

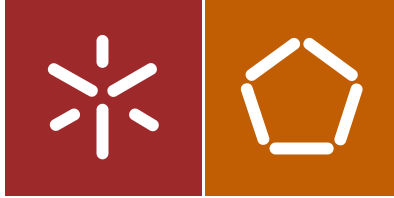


Universidade do Minho
Escola de Engenharia

Ronaldo Salvador Vasques
Identificação e análise do vestuário/têxteis
presente em museus do traje e moda do século XIX

Ronaldo Salvador Vasques

Identificação e análise do
vestuário/têxteis presente em
museus do traje e moda do século XIX



Universidade do Minho
Escola de Engenharia

Ronaldo Salvador Vasques

Identificação e análise do
vestuário/têxteis presente em
museus do traje e moda do século XIX

Tese de Doutoramento
Engenharia Têxtil

Trabalho efetuado sob a orientação de
Professora Doutora Joana Luísa Ferreira Lourenço
Cunha
Professora Doutora Sandra De Cássia Araújo Pelegrini

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmando que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, ___ de _____ de _____

Nome completo: RONALDO SALVADOR VASQUES

Assinatura: Ronaldo S. Vasques

Dedico este trabalho ao meu pai Pedro Vasques (*in memoriam*)

Agradecimentos

Agradeço a minhas orientadoras Doutora Joana Luísa Ferreira Lourenço Cunha e Doutora Sandra de Cássia Araújo Pelegrini por ter orientado este tema de tese.

Agradeço às museólogas Maria José Queiroz Meireles (Museu Alberto Sampaio - Portugal) e Ana Luísa Camargo (Museu Imperial – Brasil) que por mais ocupadas que tivessem empenharam-se com maestria e paciência para ler meus capítulos e interferir sabiamente sugerindo termos mais próximos da realidade de um funcionamento de um museu, com questionamentos fundamentais para delinear a escrita final desta investida académica. Obrigado por estarem sempre dispostas a sanar dúvidas ao longo da pesquisa.

Agradeço à Diretora do Museu Alberto Sampaio Doutora Isabel Maria Fernandes e ao Diretor Maurício Vicente Ferreira do Museu Imperial e aos funcionários em geral pela disponibilidade e atenção durante minha permanência nos museus. Obrigado pelo carinho dedicado.

À bibliotecária Márcia Regina Paiva, agradeço pelas horas dedicadas a ler este trabalho.

Dedico as minhas famílias: Vasques, Julião, Peraçoli e Fortunato.

Nos dias vividos em Portugal agradeço em especial às minhas amigas/família Marlene Maria dos Santos e Maria Lúcia Pereira pelo incentivo, carinho e apoio durante o percurso da pesquisa. Por este gesto bonito, o meu muito obrigado!

Agradeço aos meus novos amigos brasileiros pelo encontro em família no concelho de Guimarães.

E por fim ao meu companheiro Fabrício de Souza Fortunato pela dedicação e paciência. Por estar sempre comigo no choro e no riso. Amo-te para sempre!

Comemore todo e qualquer progresso não fique esperando a perfeição chegar!

Resumo

Identificação e análise do vestuário/têxteis presente em museus do traje e moda do século XIX

As coleções de têxteis/vestuários que são apresentadas em museus carecem, geralmente, de informações sobre os materiais têxteis que as compõem. Neste sentido, sob o ponto de vista de uma abordagem que vai para além da história e do vestuário, aos têxteis pertencentes aos acervos museológicos faltam informações específicas, isto é, geralmente, as exposições empenham-se em apresentar o vestuário em si, nas suas formas e volumes, não havendo um olhar para a especificidade do *design* de superfície têxtil nem para as suas características. O reconhecimento desse facto atesta e justifica a relevância da presente proposta, uma vez que a apreensão das características têxteis de produção pode oferecer preciosas informações aos visitantes, pesquisadores e estudantes de *design*, através de uma documentação mais completa.

Este trabalho aborda o estudo de identificação e análise de materiais têxteis presentes em vestuários do século XIX. Enquadrada na área de património têxtil, vestuário e *design*, a pesquisa realizou-se no Museu Alberto Sampaio (MAS), em Portugal, e no Museu Imperial (MI), no Brasil, investigando nas reservas técnicas dos museus os vestuários do século XIX nos seus pormenores de *design* de superfície, sendo de salientar que o segmento da moda abrange uma dimensão ampla e, por isso, este alinhamento entre têxtil e moda é fundamental para a pesquisa. Importa referir que esta pesquisa é também de suma importância para o ensino e formação do *design*, orientando os profissionais da área, e também o público em geral, de uma forma mais concisa, entendendo como se transformaram os materiais têxteis no decorrer deste século.

Foi criada uma ficha catalográfica mais completa com os pormenores da estrutura dos componentes têxteis das peças analisadas, divididos em (A) Vestuário, (B) Materiais Têxteis e (C) Design de Superfície Têxtil, como forma de preservar o património têxtil, apresentada nos apêndices desta tese (Volume I e volume II).

Os resultados permitiram contribuir para o conhecimento específico dos materiais têxteis, vestuários e o *design* de superfície neste recorte temporal. A sistematização das metodologias aplicadas conduziu à elaboração de um guia-prático para identificar e analisar têxteis/vestuários, o qual é também uma documentação relevante, pois irá salvaguardar a caracterização dos têxteis/vestuários presentes nos museus, imprescindível para conhecer minuciosamente as origens dos têxteis e as suas histórias e assim, com essa ficha catalográfica, preservar o património têxtil e contribuir para o trabalho nas reservas técnicas no setor de museologia.

Palavras-chave: *Design de superfície Têxtil; Museu; Vestuário; Moda*

Abstract

Identification and analysis of clothes / textiles present in museums of the 19th century costume and fashion.

The collections of textiles / clothes that are displayed in museums usually present a lack of information about the textile materials that compose them. In this sense, from the point of view of an approach that goes beyond history and clothing, the textiles belonging to the collections of the museums show an absence of specific information, that is to say, generally the exhibitions strive to present the clothing itself, in its shapes and volumes, not having a closer look at the specificity of the textile surface design nor its characteristics. The recognition of this fact attests and justifies the relevance of this proposal, since the understanding of the textile production characteristics can provide valuable information to visitors, researchers and design students through more complete documentation.

This paper deals with the issue of identification and analysis of textile materials present in the clothing of the nineteenth century. Encompassed in the area of textile heritage, clothing and design, the research was conducted at the Alberto Sampaio Museum (ASM) in Portugal, and the Imperial Museum (IM) in Brazil, investigating in the technical reserves of these museums the garments of the nineteenth century in their details of surface design, being important to emphasize that the fashion segment encompasses a wide dimension and, therefore, this linkage between textile and fashion is essential to the research. It is important to mention that this research is also of great importance for the teaching and training of design, guiding the professionals in the area, as well as the public in general, in a more concise way, understanding how the textile materials have changed throughout this century.

A more complete catalogue form was created with the details of the structure of the textile components of the garments analysed, divided into (A) Clothing, (B) Textile Materials and (C) Textile Surface Design, as a way of preserving the textile heritage.

The results allowed a contribution to the specific knowledge of textile materials, clothing and surface design in this period. The systematization of the applied methodologies led to the development of a practical guide to identify and analyse

textiles / clothes, which is also a relevant documentation, since it will safeguard the characterization of textiles / clothes present in museums, essential for a detailed understanding of the origins of textiles and their histories and thus, with this catalogue, preserve the textile heritage and contribute to the work in the technical reserves in the museology sector.

Keywords: Textile surface design; Museum; Clothing; Fashion

Índice

Agradecimentos.....	vii
Resumo	ix
Abstract.....	xi
Índice.....	xiii
Índice de figuras.....	xv
Índice de tabelas	xvii
Lista de acrónimos, abreviaturas e siglas.....	xix
Capítulo I.....	1
Introdução	1
1.1 Enquadramento.....	2
1.2 Objetivos	6
1.3 Metodologia	7
1.4 Estrutura da Tese	9
Capítulo II.....	11
Património têxtil e Moda: a sua inserção nos museus no século XIX.....	11
2.1 Património têxtil.....	12
2.1.1 Património cultural.....	12
2.1.2 Os museus e os acervos têxteis.....	13
2.1.3 Os museus e as conexões com a moda.....	18
2.2 A origem têxtil e a preservação dos tecidos	23
2.2.1 A preservação dos tecidos.....	26
Capítulo III.....	29
Fabrico de Têxteis no século XIX	29
3.1 Indústria têxtil no Brasil no século XIX.....	30
3.2 Indústria têxtil em Portugal no século XIX	38
3.2.1 O inquérito industrial de 1881	39
3.2.2 Exposição industrial do concelho de Guimarães em 1884.....	41
3.3 A moda do século XIX no Brasil e em Portugal e o usos dos têxteis	45
3.3.1 A moda no século XIX no contexto geral.....	45

3.3.2 A moda no século XIX em Portugal e o uso têxtil.....	48
3.3.3 A moda no século XIX no Brasil e o uso têxtil	55
Capítulo IV.....	61
A influência da indústria do século XIX no design de superfície têxtil	61
4.1 Conceitos de <i>design</i> de superfície.....	62
4.2 O <i>design</i> de superfície têxtil no século XIX	65
4.3 A evolução industrial no século XIX e a aplicação do <i>design</i> de superfície nos têxteis	68
4.3.1 Técnicas de tecelagem	69
4.3.2 Técnicas de estampa.....	71
4.3.3 Técnicas de renda.....	76
4.3.4 Técnicas de bordado	79
Capítulo V.....	82
Estudo de Campo	82
5.1 Coleção dos museus e espólio	83
5.1.1 Museu Alberto Sampaio.....	83
5.1.2 Museu Imperial	85
5.2 Metodologia de investigação	87
5.2.1 Procedimentos experimentais	93
5.3 Resultados	99
5.3.1 Vestuários Museu Alberto Sampaio MAS	99
5.3.2 Vestuários Museu Imperial	120
5.4 Discussões dos resultados.....	137
Capítulo VI.....	139
Conclusões	139
6.1 Considerações finais.....	140
6.2 Perspetivas futuras.....	143
Bibliografia	146
Apêndices I e II	152

Índice de figuras

Figura 1 - Vestidos do século XIX	5
Figura 2 - Espaço de Émile Hermès, com exposição dos objetos.	19
Figura 3 - Lenço de seda da marca Hermès	20
Figura 4 - Musée Christian Dior, localizado na comuna francesa na região administrativa da Baixa-Normandia.....	21
Figura 5 - Exposição outono e inverno 2016 – 2107.....	22
Figura 6 - Alvará de 1785.	31
Figura 7 - Bata de escravo com tecido grosseiro de algodão. (Acervo do Museu Imperial- Petrópolis.	32
Figura 8 - Fábrica de tecidos de algodão de 1852.....	34
Figura 9 - Plantação de algodão em 1875.	35
Figura 10 - Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense, século XIX.	39
Figura 11 - Inauguração da exposição em 1884.....	42
Figura 12 - Josefina de Beauharnais.....	46
Figura 13 - Armação da crinolina.	47
Figura 14 - Vestido Império.	50
Figura 15 - Vestido e Xaile de 1850.	52
Figura 16 - Roupas de crioulas da primeira metade do século XIX.	58
Figura 17 - La Belle oque no Rio de Janeiro.	59
Figura 18 - Tecelagem, século XIX.	70
Figura 19 - Tapete, século XIX.	70
Figura 20 - Tecido de seda, final do século XIX.....	71
Figura 21 - Estampa em algodão de D. Maria Pia e D. Luís I	74
Figura 22 - Estampa de 1888.	75
Figura 23 - Tapete, ano de 1889.....	76
Figura 24 - Renda do século XIX.	77
Figura 25 - Capa de Criança, final do século XIX.....	78
Figura 26 - Renda de tule.....	79
Figura 27 - Colete de rabos - Bordado de Guimarães.	80
Figura 28 - Camisa de linho - Bordado de Guimarães.....	80

Figura 29 - Museu Alberto Sampaio- Guimarães	84
Figura 30 - Palacete Santiago-Guimarães	85
Figura 31 - Museu Imperial de Petrópolis	86
Figura 32 - Setor técnico de museologia e o arquivos históricos	87
Figura 33 - Vestuários do séc. XIX, Época Romântica	89
Figura 34 - Armário das fichas-técnicas do Museu Imperial (indumentária).....	94
Figura 35 - Imagem do trabalho no microcópio óptico no Palacete Santiago.	95
Figura 36 - Local onde foram realizadas as análise MI.....	96
Figura 37 - Lupa Manual	97
Figura 38 - Vestuário disposto em manequim, capa-echarpe de senhora de veludo de seda preta, pertencente ao Museu Alberto Sampaio.	98
Figura 39 - Vestuário disposto no cabide, blusa de senhora do sec.XIX, pertencente ao Museu Imperial de Petrópolis.....	98
Figura 40 - Armário onde estão acondicionados os vestuários (MAS).....	101
Figura 41 - Armário onde estão acondicionados os vestuários.	120
Figura 42 - Meias da Princesa Isabel, Museu Imperial de Petrópolis	131
Figura 43 - Matinée, Museu Imperial de Petrópolis	132
Figura 44 - Manguito de Tule, Museu Alberto Sampaio	133
Figura 45 - Vestido de Noiva, Museu Alberto Sampaio.....	134

Índice de tabelas

Tabela 1 - As 25 maiores empresas em 1881	41
Tabela 2 - Resultados da análise térmica das fibras, como a câmara termográfica.	91
Tabela 3 - Ficha MAS/1	102
Tabela 4 - Ficha MAS/2	103
Tabela 5 - Ficha MAS/3	104
Tabela 6 - Ficha MAS/4	105
Tabela 7 - Ficha MAS/5	106
Tabela 8 - Ficha MAS/6	107
Tabela 9 - Ficha MAS/7	108
Tabela 10 - Ficha MAS/8	109
Tabela 11 - Ficha MAS/9	110
Tabela 12 - Ficha MAS/10	111
Tabela 13 - Ficha MAS/11	112
Tabela 14 - Ficha MAS/12	113
Tabela 15 - Ficha MAS/13	114
Tabela 16 - Ficha MAS/14	115
Tabela 17 - Ficha MAS/15	116
Tabela 18 - Ficha MAS/16	117
Tabela 19 - Ficha MAS/17	118
Tabela 20 - Ficha MAS/18	119
Tabela 21 - Ficha MI/1	122
Tabela 22 - Ficha MI/2	123
Tabela 23 - Ficha MI/3	124
Tabela 24 - Ficha MI/4	125
Tabela 25 - Ficha MI/5	126
Tabela 26 - Ficha MI/6	127
Tabela 27 - Ficha MI/7	128
Tabela 28 - Ficha MI/8	129

Lista de acrónimos, abreviaturas e siglas

MAS	Museu Alberto Sampaio
MI	Museu Imperial
UM	Universidade do Minho
UEM	Universidade Estadual de Maringá
CRC	Campus Regional de Cianorte
CP	Corpo de prova
CFM	Conta fios manual
YSL	Yves Saint Laurent
V&A	Victoria & Albert Museum
DAS	Surface Design Association

Capítulo I

Introdução

Este capítulo está dividido em quatro secções primordiais. Primeiramente descreve-se o enquadramento contextualizando a escassez de informações em design de superfície têxtil, estuda o histórico dos museus, patrimônio têxtil e as especificidades dos tipos de têxteis presentes em vestuários do século XIX. Na segunda, apresentam-se os objetivos gerais e específicos da investigação. Na terceira, e abordada a metodologia utilizada e por último é feito a apresentação de como se encontra estruturada a tese.

1.1 Enquadramento

Na contemporaneidade, o homem tem procurado arquivar, conservar e preservar o conhecimento herdado desde a pré-história referente aos materiais têxteis, tais como fibras, fios, tecidos, malhas, bordados, rendas, não-tecidos e/ou misturas desses, em diversos museus que contêm vestuário, com o intuito de codificar e descodificar as suas informações. Releva-se que o vestuário e a história estão sempre unidos e que a indumentária é portadora de referências e identidades que nos possibilitam a compreensão de juízos de valor moral e estético, de costumes e hábitos de um povo. No entanto, sob o ponto de vista de uma abordagem que vai para além da história e do vestuário, os têxteis pertencentes aos acervos museológicos carecem de informações específicas, isto é, geralmente, as exposições empenham-se em apresentar o vestuário em si, nas suas formas e volumes, não havendo um olhar para a especificidade do *design* de superfície têxtil nem para as suas características. O reconhecimento desse facto atesta e justifica a relevância da presente proposta, uma vez que a apreensão das características dos materiais têxteis pode oferecer preciosas informações aos visitantes, pesquisadores e estudantes de *design*. Importa dizer que é de suma importância para o ensino e formação do *design* conhecer a evolução dos têxteis ao longo dos tempos. Nas visitas efetuadas físicas e via *online*, a museus na América Latina e na Europa é perceptível a escassa informação sobre esta especificidade do *design* de superfícies têxtil, bem como sobre as particularidades das fibras, fios, tecidos, malhas ou sobre os beneficiamentos do material têxtil. Portanto, a presente proposta investiga, nas reservas técnicas de museus, os vestuários do século XIX nos seus pormenores, sendo de salientar que o segmento da moda abrange uma dimensão ampla e, por isso, este alinhavo entre têxtil e moda é fundamental para a pesquisa.

O vestuário, desde o início, teve como objetivo, entre outros, proteger o corpo humano das intempéries. Contudo, ao longo dos tempos, e de acordo como os valores morais das civilizações, tendeu a adquirir outras funções, transitando da mera função de proteção do corpo para a função de distinção social. Foi com base no cunho de proteção, de pudor e mágico que os autores Laver (1997) e Lurie (1997) destacam três princípios para a roupa: a) Princípio de utilidade: relacionado

com os extremos do clima, invernos rigorosos, sol extremamente quente. Homens, mulheres e crianças amarravam peles de animais em volta de si próprios ou prendiam folhas na cabeça numa espécie de capuz para se protegerem das chuvas. Tinha-se, assim, a roupa com função prática; b) Princípio hierárquico: quando as roupas estabelecem distinções sociais e redes de sociabilidade entre a nobreza, o clero e as restantes classes; e c) Princípio de sedução: a partir do qual a roupa se transforma em instrumento de sedução e de caracterizações de géneros.

Embora exista uma produção bibliográfica considerável sobre os tipos de indumentária e/ou vestuário usados ao longo do tempo, o facto é que tais estudos se restringem à identificação dos materiais e nem sempre de forma completa. Daí a necessidade de haver um estudo sobre os produtos têxteis e as suas especificidades, de modo a se contribuir para a preservação do conhecimento. Os materiais mais resistentes sobreviveram por mais tempo e oferecem, hoje, pistas sobre a sua utilização e função. As matérias-primas derivadas da natureza, tais como casca de árvore, couro, pele, fibras naturais, linho, rami, juta e junco, entre outros, comumente desaparecem e raramente são encontrados vestígios arqueológicos. No que se refere ao século XIX, nas reservas técnicas encontram-se roupas em bom estado mas ainda sem documentação correta sobre os têxteis, sendo que, por meio deste estudo, propõe-se trazer e divulgar esse conhecimento e, assim, preservar o património cultural têxtil.

Apesar da escassez de acervos e da carência na identificação dos têxteis, detetaram-se, tanto no Brasil como em Portugal, alguns museus que tratam da conservação, embora, contudo, não tratem da investigação específica do *design* de superfície têxtil nas suas descrições. No Brasil, as iniciativas reconhecidas são: o Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil (Cetiqt-RJ), o Museu Histórico Nacional, o Museu da República, o Museu do Traje e do Têxtil em Salvador – BA, o Museu de Arte de São Paulo (Masp), o Setor de conservação de têxteis do Museu Paulista da Universidade de São Paulo e o Theatro Municipal de São Paulo, que possui coleções de vestuários. Em Portugal, destacam-se o Museu Nacional do Traje e o Museu do Design e da Moda (Mude) (Keese, 2006; Ramos, 2009). No entanto existem outros museus que não sendo dedicados exclusivamente ao vestuário possuem coleções interessantes de vestuário, como é o caso do Museu Alberto

Sampaio (MAS), no concelho de Guimarães e o Museu Imperial (MI), no concelho de Petrópolis, locais onde decorreu a presente investigação.

Além dessas iniciativas, é de salientar ainda a inserção de tecidotecas, tecitecas e modatecas tanto em centros de referência têxtil e vestuário como nas instituições de ensino superior que oferecem os cursos de moda, disponibilizando têxteis, vestuários, acessórios e reproduções de vestimentas de época. A relevância do projeto justifica-se mediante a percepção da moda e da indumentária. Assim, “[...] moda, roupa e indumentária são meios pelos quais as pessoas comunicam não só coisas, tais como sentimentos e humores, mas também valores, esperanças, crenças dos grupos sociais a que pertencem” (Barnard, 2003, p.64).

Os museus, geralmente, oferecem ao público, nas suas coleções de vestuários, informações insuficientes sobre os têxteis. Um exemplo dessa situação pode ser observado, por exemplo, na exposição retratada na figura 1, relativas a roupas do século XIX expostas no *Victoria and Albert Museum*, no Reino Unido.

A descrição dos dois vestuários da figura 1, deixa clara a escassez de informações sobre os têxteis no que tange aos tipos de materiais têxteis e às suas especificidades, bem como ao *design* de superfície têxtil, como o tipo de bordado e construção da renda, por exemplo, nos dois vestidos a informação diz: É uma seda, período-séc. XIX e há uma descrição com informação escassa sobre a peça. No sentido de contribuir para uma melhor informação sobre estes vestuários a presente proposta visa criar uma ficha catalográfica com os pormenores completos da estrutura dos componentes têxteis, divididos em (A) Vestuário, (B) Materiais Têxteis e (C) Design de Superfície Têxtil, construindo, dessa forma, uma base de ensino para estudantes e pesquisadores. Importa realçar a mais-valia deste estudo no sentido de preservar este conhecimento na formação de *designers* de têxteis-moda.



Figura 1 - Vestidos do século XIX. Fonte: Wilcox, C & Lister (2013,p.59)

No âmbito da pesquisa em *design* de moda, os museus constituem-se como fontes de informação imprescindíveis para a compreensão dos modos de vestir e de viver de outros tempos. Não obstante o fato de a presença de têxteis em museus ser natural, a verdade é que pouca informação existe sobre esses têxteis que compõem o vestuário de outras épocas. Geralmente, a informação surge apenas ao nível da matéria-prima e pouco mais. Deteta-se, assim, uma falta de informação sobre as características dos materiais que compõem o vestuário, informações estas que importa preservar de modo a manter vivo o conhecimento e a constituírem-se como uma base de informação rica para os profissionais da área, gerando, desse modo, uma documentação têxtil mais completa.

Geralmente, esta documentação é efetuada a partir da demarcação do tempo e lugar da sua produção, em conjunto com a análise das técnicas de elaboração, das matérias-primas e do uso, considerando que esta apenas se justifica se o vestuário/têxtil for original. Segundo Neira (2014, p.376), “Ao mesmo tempo, identificar corretamente as nuances da materialidade têxtil permitirá ao pesquisador localizá-lo e conectá-lo a um determinado tempo-espço e, assim, estabelecer relações entre diferentes documentos, têxteis ou não”. Neste contexto, para a correta documentação dos têxteis é necessário conhecimento específico. As pesquisas

históricas sobre os têxteis priorizam, geralmente, a abordagem socioeconómica, no entanto, um estudo específico de um pormenor de um têxtil ou de uma superfície será importante para a documentação têxtil.

No que se refere ao contexto do século XIX, existe um conjunto significativo de peças nos acervos dos museus brasileiros e portugueses que se constituem como uma valiosa fonte de inspiração para o *design* de têxteis/moda e que beneficiariam com um estudo mais detalhado tendo em vista uma catalogação mais completa. Nas questões de cunho relacionado com o património industrial do século XIX, existe um amplo conjunto de informações tanto em suportes literários como em museus da ciência e da indústria. Relativamente aos têxteis do século XIX, a informação centra-se, principalmente, na forma do vestuário, nos volumes e linhas que se utilizaram, estando bem documentada, a este nível, tanto em publicações como em peças em museus.

É de ressaltar que muita da pesquisa será feita conjuntamente com o projeto de extensão Tecidoteca¹, do qual sou coordenador/integrante desde 2009, cujo objetivo é disponibilizar um acervo de bandeiras têxteis (tecido, malha e não tecido) para consulta e pesquisa por parte dos docentes, discentes e da comunidade externa da área da confecção, moda e afins.

1.2 Objetivos

Este trabalho tem como objetivo principal identificar a verdadeira natureza dos têxteis do século XIX presentes em museus, com viés no vestuário e na moda, explorando a questão da informação, do património têxtil e do ensino.

Para alcançar este objetivo, foram definidos os seguintes itens:

- Criar, com este trabalho de investigação, uma ficha-catalográfica de ensino sobre o segmento têxtil que dê suporte ao *design* têxtil/moda, proporcionando informação e documentação para pesquisas sobre o século XIX;
- Pesquisar o contexto, quanto à história e função, da produção dos têxteis no século XIX;

¹Projeto de extensão localizado no Bloco y03, sala 3, na Universidade Estadual de Maringá, no Campus Regional de Cianorte (Paraná- Brasil), no curso de bacharelato em MODA.

- Estudar o vestuário e os têxteis do século XIX em museus de Portugal (Museu Alberto Sampaio – Guimarães) e Brasil (Museu Imperial – Petrópolis);
- Pesquisar as informações sobre o vestuário tanto nos museus físicos como nos museus *online* e analisar a informação que é fornecida ao visitante, bem como analisar o que se pode encontrar no que concerne às informações têxteis destes vestuários, que estão expostos ou se encontram em publicações e livros do próprio museu;
- Compilar, por meio do *design* de superfície têxtil, as ornamentações, tais como rendas, bordados e tinturas do século XIX, através de fotos, microscopia ótica e conta fios manual;
- Considerar o tipo de construção (padronagem) original do tecido, malha, bordado ou renda, entre outros;
- Executar a prática de investigação dos têxteis nos museus, nos seus departamentos de museologia, especificamente na reserva técnica, bem como nos laboratórios têxteis e na Tecidoteca da Universidade Estadual de Maringá (UEM) – Campus Regional de Cianorte (CRC), no Brasil, e nos laboratórios têxteis da Universidade do Minho – Campus de Azurém – Portugal;
- Redigir textos explicativos em formato de livro que possam facilitar o entendimento do vestuário, dos tipos de têxteis do século XIX e patentes nos referidos museus, com informações sobre vestuário, materiais têxteis e *design* de superfície têxtil.

1.3 Metodologia

A investigação adotada para a realização deste trabalho e os procedimentos utilizados para a elaboração da pesquisa têm por base: seleção, manuseio, análise visual, fotos, descrição dos têxteis por microscopia ótica e análise realizada com recurso a conta fios manual e ao toque sensorial.

Inicialmente, foi realizado o levantamento do material bibliográfico e da literatura que trata o tema da pesquisa, como recorte temporal do século XIX, a fim de

ponderar o estado da arte relativamente ao que foi estudado e publicado acerca da temática em estudo. Esta pesquisa baseou-se, principalmente, em catálogos (coleções) e livros encontrados nos museus, bem como em livros pesquisados em bibliotecas, nomeadamente, a biblioteca Municipal Raúl Brandão, em Guimarães, e a biblioteca do Museu Imperial em Petrópolis, em arquivos selecionados dos dois museus, em artigos científicos, em revistas especializadas e em *sites* de *internet*, entre outros. Foi fundamental a contextualização e aprofundamento do século XIX, comportando, conseqüentemente, uma melhor significação e estruturação geral da tese. Esta revisão da literatura permitiu o enquadramento teórico do problema e do objeto de análise, nomeadamente, de conceitos de vestuários, património têxtil, têxteis do século XIX e moda, primordiais para a trajetória da tese.

Na segunda fase, iniciaram-se as visitas/pesquisas em museus físicos e *online* que possuíam nas suas coleções vestuários do século XIX e principiou-se o estudo das possíveis metodologias que poderiam ser utilizadas durante o decurso da pesquisa.

Na terceira fase, na Universidade do Minho, foram efetuados testes nos laboratórios têxteis com recurso a corpo de prova – CP (fragmentos de tecidos) e estudou-se a melhor forma para efetuar a busca da imagem adequada pelo microscópio ótico.

Na quarta fase, no Museu Alberto Sampaio – Portugal, mais concretamente na reserva técnica, foi feita a análise das fichas-técnicas e foram identificadas as vestimentas propícias para a execução do trabalho com a máquina fotográfica e com o microscópio ótico permitindo, assim, a captação das imagens ampliadas dos têxteis. Foi realizada, também, uma análise da densidade através da contagem do número de fios de teia e trama.

Na quinta fase foram reunidos todos os elementos investigados no museu e iniciou-se a construção da ficha catalográfica, separando Vestuário (A), Materiais Têxteis (B) e Design de Superfície Têxtil (C).

Na sexta fase, no Museu Imperial – Brasil, mais especificamente na reserva técnica, foi feita a análise das fichas-técnicas e foram identificadas as vestimentas mais adequadas para a execução do trabalho com a máquina fotográfica e com o microscópio ótico permitindo, assim, a captação das imagens ampliadas dos têxteis. Foi feita, também, uma análise da densidade através da contagem do número de fios de teia e trama.

Na sétima fase foi criado o manual ficha-catalográfica dos dois museus (apresentado em formato de apêndice: Apêndice I – Museu Alberto Sampaio (MAS); Apêndice II – Museu Imperial (MI)).

Na oitava fase foram feitas as considerações finais, tanto na parte teórica como na parte prática, dos dois museus. Desta maneira, criaram-se processos de construção da ficha-catalográfica de ensino sobre o segmento e pormenores têxteis.

Na nona fase, efetuou-se a redação da tese e realizaram-se os respectivos ajustes visando o seu depósito.

1.4 Estrutura da Tese

A presente tese está estruturada de forma a facilitar a leitura, dividindo-se em duas partes fundamentais:

Parte I: Parte teórica, composta pelos capítulos II, III e IV, que abrange o património têxtil, o vestuário, a fabricação de têxteis no século XIX e o *design* de superfície têxtil.

Parte II: Parte prática, faz a descrição dos dois museus investigados, Museu Alberto Sampaio e Museu Imperial, bem como a apresentação dos resultados, sendo composta por dois capítulos, V e VI.

No início de cada capítulo faz-se um pequeno resumo da matéria tratada. Nos capítulos referentes à parte prática, além da introdução, desenvolvimento da tese e das considerações finais, encontram-se os vinte e seis vestuários investigados: 18 vestuários do Museu Alberto Sampaio e 8 vestuários do Museu Imperial.

No **Capítulo I – Introdução**, apresenta-se o enquadramento do tema, os objetivos, a metodologia e a estrutura da tese.

No **Capítulo II – Património têxtil e vestuário**: versa sobre as inserções destes nos museus do século XIX, apresentando uma síntese teórica do tema têxtil no museu

dividida em duas secções. Na primeira parte é feita a abordagem do conceito de património têxtil, dos museus e da moda. A segunda secção versa sobre a origem dos têxteis/vestuário e sobre a preservação dos tecidos.

No **Capítulo III – Fabrico de têxteis no século XIX:** descreve-se uma síntese teórica da evolução da indústria têxtil no Brasil e em Portugal ao longo do século XIX. É identificado o uso das fibras de algodão, linho e seda como o mais frequente na produção Brasileira (Bahia, São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro) enquanto que, em Portugal, se identifica como mais frequente o uso das fibras de linho, algodão, lã e seda (Lisboa e Guimarães). Por último, apresenta-se uma breve análise sobre a forma como a moda se entrelaça com os têxteis e acelera a indústria, no século XIX.

No **Capítulo IV – A influência do *design* de superfície têxtil na indústria do século XIX,** descrevem-se os conceitos de *design* de superfície e as características do *design* de superfície têxtil no século XIX. Discorre, também, sobre o modo como, ao longo do século XIX, ocorreu a evolução industrial nos segmentos da tecelagem, estamparia, bordados e rendas.

No **Capítulo V – Estudo de Campo**

Descreve a coleção dos museus, o espólio do Museu Alberto Sampaio e do Museu Imperial, apresentando a metodologia de investigação, os resultados relativamente aos vestuários investigados e, por último, as discussões em torno desses resultados.

No **Capítulo VI – Conclusões,** apresentam-se as principais conclusões do estudo e as perspetivas futuras para a investigação.

Capítulo II

Património têxtil e Moda: a sua inserção nos museus no século XIX

Neste capítulo, é apresentada uma síntese teórica relativa ao tema dos têxteis nos museus, dividida em duas secções. Na primeira parte, é feita a abordagem dos conceitos de património têxtil, museu e moda. A segunda secção versa sobre a origem dos têxteis e do vestuário e, igualmente, sobre a preservação dos tecidos.

2.1 Património têxtil

2.1.1 Património cultural

“Preservar o património cultural de um país é preservar a sua memória nacional. Estudar os objetos faz com que nos aproximemos das culturas e hábitos de vida com os quais eles estão relacionados” (Nunes e Ladislav Júnior, 2006, p.185).

O entendimento que se tem atualmente do conceito de património procede de formulações gradativamente concebidas acerca da cultura no mundo ocidental. “Desde a Antiguidade, alguns objetos e obras de arte vêm sendo preservados mediante ensejos de cunho político, cultural ou religioso; no entanto, uma apreciação mais densa sobre os valores e significados dos bens conservados aflorou nas décadas finais do século XVIII, sobretudo após a Revolução Francesa”. (Pelegriani, 2009, p.9). Como comenta a autora, entende-se que o conceito de património está ligado aos bens culturais, sociais e económicos.

É de salientar que o património cultural advém de relações sociais bem definidas, historicamente bem situadas e, desse modo, é materializado em alguma manifestação concreta, que pode ser conceitualmente definida como material. Segundo Veloso (2006, p. 440), “o patrimônio cultural, quando bem compreendido, expressa diferentes representações coletivas que estabelecem múltiplas conexões entre si. Em situações de pesquisa, o que sobressai é a transformação do informante em intérprete de seu próprio patrimônio”.

Neste caso específico, da pesquisa sobre os vestuários do século XIX em museus, é importante mencionar que se procurou respeitar a tradição e os preceitos das roupas dos dois museus, ou seja, compreendeu-se que quando se trata de património cultural, seja material ou imaterial, fala-se de valores de uma sociedade, que, deste modo, devem ser preservados nos seus costumes e na sua memória. Segundo Ferrão (2002, p.203), “afirmava o Professor Carlos Alberto Ferreira de Almeida que ‘Património é qualidade e memória. Sem qualidade intrínseca ou circunstancial não haverá fundamento para que um testemunho–memória tenha que ser conservado’.

Será exatamente a significação diversa e a valorização relativa que estes dois aspetos, qualidade e memória, foram assumindo com o passar do tempo”.

Dentro desse pensamento, remete-se para a importância da documentação que irá conservar a história e contribuir para o ensino do *têxtil/design* por meio das peças em museus. Na perspectiva de se considerar a preservação têxtil como património cultural, utiliza-se o conceito de Oliveira (2009, p. 38), que menciona que “o património cultural é um suporte da memória e da identidade dos grupos sociais, por meio da qual eles se reconhecem e se sentem participantes de uma tradição cultural”. Ainda segundo o mesmo autor, património cultural é um conjunto de elementos, históricos, científicos, ecológicos e arquitetónicos, nos quais se distinguem valores que identificam a memória, as menções do modo de vida e a identidade de uma sociedade, património é aquilo que é próprio dos homens.

Desse modo, pode-se afirmar que preservar não é só guardar uma roupa, um objeto, uma construção, um sítio ou um contexto histórico de uma cidade antiga. Preservar é, igualmente, gravar sons, músicas folclóricas e clássicas, depoimentos. Preservar é manter vivos, mesmo que alterados, costumes e tradições.

É, sem dúvida, importante conhecer a origem dos acervos têxteis em museus e a forma como são ajustados os seus espaços.

2.1.2 Os museus e os acervos têxteis

“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o património tangível e intangível da humanidade e do seu ambiente para fins de educação, estudo e diversão. International Council of Museums” (ICOM, 2001, p.1).

Um museu descreve a história de um determinado tempo, fragmentos de uma certa época, elucidando sobre como uma determinada sociedade surgiu e se desenvolveu. Para melhor se apreender como são os museus definidos e compreendidos desde sempre, salientam-se as palavras de Azzi (2010, p.10), para quem “o termo museu deriva de *Museion*, o Templo das Musas, na Grécia Antiga. Mistura de templo e de instituição de pesquisa, o *Museion* era o local privilegiado onde a mente repousava

e onde o pensamento profundo e criativo, liberto dos problemas e aflições cotidianas, poderia se dedicar às artes e às ciências”.

Um museu percorre distintos caminhos e abordagens, sendo que um enfoque conceitual pode ser, por exemplo, no contexto do património, da sociedade e da instituição, entre outros. No âmbito das funcionalidades de um museu, estas podem-se processar através do objeto apresentado ou de uma coleção de trajes. Os museus também se definem pelas ações que nele decorrem, como, por exemplo, o estudo desta tese, que pesquisa os pormenores têxteis em dois museus (Museu Alberto Sampaio e Museu Imperial), e que, efetivamente, se torna uma ação dentro do museu. Segundo os autores Desvallées & Mairesse (2013, p.23), “que versam sobre as diversas abordagens de museu, este pode ser definido através da abordagem cultural (museu, património, instituição, sociedade, ética, museal), por meio da reflexão teórica e prática (museologia, museografia), por seu funcionamento (objeto, coleção, musealização)” E também pelos profissionais e público que estão inseridos no museu, ou pelas funções que decorrem de sua ação (preservação, pesquisa, educação, restauração, comunicação, exposição, gestão, arquitetura).

Percebe-se que são vários os pontos de abordagem para se entender o conceito de museu e a forma como ele se solidifica. De acordo com Azzi (2010, p.11),

“Se a noção de museu remete, desde suas origens, à história do colecionismo, o termo ‘património’ tem sua raiz no universo jurídico, pois deriva do latim *patrimonium*, significando o que se recebe de uma família, sendo *pater* compreendido mais no sentido social do que biológico do termo. De acordo com Frédéric Barbier, no ensaio *Patrimoine, production, reproduction*, o termo era usado na Idade Média, seja diretamente em latim ou, a partir do século XII, em latim vulgar, sempre remetendo a bens materiais”

Conforme aponta o historiador, a articulação ocorre entre o termo e a construção do direito romano explana por que não há o equivalente exato do património em línguas não latinas.

O homem tem demonstrado, desde sempre, preocupação com a preservação da sua memória e história. Ele consegue entender o seu passado por meio de depoimentos e relatos de textos, testemunhas e documentos, ou, ainda, quando vê um objeto

num museu, onde há um possível diálogo com o passado, o presente e o futuro. Neste sentido de identificação, a história e a memória estão intrincadas e presentes, contribuindo, desse modo, para a preservação de uma determinada cultura de um determinado tempo e espaço.

Portanto, um museu é um sítio de informação e reflexão. Porém, deve-se considerar que, caso não haja um projeto adequado que valorize o acervo e o que é exposto e especificado nas coleções, o museu não consegue dialogar com o público, torna-se um sítio com olhares dispersos, sem interesses culturais nem apropriações de memória. Segundo Varzea (2014, p.2), “os museus são instituições que têm entre seus objetivos, expor, armazenar e manter as mais variadas coleções criadas pela humanidade. Além disso, o museu tem o importante papel de transmissão desses conteúdos às novas gerações, proporcionando recordações e comprovações de sua história, que dão indícios de nossa trajetória cultural”.

Atualmente, os museus objetivam tornar atrativa a transmissão de conhecimentos e conteúdo, como afirma Fernandes (2014, p.12), “os museus não podem, nem devem, ser ilhas isoladas na vivência da comunidade em que se inserem. Os museus devem procurar uma forte ligação à comunidade na qual habitam”.

O pensar no museu, nos têxteis aliados ao vestuário, é conectar-se com as suas diversas histórias e memórias por meio da roupa. É salvaguardar o espólio de uma certa época que terá uma certa ligação com a comunidade em si e, assim, não será uma ilha isolada, conforme corrobora a autora Fernandes (2014).

A história dos têxteis no século XIX edifica, portanto, um diálogo constante com a roupa, a moda, o corpo, os hábitos e formas de uso e, também, com o desenvolvimento tecnológico e cultural, redesenhando no vestuário uma série de possibilidades na criação de volumes, linhas e também, cores que caracterizam as cenas cotidianas ou espetaculares que constituem a vida moderna. Desta maneira,

“É importantíssimo que aprendamos a conservar e organizar nossos têxteis como documentos que nos possibilite, através da sinestesia, conhecer a historicidade técnica, estética, do recobrir a própria pele, bem como criar possibilidade de, através destes documentos, estabelecer pesquisas que nos permitam reconhecer suas especificidades, o mundo para o qual foram construídos, no intuito de dialogar com o circundante” (Castilho, 2006, p. 127).

A Revolução Francesa, na tentativa de impor uma nova forma política e económica estimulada pela classe média-baixa, foi respeitável divisora no que diz respeito aos museus contemporâneos e ao próprio entendimento do vestuário e do sistema da moda. O movimento permitiu a obtenção de uma grande quantidade de bens confiscados tanto à nobreza como ao clero, abrangendo as coleções reais de domínio privado. Sem lugar para preservar todo o espólio da época e sem prática anterior relativa a armazenamento, conservação e proteção desse espólio advindo de questões políticas e sociais da história (revolução), iniciam-se, nesse instante, discussões em torno de questões como conservação e património cultural.

Os setores de museologia e conservação são os setores que iniciam a composição de coleções de têxteis e vestuário que irão para exposição e serão alvo de visitação, ou seja, estes setores indicam as origens do produto têxtil e as suas especificações, tendo sido neste contexto que se iniciaram as primeiras identificações, relatórios de conservação, documentações e análises, entre outros, e onde foram exploradas a história do uso, as origens, os significados e os significantes. “A maioria das coleções de têxteis é essencialmente feita de tecido e grande parte apresenta algum tipo de foco. Esse foco pode estar na história da arte, na arqueologia ou história, para nomear apenas algumas categorias mais amplas”. Trupin (2006, p.41).

As investigações na área dos têxteis concentram-se, geralmente, em tapeçarias, vestes eclesiásticas, produções manufactureiras e vestuário, entre outros. A título de exemplo, no Museu de Arte Antiga, em Lisboa, entre as tapeçarias há exposições de quadros feitos de lã e seda, sendo um deles conhecido como o *Batismo de Cristo*, saído das oficinas de Bruxelas no início do século XVI, e, outro, o *Combate de Hércules Contra Os Centauros*, ambos feitos com fibra de lã e seda, sendo estas algumas das representações de têxteis em museus.

No concelho de Vila Nova de Famalicão em Portugal, encontra-se o Museu da Indústria Têxtil, que mostra no seu espaço a evolução do processo de industrialização da Bacia do Ave, destacando a transição do processo artesanal para o mecanizado, com uma coleção da maquinaria utilizada desde a entrada da matéria-prima até ao produto manufaturado.

O interessante é o caráter didático deste museu, na medida em que as máquinas são colocadas em funcionamento e em circuito quando acontecem as visitas e, desse modo, o visitante tem a sensação de estar na elaboração do produto têxtil e, ao mesmo tempo, presente numa fábrica antiga. É importante dizer que, na atualidade, propostas deste gênero, que proporcionam uma interatividade com o indivíduo dentro do próprio museu, são recorrentes nos museus.

Desse modo, os princípios passam por evidenciar a origem, a construção original em feltro, tapeçaria, tecido, malha, não tecidos, bem como a informação acerca da tecnologia usada na sua manufatura.

A pesquisa contextual pode ser também necessária, por exemplo, quanto à história e função dos têxteis. “A informação resultante permite um melhor entendimento sobre os materiais originais, sobre a forma e construção do artefacto, sobre a compreensão das mudanças subsequentes, dando suporte para intervenções efetivas de conservação e acrescentando dados à documentação da coleção”. (Eastop, 2006, p.53). É necessário compreender-se o contexto histórico de cada período, para, assim, se entender como tal manufatura têxtil se apresenta.

A conservação e preservação dos têxteis compreende, repetidamente, a verificação do tipo de fibras, fios, tecidos, malhas e beneficiamentos, e, por conseguinte, o pesquisador necessita de entender detalhadamente as especificidades de cada peça, detalhes na costura, no avesso, bordados, rendas, entre outros. Portanto, preservar os têxteis em museus é colaborar com a história da evolução de uma indumentária até ao entendimento de certo conceito de moda.

Tem-se como exemplo, nas Universidades do Reino Unido, os primeiros estudos sobre a origem desses têxteis em museus: “Os museus nacionais do Reino Unido coletam e cuidam de têxteis desde a fundação do *Victoria & Albert Museum (V&A)*, após a Grande Exposição de Londres em 1851, privilegiando-se a coleta de tecidos planos até à década de 1960, quando, então, o vestuário de moda, que sempre fora coletado, começou a ocupar uma posição de mais destaque”. (Rothstein, 1999, p.7).

A informação sobre o funcionamento dos museus e sobre a forma como são identificadas as características dos materiais têxteis permite compreender o quão importante é este diálogo entre conservação e organização de todo o setor de

museologia que, deste modo, possibilita ao indivíduo conhecer a historicidade da época e reconhecer estes ambientes nos museus onde estão as coleções de moda. Desse modo, entende-se que, quando surgem os museus, gradativamente o têxtil ganha espaço e conexão com a moda por meio das coleções que são comumente apresentadas nos museus.

2.1.3 Os museus e as conexões com a moda

“Recentemente temos observado um aumento crescente de acervos museológicos da área de moda, tanto em museus específicos da área quanto nos museus históricos e de arte, além de institutos, galerias de arte e fundações que preservam a memória de designers e artistas. Fato é que não se pode negar que a roupa é um indicador de memória” (Ferreira, 2015, p. 1)

O museu, esse espaço sagrado de imagens, consagrado à fruição do saber e da informação com a mediação da obra de arte, há algumas décadas abriu as suas portas ao vestuário/moda. Nas palavras de Azzi (2010, p.6), “Eis ali, exposto no *Metropolitan Museum*, com o mesmo prestígio da vitrine que apresenta o *Arlequim*, de Pablo Picasso, o imponente vestido império característico do século XIX. No *Victoria and Albert Museum*, um dos mais tradicionais da Inglaterra, o sapato plataforma de Vivienne Westwood convive harmoniosamente com a clássica coleção de esculturas de Auguste Rodin”. Tal como comenta a autora, percebe-se como, desde o século XIX, os espaços nos museus dedicados às coleções de moda são comumente iguais àqueles dedicados às grandes obras em exposição, assim como se percebe a forma como os têxteis foram, gradativamente, ganhando o seu espaço nos museus.

É pertinente ressaltar que, atualmente, a aproximação entre moda e museus se transformou em narrativas das próprias marcas, conhecidas como os “museus de grife”. Segundo Azzi (2010, p. 57), “características de marcas fortes e tradicionais, até por conta dos custos que um empreendimento desse tipo gera, os museus de marca são peculiares e, atualmente, são poucas: o *Musée Louis Vuitton*, o *Musée Hermès* e o *Musée Christian Dior*. No *Musée Louis Vuitton* e no *Musée Hermès*, os

objetos procuram recriar, simultaneamente, a trajetória da marca e dos costumes sociais do século XIX”.

Neste sentido de preservar a identidade da marca e a sua trajetória histórica, as grifes têm criado os seus próprios museus, como, por exemplo, o *Musée Hermès*, o qual possui, no seu espaço, bolsas, baús e chicotes, entre outros. Neste caso, o genro de Émile Hermès, Jean-René Guerrand, recorda o seu espólio e as suas memórias na exposição *memories Sew Sellier* (1988), onde é retratada a figura do seu sogro, que era um colecionador apaixonado, e onde ele conta que, com o seu primeiro rendimento, o mesmo investiu num guarda-chuva, que está em exposição. Com o falecimento de Émile Hermès, o seu genro reuniu uma rica coleção de objetos, pinturas e livros, num espaço denominado “pequeno museu”, conforme é ilustrado na figura 2, abaixo (Cortés, 2016).



Figura 2 - Espaço de Émile Hermès, com exposição dos objetos. (Cortés, 2016).

O espaço é decorado com objetos de arte, entre eles um retrato do rei Luís XV, de 1727, e, também, o tão famoso lenço de seda autêntica da marca Hermès, evidenciado na figura 3. Percebe-se, neste instante, a identidade e a memória da marca retratada e todo o seu espólio. (Cortés, 2016).



Figura 3 - Lenço de seda da marca Hermès. (Cortés, 2016).

Outro exemplo apontado por Cortés (2016) é o *Musée Louis Vuitton*, que tem nas suas coleções, malas, baús e bolsas, fragmentando toda a história da marca e conseguindo ensinar aos novos designers os seus conceitos e as identidades da marca, propondo manter a sua essência, tornando-se habitual, neste museu, arquivar roupas, acessórios, sapatos, fotos, desenhos, e todo o processo de construção e legado da marca. O crescimento da salvaguarda da marca está alinhado, também, nas questões históricas, sociais, económicas e de preservação da manufatura têxtil e da moda. A marca *Dior* abriu, em 1997, o seu próprio museu, com o nome "*Museu Christian Dior*", conforme figura 4, um espaço onde é resgatada a cada estação uma diferente exposição dos seus vestidos e acessórios, bem como todo seu universo de criação, estando aberto aos pesquisadores e estudantes de moda. A lógica é fortalecer a marca e salvaguardar a sua herança, bem como evitar a perda da essência que o criador tinha nos seus desenhos, cortes,

modelagens e, principalmente, os tecidos que, segundo ele, eram fundamentais para a Alta Costura, sendo que a sua escolha era primordial. A cintura marcada, os ombros suaves e os quadris ampliados definem a característica de *Dior* e do seu famoso *New Look* “linha 8” de 1947. *Dior* ressalta o desejo e o corpo da mulher daqueles tempos e exaltou o retorno à alegria de viver nos tempos difíceis da II Guerra Mundial. Musée Christian Dior, 2016.



Figura 4 - *Musée Christian Dior*, localizado na comuna francesa na região administrativa da Baixa-Normandia. (*Musée Christian Dior*, 2016).

No âmbito da exposição “Uma casa, coleções”, realizada em Granville, em 2016, e que é apresentada na figura 5, as coleções, desde a fundação em 1997, foram estudadas e pesquisadas pela associação “*presença de Christian Dior*”, constituída por um grupo de estudo que se dedica a analisar a história das coleções, conjuntamente com as fontes de inspiração e as criações de Dior, desde as suas joias e lenços até à diversidade das suas coleções, através de uma rigorosa seleção de modelos icónicos do criador. Define, também, o formato da exposição e o espaço dentro do museu, para, então, apresentar as coleções ao público (Musée Christian Dior, 2016).



Figura 5 - Exposição outono e inverno 2016 – 2107. Fonte: (Musée Christian Dior Granville, 2016).

A apresentação das coleções é renovada anualmente para permitir que os visitantes e pesquisadores da marca possam analisar a riqueza dos detalhes, preservando as coleções da marca *Dior* e o estudo dos têxteis por meio do vestuário. Há uma seleção de sessenta modelos de *Haute Couture e prêt-à-porter*, bem como acessórios, que estão à disposição para visitas. Segundo Azzi, (2010, p.58), “é um dos únicos museus da França consagrado à história e à obra de um estilista, e conta com apoio governamental, o que não o impede de receber o apoio financeiro dos grupos Dior e Louis Vuitton”.

A exposição revela também ao público, por exemplo, um dos contratados pela *Maison* e seu colaborador mais próximo, o famoso René Gruau², um ilustrador que contribuiu, nos anos de 1940 e 1950, para uma mudança no segmento da moda por meio de imagens que representavam os desenhos criados pelos *designers* ou,

² Ilustrador de moda que contribuiu nos anos de 1940 e 1950 para a casa Dior. René criou desenhos para Miss Dior. As linhas arrojadas e o estilo de René foram ditos estar perfeitamente em sintonia com o espírito Dior. Ele produziu ilustrações originais de perfumes, esboços de revistas e desenhos de alta costura. Battersby (2010, p.1)

ainda, o criador de sapatos Roger Vivier, e, com isso, depara-se com o universo de *Dior* na sua essência. E, assim, inspiram-se os novos criadores que são contratados pela marca, como, por exemplo, *Yves Saint Laurent (YSL)* (Musée Christian Dior Granville, 2016).

Os museus de moda apresentam as coleções não apenas no sentido original de património, herança material, mas também no que diz respeito ao ato de se comunicar e resguardar histórias e significados de um determinado tempo e ambiente social. A identidade da marca é fundamental para preservar e registar a autenticidade da mesma, propondo o resgate de memórias e afetividades.

O próximo tópico versará sobre as origens do vestuário e do têxtil, na perspectiva de se resguardar esse património.

2.2 A origem têxtil e a preservação dos tecidos

“O vestuário é visto não apenas como um produto do seu tempo, mas como um elemento que auxilia na construção das relações sociais, normas e condutas. Portanto, ele está sujeito a códigos específicos referentes ao período e ao grupo social, bem como a sua forma de utilização” (Linke, 2013, p. 90).

A história do vestuário e dos têxteis são estudadas conjuntamente, uma comunicação sempre imprescindível para se conhecer minuciosamente as origens dos têxteis e as suas histórias.

A indumentária e a roupa têm a sua origem na pré-história, por meio de peles e ossos de animais que eram caçados. Num primeiro momento, estes eram caçados para alimentação, contudo, a partir do instante em que o homem apreendeu que, além servir de alimento, a pele do animal também servia de vestimenta e o ajudava com as intempéries climáticas, segundo (Paiva, Fortunato & Giannasi-Kaimen, 2011, p 3) “O homem inicia a busca por meios que deem à pele dos animais maleabilidade e durabilidade por um período maior de tempo. As civilizações antigas dos vales do Nilo, Eufrates e Indo, além de se cobrirem pelo frio, também o fizeram por pudor”, onde desenvolveram a técnica de tosquiar e tecer, e assim criaram os primeiros retângulos de tecidos.

Os estudos dos historiadores iniciaram-se por meio das roupas drapeadas e dos plissados, comuns entre as antigas civilizações, sendo os exemplares provenientes de escavações arqueológicas. As técnicas têxteis permitiam a produção dos saiotes e outras peças adornadas com sementes, franjas, conchas, ossos e pedras coloridas. Pode-se destacar a conhecida “Vênus de Lespugue³”, que apresenta uma tanga franjada formada por fios torcidos de linho ou lã, havendo uma discussão recorrente no meio científico para descobrir a real origem da fibra. A indumentária na era Mesopotâmica, conhecida como *kaunakés*, era composta por uma saia de pele de carneiro penteada e, nos pés, usavam-se sapatos em couro. Nesse mesmo período, os guerreiros usavam túnicas e saias curtas de malha metálica. Já no antigo Egito, usavam-se dois tipos de indumentária, o *Chanti* (partes de tecido usados como tanga e presos por um cinto pregueado, engomado e, às vezes, bordado para os reis e dignitários) e o *Kalasis* (túnica longa franjada semitransparente, que era usada tanto por homens como por mulheres).

Depois desta época, no que concerne à indumentária, pouca evolução ocorreu, a sociedade continuava dividida entre os abastados e os pobres, sendo que os abastados tinham as suas indumentárias mais elaboradas e os pobres usavam indumentárias simples, sem ornamentação. Contudo, no final da Idade Média e início da Renascença, surge, timidamente, a referência ao conceito de moda, sendo que a discussão relativamente a esta afirmação requer ainda muitos estudos e pressupostos históricos. No final do século XV, inicia-se uma organização estrutural urbana e, com ela, o comércio e a burguesia. Ciclicamente, os burgueses imitavam os nobres como forma de conquista de maior *status* perante a sociedade. Os nobres, conseqüentemente, abandonavam essas roupas copiadas em busca, novamente, de contínua superioridade e distinção de classe. Em suma, a moda é efêmera, ou seja, percebe-se que esta está pertinentemente ligada à transitoriedade dos tempos, dos hábitos, da história. “O homem possui a liberdade de recriar a própria pele, reconstruindo a mesma através do vestir e explorando o termo, como um fenómeno inserido num meio sociocultural”. (Santos, 2010, p. 34). Portanto, até ao século XVIII, os burgueses continuam a imitar os nobres e a sociedade modifica-se lentamente. Já no século XIX, século em que a moda é disseminada, o têxtil e o

³ Estatueta proveniente de Lespugue, cerda de mamute, Paleolítico superior (Boucher, 2010, p. 20).

vestuário são alterados totalmente no dia a dia, a velocidade de produção e os infindáveis metros de tecidos produzidos aumentam, assim como aumenta a maioria dos debates sobre a modernização da indústria de roupas. Como a moda é cíclica e a roupa é descartada a cada estação, então, neste instante, surge um novo mercado e um novo modo de produção. No final do século XIX e início do século XX, os engenheiros têxteis, a indústria química e a produção na confecção tornaram-se aliados para saber como usar e manusear o produto têxtil. As fibras eram estudadas e experimentadas; surgiam então as poliamidas. E surgia, também, a dúvida sobre a forma como as novas fibras, fios, tecidos, malhas e acabamentos responderiam ao toque, ao uso, à textura, ao conforto, à transpiração e às misturas nas composições na indústria química têxtil. A confecção preocupa-se com a análise do “caimento”, da costura, dos modelos e com a área têxtil e as suas novas tecnologias, que são automaticamente inseridas nas coleções de moda sazonais. Dentro desse contexto, as diferentes áreas estreitam um diálogo de entendimento entre os setores e iniciam uma nova forma de praticar e acelerar a produção da alta-costura, do *prêt-à-porter* e do *fast fashion*. É relevante considerar ainda que, no século XIX, há uma “análise histórica cada vez mais feminilizada do consumo de moda e das práticas do varejo que tem sustentado a maioria dos debates sobre a modernização da indústria de roupas no final do século XIX e os cenários de varejo urbano a ela associados”. (Anderson, 2002, p. 38). A moda dos séculos XX e XXI foi dividida entre a alta-costura, *prêt-à-porter* e o mercado do *fast fashion*, e, aliados a estes três pilares, são recorrentes os debates relacionados com o consumo, no sentido de se obter práticas sustentáveis no produto de moda.

Nestes pressupostos teóricos, desde o início da utilização de têxteis e da indumentária até ao caminho percorrido pelo segmento da moda, fica claro que é necessário estudar e conhecer as principais características de um material têxtil para o desenvolvimento das coleções de moda, conhecer minuciosamente como se deu a origem dos têxteis e como é possível preservar os tecidos e transformá-los em bens patrimoniais.

2.2.1 A preservação dos tecidos

“Há algumas gerações despertamos para a necessidade da preservação com o principal intuito de possibilitar que gerações futuras usufruam dos mesmos recursos naturais que possuímos, assim como se aproximem de manifestações da cultura material ou imaterial que produzimos ou, ainda, que está preservada até então” (Viana & Neira, 2010, p.212).

Neste contexto inserem-se amplos debates sobre a questão da conservação, das fichas catalográficas e da preservação, bem como uma série de mudanças que, de forma geral, são características da classe patrimonial em questão, principalmente para identificação das matérias primas têxteis, cuja quantidade vem crescendo ano após ano no que à conservação e preservação diz respeito.

Os têxteis são um dos modos mais expressivos de distinguir o homem e a sociedade em que se insere. Segundo Meireles (2004, p.49), “observando a riqueza do tecido, a confecção do fato, o tipo de ornamentação e os acessórios, conseguimos quase perceber qual o estatuto social do indivíduo, a profissão que tem ou o evento social que frequenta”. Os têxteis usam-se durante toda vida, variando a sua sumptuosidade com a ocasião em que são utilizados: pode ser o vestuário vulgar do quotidiano, o uniforme com que se pretende dar maior coesão e uniformidade ao grupo ou a uma ocasião solene como seja uma cerimónia de baptizado ou casamento, em que o vestuário é mais rico e sumptuoso, com rendas e fitas mais elaboradas.

No século XIX surgiram os museus enciclopédicos, sendo que, neste sentido, o conceito era recuperar objetos e resgatar histórias e memórias das civilizações. No decorrer do século XX, com as reservas técnicas dos museus mais organizadas e divididas em departamentos, nomeadamente, museologia, conservação e preservação, entre outros, iniciou-se a separação e os questionamentos sobre esses objetos guardados e a forma como iriam ser preservados em museus, principalmente os tecidos (Viana & Neira, 2010).

A reação que se tem ao encontrar um material têxtil, está alinhavada com a procedência e o cuidado com que o mesmo foi guardado. Segundo Maria Cristina

Oliveira Bruno, do museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, ao comentar sobre os tecidos como problemática nos museus,

“...a ênfase desta análise está orientada para a problemática do tecido enquanto bem patrimonial com múltiplas perspectivas museológicas, cuja abordagem preservacionista exige um olhar transversal a partir de distintos campos de conhecimento, no que tange aos estudos da cultura material, bem como às referências a desdobramentos de salvaguarda e comunicação” (Bruno, 2006, p. 131).

O tecido, enquanto item das tradições culturais que têm acompanhado as sociedades desde os primórdios do processo de hominização e com dispersão à escala mundial, resultou em distintos indicadores da memória, com as mais variadas formas e funções. Dentro desta perspectiva de análise, e sobre as coleções de moda no Museu Imperial e no Museu Alberto Sampaio, há que se considerar as diversas fontes e origens das coleções analisadas, acompanhadas de tradições e heranças, como no caso dos “Bordados de Guimarães”⁴, por exemplo.

De acordo com os autores Viana & Neira (2010, p.211),

“...os estudos mais específicos sobre têxteis começam a surgir, sendo que apenas na década de 1960 vão-se formalizar cursos que ensinam a conservação deste tipo de acervo. Um longo caminho foi percorrido até que se chegasse às atuais políticas curatoriais que trabalham com o fato museal”.

A relação do homem com o objeto é que estabelece a sua permanência ou não no museu ou na coleção. Com os têxteis não poderia ser diferente.

Ao compreender-se os materiais têxteis e as suas estruturas, percebe-se, então, a importância da conservação e preservação dos têxteis, percebe-se que estes são os primeiros passos para se compreender o contexto geral de um vestuário.

O património da humanidade é muito amplo e, inseridas nele, estão a produção e a manufatura têxtil. Segundo Viana & Neira (2010, p.211),

“Na Europa, as coleções de têxteis foram iniciadas em geral por membros da Igreja Católica ou das Casas Imperiais há bastante tempo. No entanto, um programa de conservação das mesmas só foi sistematizado a partir do final dos anos 1960 - no caso da Fundação Abegg-Stiftung, na Suíça e do

⁴ IX e na primeira metade do século XX, período em que se começa a

Textile Museum em Washington, ou em 1975, na Inglaterra, no Victoria and Albert Museum”

Assim, a conservação dos têxteis, nas suas variadas especificidades, oferece subsídios para uma melhor compreensão dos materiais e estruturas que os compõem, auxiliando a sua salvaguarda, conservação e, também, a sua catalogação, pela crença na riqueza e na seriedade desta classe patrimonial específica. A manufatura têxtil, no decorrer da história, é reconhecida pela riqueza de um bordado, um tecido, a confecção de uma indumentária, o tipo de acessórios e as ornamentações de uma certa roupa. O tecido, por sua vez, passa por diversas perspectivas para ser estudado, ou seja, independentemente das fibras, é necessário remeter-se às especificidades da sua origem.

Estudar tecidos é uma atividade muito minuciosa e estudar tecidos em museus é um desafio, entende-se neste estudo o quão importante é essa documentação que irá salvaguardar a história e contribuir para o ensino do design, para preservar o património dos têxteis e para a correta caracterização nos museus, que são imprescindíveis para se conhecer minuciosamente as origens dos têxteis e as suas histórias e, assim, fazer-se a catalogação.

No próximo capítulo, são estudados a trajetória e o desenvolvimento das indústrias têxteis no Brasil e em Portugal, no decorrer do século XIX, analisando como foram transformados os processos mecanizados e toda a sua evolução naqueles tempos. E, também, como acontecia a moda em Portugal e no Brasil no século XIX.

Capítulo III

Fabrico de Têxteis no século XIX

Este capítulo apresenta uma síntese teórica da evolução da indústria têxtil no Brasil e em Portugal ao longo do século XIX, identificando as fibras de algodão, juta e seda como as mais usadas na produção brasileira (Bahia, São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro), enquanto que, em Portugal, se identifica o uso das fibras de linho, algodão, lã e seda (Lisboa e Guimarães). Em seguida, apresenta-se uma breve análise sobre a forma como a moda se entrelaça com os têxteis e acelera a indústria.

3.1 Indústria têxtil no Brasil no século XIX

No Brasil, a Bahia foi o local pioneiro para a instalação das fábricas têxteis, a partir da década de 1840, essencialmente devido à presença de matéria-prima, fontes de energia e mercados rurais e urbanos em franco crescimento.

“A matéria-prima, chamada algodão bruto, era cultivada no interior do Estado da Bahia desde o fim do século XVIII. O algodão produzido era, em sua maior parte, exportado. Outros motivos faziam o Estado da Bahia pioneiro. Além de dispor de matéria-prima, possuía sistema portuário e fluvial, o que foi de extrema importância para o transporte de maquinaria. Essa maquinaria dispunha ainda de fonte hidráulica de energia” (Lima & Sanson, 2008, p. 113).

Neste período histórico, havia grandes populações escravas em Salvador-Bahia e, também, no interior do estado, juntamente com uma maioria de trabalhadores livres, que compunham potenciais utilizadores de tecidos grosseiros⁵. Esses tecidos grosseiros eram feitos de algodão, constituindo a maior produção manufatureira da época. Ainda neste período, os problemas dos senhores de engenho aumentavam com a baixa lucratividade das suas atividades, e, com isso, surgiam novas oportunidades, principalmente para o financiamento e investimento no segmento têxtil. Para uma melhor compreensão da questão, é necessário entender como se encontrava a indústria no século XVIII. Segundo os autores Lima & Sanson (2008, p.111), “na segunda metade do século XVIII, as fábricas de tecido inglesas começaram a expandir-se. Começava-se a perceber, no Brasil, que a demanda pelo algodão tendia ao crescimento, com a possibilidade de haver produção industrial têxtil local”. No entanto, o seguinte recorte de tempo mostra a existência de barreiras para a produção brasileira. A transcrição do alvará despachado pela Rainha D. Maria I em 5 de janeiro de 1785, conforme é mostrado na figura 6, proibiu a manufatura têxtil no Brasil e o funcionamento das fábricas, isentando apenas a

⁵ Entende-se por tecido grosseiro um tecido mais pesado, com uma teia e trama mais grossa. Exemplo: tecido de sacaria para empacotar alimentos como arroz, feijão e açúcar, entre outros. De realçar que este termo “tecido grosseiro” era muito comum no século XIX, tanto que esta referência é encontrada nas fichas-técnicas investigadas nos dois museus (Museu Alberto Sampaio e Museu Imperial).

produção de tecidos grosseiros de algodão, que serviam para vestuário de uso diário dos negros e para empacotar sacarias, e proibindo tecidos e bordados em ouro e prata, veludos, cetins, tafetás e chitas, entre outros.

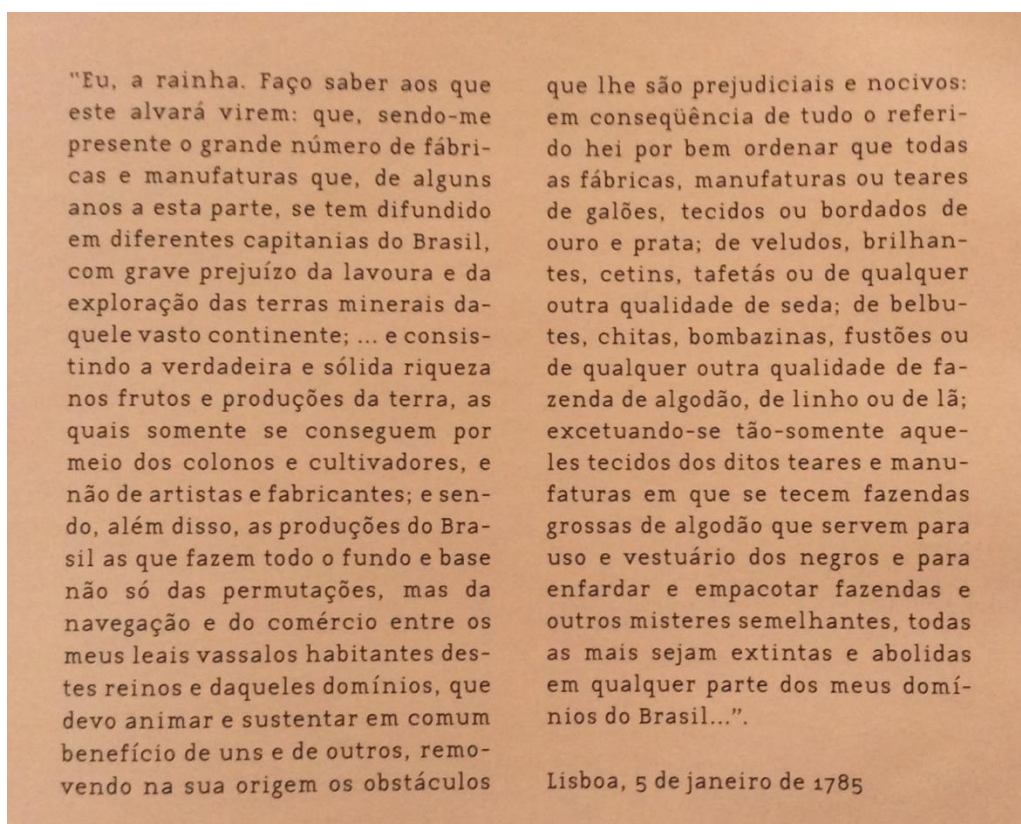


Figura 6 – Transcrição do Alvará de 1785 (Teixeira, 2007, p.13).

Neste contexto de proibição dos têxteis, apresenta-se na figura 7 um exemplo de uma bata de escravo encontrada numa fazenda nos arredores do Rio de Janeiro, na segunda metade século XIX, a qual representa bem os tecidos grosseiros de algodão que os escravos usavam naquele período.



Figura 7 - Bata de escravo com tecido grosseiro de algodão. (Acervo Museu Imperial- Petrópolis. Autoria própria, fev. 2015).

De acordo com Teixeira (2007, p.29-30), “as autoridades portuguesas decidiram neutralizar, na origem, qualquer tentativa de se incrementarem atividades industriais na colônia que, de alguma forma, viessem a comprometer privilégios ou reduzir vantagens comerciais da metrópole”. A industrialização de têxteis mais elaborados no Brasil é suprimida e esta lei irá perdurar por 23 anos, até 1808, ano em que a restrição da produção de têxteis foi suspensa no Brasil.

No ano de 1808, D. João VI decide instalar a família real portuguesa no Brasil, como meio de fuga das invasões francesas e, também, como forma de oposição ao Bloqueio Continental decretado por Napoleão Bonaparte, que visava proibir as nações europeias de comercializar com a Inglaterra, impedindo que navios ingleses atracassem em portos europeus.

Para que tal ação fosse asseverada, o monarca luso recorreu à Inglaterra para que esta fornecesse navios que acompanhassem a viagem que atravessaria o Atlântico, e, além disso, os ingleses comprometiam-se a preparar tropas para guerrear com os exércitos franceses que invadissem Portugal. Contudo, tal fato não aconteceu de forma gratuita. Este acordo foi estabelecido em 19 de fevereiro de 1810 entre os ingleses e os portugueses, sendo conhecido como “Tratado de Comércio e Navegação”, e tinha a finalidade de “conservar e estreitar” as relações de aliança entre as monarquias. Determinava, por exemplo, a diminuição das tarifas

alfandegárias sobre os produtos ingleses para 15%. Esse tratado iria modificar diretamente a indústria e provocar uma grande mudança no cenário brasileiro, através, por exemplo, da suspensão do alvará de 1785, logo aquando da chegada do monarca ao Brasil (Teixeira,2007).

No Brasil, no início do século XIX, época em que as condições eram por demais precárias e a escravidão predominava, surgiu a primeira fábrica de tecidos. Segundo Aragão (2002, p.68), em “Vila Rica – Minas Gerais no ano de 1814 se localiza a primeira fábrica; outra no Rio de Janeiro em 1819. Logo após a independência, surge uma fábrica regular de fiação e tecidos de algodão em Pernambuco; [...] outras se instalam no Rio de Janeiro”. As fábricas mais modernas concentraram-se na Bahia a partir dos anos 1840 até 1860, quando foram ultrapassadas pelas fábricas do Rio de Janeiro. Entre as fábricas baianas, a que ganhou maior notoriedade foi a “Fábrica de Todos os Santos”, com sede em Valença, exemplo de sofisticação e modernização nas relações de trabalho numa era em que predominavam no Brasil as relações escravagistas. De um modo geral, as indústrias têxteis brasileiras eram pequenas e produziam tecidos grosseiros de fibra de algodão, ainda doutrinadas pelos anos anteriores.

De acordo com Lima & Sanson (2008, p.111),

“Nas décadas seguintes, esse tipo de indústria desenvolve-se em vários Estados. Em 1853, contabilizam-se apenas 8 fábricas. Em 1885, o setor têxtil algodoeiro já alcança 48 fábricas, sendo liderado por Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse mesmo ano, essas fábricas operam 2.111 teares, empregam 3.172 trabalhadores e produzem 20,6 milhões de metros de tecidos”

No ano de 1844, surgiu o imposto sobre os artigos importados, que levou ao fortalecimento da indústria local brasileira, incluindo a indústria têxtil, e, posteriormente, a isenção de impostos sobre a importação de maquinaria. Isto só foi possível devido ao cancelamento dos tratados de 1810. O historiador Gasparetto Junior (2006), comenta: “a Tarifa Alves Branco recebeu o nome de seu criador e foi implementada no dia 12 de agosto de 1844. Tratava-se de uma tarifa alfandegária que aumentou as taxas de importação para a casa dos 30%, quando não havia similar nacional, e para a casa dos 60%, quando havia produto similar nacional”.

Ainda de acordo com Gaspareto Junior (2006) as novas decisões tiveram impacto sobre cerca de três mil produtos (inclusive os têxteis) e despertaram a insatisfação dos ingleses, habituados aos privilégios na comercialização dos seus produtos desde a época anterior à independência do Brasil. “Mas não foram apenas os britânicos a sofrer o impacto das novas medidas, os importadores brasileiros e os consumidores mais abastados que consumiam tais produtos importados passaram a pagar mais caro conduzindo ao aumento destes produtos importados.

Neste contexto, as redes públicas cresceram, permitindo melhorar a situação orçamental do Governo, o uso das tarifas alfandegárias possibilitou, também, um melhor acolhimento aos produtos nacionais, incentivando, desse modo, a indústria brasileira. “Apesar da insatisfação de ingleses e comerciantes brasileiros, a Tarifa Alves Branco permaneceu ativa até a década de 1860, quando o governo imperial não conseguiu mais resistir à pressão dos grupos insatisfeitos”. (Gaspareto Junior, 2006). O incentivo para a abertura de fábricas foi impulsionado neste período, na figura 8 pode-se observar a primeira fábrica de tecidos de algodão implantada na região de São Paulo, no concelho de Sorocaba, inaugurada em 1852 e que pertencia a Manoel Lopes de Oliveira.



Figura 8 - Fábrica de tecidos de algodão de 1852. (Teixeira, 2007, p.30).

O uso do algodão foi fundamental para o desenvolvimento da indústria têxtil do Brasil no século XIX. O processo manufatureiro, tanto manual como mecanizado, foi, aos poucos, se desenvolvendo ao longo deste século e difundido no século XX. A figura 9 evidencia a plantação de algodão da Fábrica de Tecidos Carioba, no

concelho de Americana, no estado de São Paulo. Importa ressaltar que o concelho de Americana é conhecido como sendo um grande produtor de tecidos do Brasil, onde as tecelagens mais antigas se desenvolveram e estão ainda presentes. Atualmente, é reconhecido como importante polo têxtil do Sindicato das Indústrias de Tecelagem de Americana, Nova Odessa, Santa Bárbara D'Oeste e Sumaré (Sinditec, 2015) e representa cerca de 600 pequenas, médias e grandes indústrias têxteis.



Figura 9 - Plantação de algodão em 1875. (Teixeira, 2007, p.34).

Os registos históricos, sustentados pelos autores Teixeira (2007) e Lima & Sanson (2008), corroboram que a fibra do algodão foi importante para o desenvolvimento da indústria brasileira. Mas não foi apenas na indústria têxtil que se verificou um desenvolvimento na segunda metade do século XIX, o desenvolvimento deu-se na globalidade (indústria, comércio e mercado) e ampliou-se com a construção da Estrada de Ferro D. Pedro II, que propôs uma maior ligação entre os estados brasileiros, através do decreto nº 641, de 26 de junho de 1852 que, na sua ementa, dizia: “autoriza o Governo para conceder a uma ou mais companhias a construção total ou parcial de um caminho de ferro que, partindo do Município da Côrte, vá terminar nos pontos das Províncias de Mina Gerais e São Paulo, que mais convenientes forem” (Lima & Sanson, 2008).

Depois deste decreto, iniciou-se a construção da Estrada de Ferro D. Pedro II com o intuito de se desenvolver o território brasileiro, tendo ocorrido uma aceleração da indústria e da economia. Com esses transportes ferroviários, o mercado cresceu e essas modificações traduziram-se, ao longo do tempo, num novo passo para o Brasil. Segundo Gabler (2015, p.1), “a construção das estradas de ferro estava relacionada ao processo de modernização do império, alavancado a partir da segunda metade do século XIX, quando se observava um maior desenvolvimento da economia, com necessários investimentos na infraestrutura e na urbanização do Brasil”. Em 1860, as cidades iniciaram o processo de urbanização, um caminho sem volta no que concerne à ligação da província com o mundo. Em Salvador, na Bahia,

“A Fábrica de Tecidos Todos os Santos foi a primeira indústria nacional movida por energia hidráulica, ocupando até 300 operários, em sua maioria mulheres. Marco da industrialização baiana contemporânea, foi visitada por D. Pedro II em 1860. Consistia em um complexo industrial formado por barragem, comportas, canais, edifícios, fornos de fundição e oficinas, dos quais só restam atualmente as ruínas do edifício principal (originalmente com cinco pavimentos), barragem, canais e algumas pontes. Projetada e implantada pelo engenheiro norte-americano Carson, era acionada por rodas d’água localizadas no subsolo, para onde foi deslocado parte do caudal do Rio Una” (Stelling & Pedrão, 2011, p.6).

No final do século XIX, a economia baiana exibia sinais de uma industrialização expressiva para o Brasil da época: havia 123 fábricas em atividade no Estado, sendo 12 de tecidos. O período compreendido entre o final do século XIX e a década de 1930 é considerado como o auge da indústria têxtil baiana. “Houve uma concentração de empresas, exemplificada pela Companhia União Fabril da Bahia (resultante da fusão de cinco fábricas em 1891) e Companhia Progresso Industrial da Bahia, que incorporou as fábricas Todos os Santos e Nossa Senhora do Amparo em 1887. Data também desse período a criação da Companhia Empório Industrial do Norte”. (Stelling; Pedrão, 2011, p.14).

No ano de 1875, no Rio de Janeiro, o mercado desenvolvia-se com base na amplificação do sistema de transportes, que permitia a expansão do comércio. De

acordo com Azevedo (2011, p.1), “O crescimento e ramificação do sistema ferroviário e rodoviário, a melhoria dos meios de transporte, a gradual liberação dos escravos e o afluxo de imigrantes ampliaram o mercado consumidor suprido pelo Rio de Janeiro e contribuíram para a expansão dos setores secundários e terciários”. No último quartel do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro era um mercado em total crescimento, a sua população era de 274.972 habitantes, conforme explanado por Benchimol (1992, p.25), e era, neste período, a maior cidade brasileira e o terceiro maior porto da América.

“O Porto e a Estrada de Ferro Central do Brasil eram importantes meios de distribuição das mercadorias importadas e manufaturadas. No interior, os trilhos das estradas de ferro garantiam o fornecimento de amplas regiões de São Paulo e Minas Gerais. Assim, o Rio de Janeiro perdia, paulatinamente, a sua posição de exportador de café e ganhava um espaço cada vez maior enquanto núcleo distribuidor de artigos importados e dos seus próprios produtos. Este espaço se configura na cidade do Rio de Janeiro, onde esta Associação Industrial foi criada graças aos movimentos e condições estruturais e políticas, que puderam viabilizar seu “nascer” neste período, além do fato do descontentamento da seção fabril dentro da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, e seu rompimento fundando a dada entidade” (Azevedo, 2011, p. 2).

O Rio de Janeiro era, naquele tempo, o núcleo financeiro, político e comercial do Império, possuindo, ainda, maior e melhor mão de obra, obtida tanto pelo aumento natural da população como pela imigração recorrente. Com a Abolição da Escravatura em 1888, assinada pela Princesa Isabel, e o fim do império e início da república em 1889, a indústria, principalmente a têxtil, toma novos caminhos e, com o incentivo ao crescimento na região centro/sul, passa a ter grandes estabelecimentos, como fábricas de tecidos, de chapéus e de calçado, entre outros. Este incentivo por parte do governo duraria até 1895.

Portanto, como comenta Azevedo (2011, p.4), “O período de 1880-1881 deu o início da indústria de forma mais organizada e como uma expressão consistente, tendo objetivos e usando meios de propagar seus ideais e com uma representação de classe. Com a organização da Associação Industrial do Rio de Janeiro em 1881, primeira entidade que agregou exclusivamente os industriais”, há uma tentativa de

se organizar o setor industrial e, de alguma forma, mover e sensibilizar o governo quanto ao potencial das indústrias no Brasil, com o propósito de proteger o produto tipicamente brasileiro, gerando empregos e riqueza para a nação. Isto significa que o Brasil, nos finais do século XIX e início do XX, torna-se confiante e promissor na sua industrialização e na economia.

3.2 Indústria têxtil em Portugal no século XIX

A Indústria Têxtil em Portugal viu surgir, em 1820, a sua primeira associação industrial de lanifícios, denominada “Grémio de Covilhã” e com sede na capital, Lisboa. Posteriormente, foi criada em 1838 a “Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense”, que foi uma das maiores unidades fabris da capital no século XIX e constituiu um ponto de referência na história da industrialização da cidade de Lisboa.

“À época do seu estabelecimento, as atividades da fábrica estavam separadas. A fiação fazia-se no filatório de algodão situado no Palácio do Malheiro, em São Sebastião da Pedreira, que havia pertencido a António Pereira de Guimarães, a tecelagem, por seu turno, funcionava em paralelo no Palácio dos Condes de Camaride e na fábrica velha firma Pomé e C^a, ao campo pequeno”. (Leite, 2012, p. 2).

Nesse momento, as indústrias manufatureiras estavam a tentar organizar o setor e, assim, transformar-se no polo têxtil de Portugal. Na figura 10 pode-se observar uma foto da companhia de fiação e tecidos lisbonense, naquele período.



Figura 10 - Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense, século XIX. (Leite, 2012, p. 3).

No ano de 1840, a sociedade da fiação lisbonense iniciou a sua atividade no antigo Convento de São Francisco de Xabregas, onde a fiação e a tecelagem ficavam no mesmo espaço físico. Em 1844, um incêndio deflagrou nesta fábrica, sendo que, depois deste imprevisto, a fábrica ficou em funcionamento, até 1849, no Palácio do Marquês de Niza (Leite, 2012).

Nesta trajetória da indústria têxtil portuguesa, há dois fatores importantes para a compreensão da forma como esta se desenvolveu, nomeadamente, o inquérito industrial de 1881 e a Exposição Industrial do concelho de Guimarães em 1884.

3.2.1 O inquérito industrial de 1881

Um grande número de industriais respondeu, no ano de 1881, ao Inquérito Industrial, que propunha a melhoria na proteção às indústrias locais naquele período, o que instigou uma ação do meio rural e comercial e da própria concorrência externa. O descontentamento e a fraqueza da burguesia industrial manifestaram-se muito claramente neste Inquérito Industrial, tendo conseguido, depois de alguns anos, ver atendidas algumas das suas exigências, como, por exemplo, o ensino industrial e o protecionismo da indústria. Estas estenderam-se

também, nos finais do século XIX, à área têxtil, onde a manufatura algodoeira, em especial, se desenvolvia.

“No final do século XIX e inícios do XX, verificou-se no País um novo surto industrial, enquanto se ia diversificando a concorrência externa, tanto na mãe-pátria como nas colónias. Tais motivos justificam, só por si, que dediquemos alguma atenção à correspondência consular remetida de Portugal para França. São vários os temas nela aflorados — situação económica e financeira, comércio, indústria, operariado, transportes, etc. —, embora tenham sido obviamente privilegiados os que mais se ligavam às relações franco-portuguesas” (Mendes, 1980, p.36).

A indústria têxtil portuguesa foi tentando organizar o setor industrial, a sua situação económica, o comércio e os transportes, entre outros. Percebe-se, também, que a indústria portuguesa carecia de preparação profissional de técnicos e operários, havia muito tempo que se sentia a necessidade de se fazer deslocar operários ao estrangeiro a fim de adquirirem novos conhecimentos e retornar a Portugal com o intuito de melhorar a produção na indústria local (Mendes, 1980)

Discutia-se, ainda, a criação das escolas industriais, sendo que esta necessidade de instrução profissional fazia-se sentir mais duramente à medida que a indústria ia progredindo e a concorrência externa se intensificava. Mendes (1980, p.43) observa que “na segunda metade do século XIX — e muito especialmente no último quartel — assiste-se a uma crescente disputa do mercado português por diversos países, em prejuízo do domínio até então exercido quase exclusivamente pela Grã-Bretanha, que, aliás, continuava a ocupar o primeiro lugar nas relações comerciais com o nosso país”.

A tabela 1, sobre o inquérito de 1881, ilustra o registo das 25 maiores empresas naquela época, estando o setor têxtil incluído nessa lista, juntamente com os setores de tabaco, química, papel, produtos metálicos e alimentos.

Tabela 1 - As 25 maiores empresas em 1881. (Leite, 2012, p. 4).

Tabela C.3 – 25 maiores empresas industriais segundo o valor do activo, 1881

Ordem	Empresa	Activo	Sector	Fonte
1	Companhia Nacional de Tabacos	2.390	Tabaco	b)
2	Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense	724	Têxtil	a)
3	Bernardo Daupias & C ^a	500	Têxtil	b)
4	Sociedade de Fiação de Vizela	474	Têxtil	c)
5	Companhia da Fábrica de Fiação de Tomar	474	Têxtil	a)
6	José Diogo da Silva	465	Têxtil	b)
7	Comp. Lisbonense de Estamparia e Tinturaria de Algodões	462	Têxtil	a)
8	Companhia União Fabril	456	Química	c)
9	Campos Mello & Irmão	400	Têxtil	b)
10	William Graham Junior & C ^a	400	Têxtil	b)
11	Companhia de Lanifícios de Arrentela	391	Têxtil	b)
12	José Mendes Veiga	370	Têxtil	b)
13	Miguel Augusto, Fonseca & Cardoso	360	Tabaco	b)
14	Companhia Nacional de Lanifícios da Covilhã	360	Têxtil	b)
15	Companhia de Fiação de Crestuma	339	Têxtil	a)
16	Companhia de Moagem de Santa Iria	335	Alimentação	c)
17	João de Brito	335	Alimentação	c)
18	Mamuel José Gomes	335	Alimentação	c)
19	Belos & Formigais	335	Alimentação	c)
20	Eduardo de Mendia & C ^a	325	Tabaco	b)
21	Joaquim Antunes dos Santos	310	Prod. Metálicos	b)
22	Antonio Alves Bebianio & Filho	300	Têxtil	b)
23	Parceria Comercial de Fiação de Salgueiros	300	Têxtil	b)
24	Companhia de Lanifícios de Alenquer	300	Têxtil	b)
25	Companhia de Papel do Prado	314	Papel	a)

Valores em contos

Fonte: a) Relatórios e contas; b) *Inquérito Industrial de 1881*; c) Estimativa

3.2.2 Exposição industrial do concelho de Guimarães em 1884

A 14 de abril de 1884, chegava a Guimarães o comboio inaugural do caminho de ferro que iria ligar a cidade à rede ferroviária do país, algo que representava, naquele momento, um fator de progresso desejado pela população vimaranense. No mesmo ano, ocorreu no concelho de Guimarães a primeira “Exposição Industrial de Guimarães”, conforme ilustrado na figura 11, que mostrava a real situação das questões industriais da época, desde a sua mão de obra até ao poder da indústria local. A exposição decorreu no Palácio Vila Flor, em Guimarães, ocupando todas as dependências e salas do palácio (Oliveira, 1982).

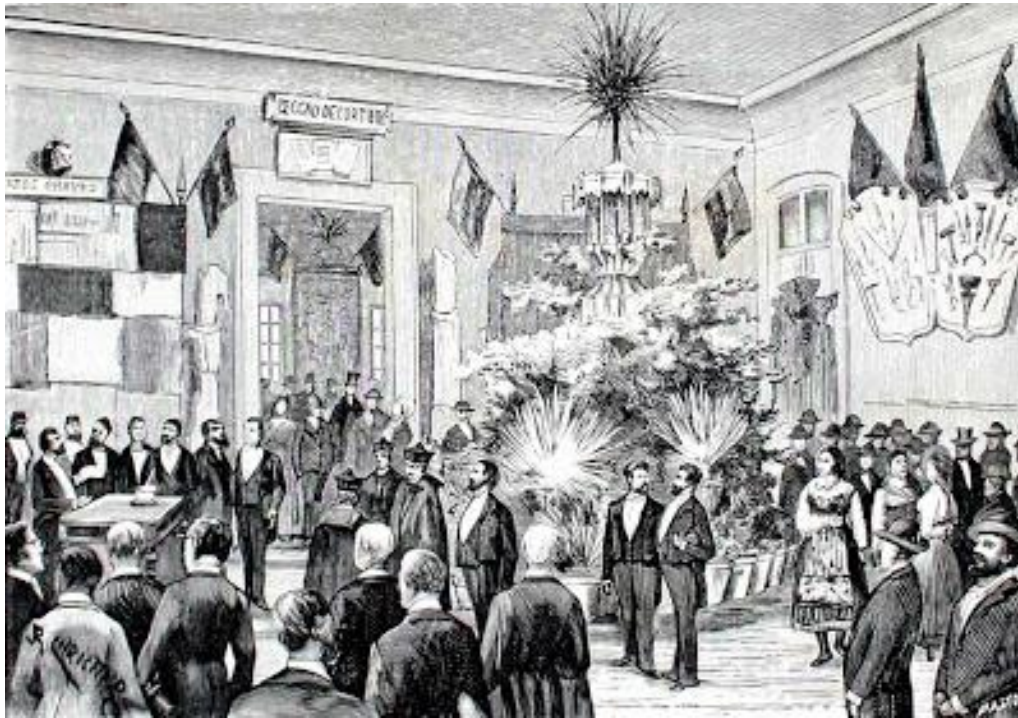


Figura 11 - Inauguração da exposição em 1884. (Sociedade Martins Sarmento em jul. 2008).

Percebia-se a necessidade de se aperfeiçoar a indústria local e de se incentivar futuras instalações. De acordo com Oliveira (1982, p.221-222), a exposição foi dividida desta forma:

“No rez do chão e na 1ª sala expunham-se os couros curtidos e aparelhados produzidos nas fábricas dos dezoito industriais expositores; na 2ª sala eram já os industriais de calçado, num total de sete [...]; a 3ª foi destinada às indústrias de papel, fotografia, flores e frutos artificiais [...]. Também nela se agrupavam as indústrias de chapelaria, [...] os alfaiates, as confecções. Na 4ª sala expunham-se trabalhos de [...] roupa branca, lisa e bordada, meias, colchas, toalhas e bordados a cores e a fios de prata e de ouro, com 33 expositores, na sua maioria do sexo feminino, e ainda os tecidos brancos de linho e mistos de linho/algodão e também de lã, com dois expositores”.

Ainda nesta exposição, expunham-se colchoaria, cobertas, guardanapos e toalhas, entre outros. A exposição foi de altíssimo valor e iniciativa naquele período. O Jornal do Comércio, de Lisboa, na época comentou que “a Exposição Industrial de Guimarães é, portanto, um verdadeiro sucesso, uma página brilhante para a história portuguesa, especialmente do Minho” (Oliveira, 1982, p. 225) e acrescentava que era um momento histórico para Guimarães, uma nova fase de atividade rumo ao

progresso, aquele seria o primeiro congresso dos industriais de todo o concelho, que analisariam e estudariam as fábricas e oficinas para a realização de uma ideia ou conquista de melhorias e vantagens gerais no âmbito das tecnologias e do mercado. Importa ressaltar que, nesta ocasião, ocorreu a abertura de uma escola industrial, com o intuito de trazer conhecimentos indispensáveis à indústria local. Por decreto de três de dezembro de 1884, foi criada a “Escola Industrial em Guimarães”, abrangendo as cadeiras de geometria elementar e contabilidade, desenho e química industriais. Mais tarde, foi inserido o ensino de serralheria, fiação e tecidos.

A exposição começara a tornar-se rentável e a recém-criada escola seria o local onde a juventude iria receber uma melhor preparação e formação técnico-profissional, já que Guimarães ia-se desenvolvendo à medida que a tecnologia ia surgindo e, assim, o ensino se destacava no melhor nível possível. Entre os homens que estavam à frente da Sociedade Martins Sarmento, uma figura de destaque era o historiador Alberto Sampaio, que foi um dos grandes envolvidos na Exposição Industrial de 1884, e que, naquele ano, aludiu à importância de se agitar a população fabril e convencê-la a lançar-se numa tal empresa, a ela que tem vivido sempre na penumbra e como que esquecida, é muito, mas não é tudo. O tudo é a união do querer. Conforme, comenta Oliveira (1982,p. 227)

“Se convencerem todos da força imensa de que poderão dispor, se reunirem e disciplinarem os seus esforços, se se convencerem que um dos grandes males que aflige o trabalho local é a desunião e o indiferentismo de cada um em relação aos interesses gerais”.

Alberto Sampaio ficou muito satisfeito com a exposição, dizendo aos industriais que quaisquer que fossem as contrariedades com que tivessem de arcar, era válido fazer-se conhecer as principais indústrias daquele concelho e que só desta maneira iriam progredir.

É importante salientar que em 1884 ainda não havia teares mecânicos na indústria têxtil vimaranense, sendo toda a fabricação processada ainda de modo manual. Os únicos teares mecânicos de que se tinha conhecimento eram três exemplares que tinham acabado de chegar da Inglaterra e iriam equipar aquela que se constituiu como a primeira fábrica moderna de Guimarães, a “Fábrica a Vapor de Tecidos de

Linho e Algodão do Castanheiro”, de António Costa Guimarães (Sampaio & Meira 1991).

De acordo com Sampaio & Meira (1991, p.8), a fábrica possuía “8 teares mecânicos e 10 de Jacquard por máquina a vapor de 10 Cv, e com 68 operários entre mulheres e homens. A fábrica de castanheiro foi, contudo, a única existente em Guimarães naquela época a possuir tais teares e ter o processo de mecanização, enquanto o restante estava no método de manufactura manual”.

Segundo o inquérito de 1881, a real fábrica de Caneiros praticava o sistema de indústria ao domicílio, empregando mão de obra considerável, mais concretamente, 157 operários (homens e mulheres). No ano de 1885, a fundação da fábrica de Castanheiro marcou o início da industrialização no segmento têxtil algodoeiro. Naquele momento, a indústria estava gradualmente abandonando o processo artesanal e iniciando o mecanizado.

Dentro deste contexto de trabalho manual, semiautomático e “modernização”, uma fibra muito importante para a indústria local – região do Minho – foi a fibra do linho. Neste momento, é relevante mencionar que algumas mulheres se limitavam a produzir o seu fio/produto para a família. Segundo Sampaio & Meira (1991, p.44),

“O fio divide-se em tantas classes principais, quantas filaça que se pode preparar do linho. O fio extrahido da primeira é o mais ordinário e tem applicações mais grosseiras; o da segunda é geralmente aquelle que se faz o bragal da gente menos abastada; o da terceira é destinado a produzir o panno propriamente dito de linho, que varia na qualidade segundo a menor ou mais grosseira do fio”

Portanto, o cultivo do linho era recorrente neste período e essa produção manual está também aliada às questões culturais locais, na medida em que, na preparação e manufatura do tecido de linho, está também contido o contexto da identidade da região do Minho, não se limitando apenas a questões financeiras.

A evolução da indústria portuguesa começa com a sua primeira associação industrial em 1820 e, posteriormente, com a implantação de uma das maiores unidades fabris em Lisboa, em 1838. As indústrias manufatureiras tentavam, ao longo do século XIX, organizar o setor e, assim, transformar-se num importante polo têxtil em Portugal (Sampaio & Meira, 1991)

Percebeu-se que o inquérito de 1881 e a exposição do concelho de Guimarães tinham nos seus objetivos a preocupação de impulsionar o setor industrial português, bem como a implantação do ensino específico para a fiação e tecelagem, entre outras áreas. Também se discutia os caminhos do processo manual e as inovações no processo de mecanização que estavam por vir.

3.3 A moda do século XIX no Brasil e em Portugal e o usos dos têxteis

3.3.1 A moda no século XIX no contexto geral

O século XIX foi um período no qual os centros urbanos se expandiram e a modernidade efetivamente transformou a vida das pessoas. A moda do século XIX propôs, de início, livrar as mulheres da moda de tempos anteriores, com os exageros nos volumes e os pesos das roupas, as saias extremamente grandes e os penteados enormes, entre outros. Após a coroação de Napoleão Bonaparte em 1804, o estilo império impôs-se por toda Europa e, em consequência, surgiu o “vestido Império” que ficou conhecido através dos trajes de Josefina de Beauharnais, a primeira esposa de Napoleão. Na figura 12, Josefina enverga um vestido considerado Império, pois a cintura está abaixo dos seios, o decote é aberto e o comprimento do vestido não cobria os pés.



Figura 12 - Josefina de Beauharnais. (Brito, 2013, p.1).

Segundo Pinto (2011), as mulheres abandonaram os espartilhos e as anquinhas, assim como os tecidos ricos e pesados, adotando vestidos feitos de materiais leves e translúcidos como o algodão, corte com linhas diretas, cintura subida, mangas curtas de balão acompanhadas de luvas altas e saias que desciam até ao tornozelo. Nessa época, consideravam-se as formas simples e as linhas verticais, ou seja, o Estilo Neoclássico. Os tecidos mais comuns eram a cambraia e o musseline.

De acordo com Laver (1997, p. 154), “talvez em nenhuma outra época entre os tempos primitivos e a década de 1920, as mulheres tenham usado tão pouca roupa como no início do século XIX. Todos os trajes pareciam ter sido criados para climas tropicais”. Napoleão chegou a proibir a importação de tecidos de musselines de algodão da Índia, não somente por diferenças políticas, mas também com o intuito de desenvolver a indústria têxtil na França.

A moda conhecida como “Estilo Romântico” surge também na primeira metade deste século, este estilo era caracterizado por babados, golas altas, mangas balão, pormenores de rendas, laços e a volta da cintura na própria cintura, com o uso, novamente, de espartilhos. A cintura fina entra na moda e irá tornar as saias mais

amplas, ficando as saias com um comprimento mais curto, comparativamente ao período anterior.

Na Inglaterra, no período entre 1831 e 1890, imperava o Estilo Vitoriano, que correspondeu ao reinado da Rainha Vitória da Inglaterra. Inspirada na monarca, a moda vitoriana era caracterizada pelos volumes e excessos. Tanto o Estilo Romântico na França como o Estilo Vitoriano na Inglaterra foram as grandes tendências da moda do século XIX.

Considerando que a silhueta feminina ia ficando em forma de “sino”, surgiu a crinolina, que era uma espécie de armação feita de crina de cavalo e linho (daí o seu nome), presa por vários aros de anéis, formando uma espécie de gaiola, que era usada por baixo das saias das senhoras para dar volume, conforme a figura 13 evidencia.

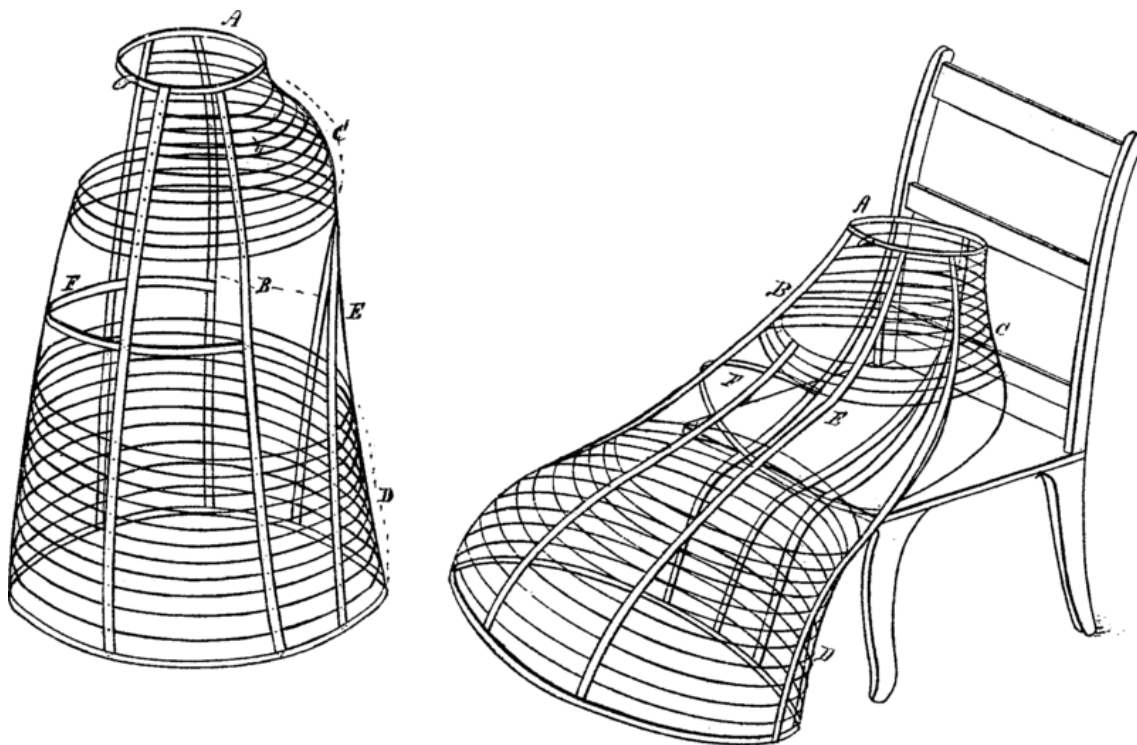


Figura 13 - Armação da crinolina. (Skull, 2013, p. 3).

Em Londres e Paris, no ano de 1864, a forma da crinolina começou a deslocar-se para trás, deixando de ser um círculo perfeito. Até ao final do século XIX, provavelmente até meados de 1880, as crinolinas caíram em desuso, sendo substituídas por anquinhas que amarravam apenas a parte de trás dos vestidos e

das saias. Neste mesmo período, as padronagens mais usadas eram as formas geométricas e lisas. Importa mencionar que as formas geométricas nos tecidos eram variadas, de estilo simples e com cores e repetições diversas, que permitiam uma infinidade de combinações harmónicas de cores e estilos. Os tecidos mais usados neste período eram o cetim, o crepe, o brocado e o tafetá, que combinavam na perfeição com as formas lisas e geométricas que estavam na moda naqueles tempos, sendo muito difundidos no final do século XIX e início do XX (Cardim, 2011).

Na década de 1890, a Era Vitoriana chegou ao fim, o uso do espartilho neste período era muito presente e fazia com que o corpo da mulher tivesse o formato em forma “S”, que seria a base da roupa feminina no próximo período, denominado “*La Belle Époque*” (permaneceria na moda até 1914, aproximadamente). Na segunda metade do século XIX, surgiria ainda Charles Frederick Worth, conhecido como “o primeiro costureiro” e considerado o “pai” da alta-costura (Cardim, 2011).

Em resumo, a moda passou por 4 estilos em todo o século XIX: Estilo Império, Estilo Romântico, Estilo Vitoriano e *La Belle Époque*.

3.3.2 A moda no século XIX em Portugal e o uso têxtil

As questões políticas, económicas e a revolução industrial foram, sem dúvida, importantes acontecimentos que se deram ao longo do século XIX e aos quais a indústria da moda não ficou alheia. A moda francesa foi, de um modo geral, adotada pelos portugueses. O periódico português “O Correio da Moda” inaugurou as páginas sobre as questões da moda no início do século XIX, retratando a moda masculina e feminina. Os jornais com cadernos de moda multiplicavam-se e as revistas anunciavam as últimas notícias vindas de Paris.

“No princípio do século XIX, nomeadamente numa atitude de reivindicação e afirmação cultural, em que se padronizavam a esmagadora maioria dos trajes populares europeus na significância da identidade nacional e local, face às invasões que se estendem durante dezena e meia de anos de Lisboa a Moscovo e, para Sul, até a Itália e ao sonhado e exótico Egito. As roupagens tradicionais foram então

valorizadas como emblema cultural, veiculando o desejo de resistir, de estar contra, e de ser autônomo e independente” (Teixeira, 1996, p. 38).

Nesse momento, a identidade e as questões culturais, assim como o desejo de resistir e de ser independente, eram aflorados por toda Europa.

Para se entender como acontecia a moda em Portugal no século XIX, é fundamental a referência ao livro “A moda em Portugal, 1807 a 1914” de Carlos Valter Cardim. Segundo este autor, no “início do período de 1820, a moda continuou a seguir, não com tanta exuberância, o seu ciclo. Começaram a usar as capotas de pala comprida e a seguir intensificou-se o uso do xale. O vestuário orientalizou-se. Tecidos indianos e persas passaram a inundar as lojas dos mercadores e as cabeças passaram a ser enfeitadas com turbantes de musselina ou telas de ouro e prata”. Cardim (2011, p.17).

Os vestidos portugueses eram também bordados, com mangas balão, usava-se xaile e sombrinhas, sendo, portanto, possível afirmar que a moda portuguesa seguia as tendências de toda a Europa, mais concretamente, como já mencionado, da França. No que concerne às roupas masculinas, segundo Cardim (2011, p.24), “A preocupação com o vestuário masculino também só renasceu com o regresso de D. João VI do Brasil. Por volta de 1820 o traje masculino seguia, na medida do possível, devido à instabilidade ainda reinante, a mesma evolução do período anterior, passando, no entanto, a sofrer maiores alterações a partir deste momento”. Os homens utilizavam os seus fatos completos, bastante parecidos com os dos ingleses, e as principais fibras utilizadas eram o algodão e a seda. A casaca masculina era, geralmente, de um tecido tafetá de seda lavrada, bordada com fios de seda com motivos florais e geométricos. No que aos coletes diz respeito, os tecidos eram, geralmente, de cetim de seda, bordados com fio de seda, abotoando com 4 ou 6 aberturas caseadas com fio de algodão, com 4 a 6 pequenos botões forrados com o mesmo cetim (era comum forrar os botões no início do século XIX) e, por fim, as costas do colete eram, geralmente, de linho branco ajustadas com fitas de algodão.

A figura 14 retrata um vestido Império que se encontra exposto no Museu Nacional do Traje, em Lisboa. O decote do vestido é em formato quadrado, embora no estilo Império se usasse, também, decotes redondos e triangulares. Nas mangas, o estilo é

em forma de balão curto, havendo também bordados em todo o vestido. Característicos dessa moda do início do século XIX, os bordados eram, geralmente, pequenos e delicados, encontrando-se disseminados por toda a peça. Finalmente, por cima deste vestido usava-se, provavelmente, um xale, não só para proteger do frio, mas também pelo fato de ser tendência da época.



Figura 14 - Vestido Império. (Pinto, 2011, p.35).

Segundo Pinto (2011, p.34), “para o frio, as senhoras protegiam-se com xales de caxemira ou com pequenos casaquinhos”. A partir do ano de 1835, após o período Miguelista, o vestuário feminino acabou por perder um pouco da sua graciosidade. De acordo com Cardim (2011), nesta fase, os vestidos foram alongados até ao chão e passaram a esconder os pés e o calçado que, até então, eram visíveis. Esta moda perdurará até ao final da *Belle Époque*. As sandálias de salto baixo com tiras que mostravam os pés, e eram moda na fase anterior, foram substituídas por sapatos de verniz acompanhados de meias de algodão.

Ao analisar-se questões no viés do têxtil, entende-se que as fibras da seda (tafetá), algodão (cambraia) e linho eram predominantes neste recorte de tempo, ou seja, na

primeira metade do século XIX. A partir de 1838, percebe-se uma utilização contínua do tecido de seda, conforme descreve Teixeira (1996, p. 60), referindo-se ao “vestido de noiva de tule de seda branca bordada mecanicamente formando motivos florais e vegetais. A linha escolhida é romana e imperial. Trata-se com efeito de uma cópia de estátua clássica, muito ao gosto da Missão Cultural que o Conde da Barca encomenda em Paris”. Este vestido consiste num folho de tule de seda recortada e bordada mecanicamente, o vestido é inteiramente de seda, com aplicações de missangas prateadas e pérolas idênticas ao vestido. No que concerne ao traje masculino, a parte da camisa é composta por cambraia de algodão branca; as calças em tafetá de seda (crepon) creme; os suspensórios em seda canelada creme, bordados com fios de seda; o chapéu de feltro preto, com aplicações em veludo de seda preto. O vestuário era ainda constituído por casacas masculinas de tecido de seda em estrutura de tafetá; forro de seda ou cambraia de algodão; echarpe de cambraia branca bordado com fio de algodão; colete de cetim de seda branca, bordado com fios de seda; meias de cambraia branca bordadas manualmente com fio de algodão. Neste recorte de tempo, percebe-se a utilização das fibras e a importância da moda associada aos têxteis.

Outro vestido que testemunha a moda associada ao têxtil, feito pela confecção portuguesa e datado de 1840, é descrito por Teixeira (1996, p.60) como um “tecido de estrutura em tafetá de seda creme e seda lavrada, renda mecânica, com decote de seda, no corpo e nas mangas aplicação em folho de seda creme lavrada. O lenço de cambraia de linho branco, bordado nos cantos com fio de algodão”. Num outro vestido dentro deste mesmo recorte, utiliza-se tecido de seda *moirée* e renda de tule bordada, folho de renda de tule creme bordado e folho recortado de tafetá de seda da mesma cor. Na saia, aplicação de galão de seda creme e largo folho de seda *moirée* formando machos, guarnecidos na extremidade com pequeno folho de tafetá de seda creme. Portanto, a cambraia de linho, as lãs, os tecidos em estruturas de tafetá de seda e o algodão eram muito utilizados neste tempo, em Portugal.

Ilustrado na figura 15, encontra-se um vestido do Museu Nacional do Traje, em Lisboa, datado do ano de 1850, com um xaile de seda vermelho, sendo que a moda dos xailes se manteve presente ao longo de todo o século XIX. Um dos tipos

mais apreciados era o proveniente de Caxemira, na Índia. O vestido é todo no padrão de estampa xadrez, muito comum e uma tendência na época.



Figura 15 - Vestido e Xaile de 1850. (Pinto, 2011, p.37).

Em 1850, tem-se, também, como exemplo, um manguito com muitas referências às formas geométrica e floral, com materiais têxteis de cambraia de algodão, bordado com fios de algodão e com utilização de renda de bilros, que é presença constante nas guarnições dos vestidos e na moda portuguesa.

“Manguitos em cambraia de algodão branca bordados com fio de algodão da mesma cor, a pontos cheio, ilhós, areia, recorte e agulha, formando decoração geométrica, floral e vegetalista. Manga muito franzida junto ao punho. Punho recortado. Parte inferior da manga e punho totalmente bordado” (Teixeira, 1996, p. 70).

Dentro deste período compreende-se, então, a relevância da fibra do algodão e a mistura com a fibra da seda, considerando que é uma tendência de moda nos lenços, leques, suspensórios, coletes, mantilhas, manguitos e nos sapatos, principalmente em tecido de cetim, para as senhoras.

Com as tecnologias da época em ascensão e um mercado cada vez maior em termos de volume de produção de tecidos, a moda e o têxtil mudam as suas estratégias de inserção de mercado, ou seja, o modo de se fazer e de se vender tecidos muda profundamente o “sistema da moda”, conforme se constata nas palavras de Cardim (2011, p. 39) sobre estas transformações.

“As inovações tecnológicas fizeram com que o vestuário passasse a ser confeccionado com maior elaboração e a satisfação das novas exigências que eram impostas pela burguesia. Um outro fator primordial e decisivo para a moda foi a alteração que Worth, um inglês que se estabeleceu em Paris como costureiro e que ganhou renome a partir de 1858, introduziu ao mudar completamente a relação tradicional entre costureiro e cliente. Anteriormente as modistas, na sua grande maioria mulheres humildes, visitavam as clientes em suas casas, mas agora com Charles Frederick Worth (1825-1895) a relação muda por completo e passa a suceder o contrário: a senhora elegante procurava-o no seu gabinete. As clientes só eram aceitas por recomendação”.

No último quartel do século XIX, a burguesia portuguesa vivia com dignidade e com uma certa prudência financeira. No traje masculino as camisas eram, geralmente, de linho branco; os coletes eram em um tecido de seda canelado bordado com fios de seda; as calças de tecido de lã e com as laterais em fitas de seda; laço de seda; cartola de feltro preto com aba de fita de gorgorão de seda. As fibras utilizadas no final do século XIX eram o algodão, linho, lã e seda. Corroborando com esta afirmação, Teixeira (1996, p. 80-81) descreve um vestido feminino de 1900 de confecção portuguesa de seda creme, *mousseline* lavrada e renda mecânica de fio de seda da mesma cor. Na cintura, aplicação de tira drapeada de seda. Na extremidade, aplicação de fita de cetim de seda creme formando nós e folhos de *mousseline* lavrada. Saia comprida em cetim. Este vestido foi confeccionado em Lisboa, Modas e Confecções; Alfredo da Fonseca, Rua Áurea, 255.

Durante a *Belle Époque*, a Europa viveu um período de estabilidade, progresso e garantia económica, que impulsionou a vida mundana de luxo e festas. Segundo Pinto (2011, p. 41), “no final do século, inauguravam-se em Lisboa os Armazéns do Chiado e do Grandella, que iniciaram uma nova forma de comprar que durante décadas vai marcar uma tendência”. A moda portuguesa estava vinculada ao que

vinha de Paris e as mulheres usavam espartilhos em forma de “S”. Em 1900, a blusa transformou-se numa delicada peça decorada com pregas e entremeios e as saias eram compridas e possuíam uma pequena cauda. Os vestidos tinham um cós que cobria o pescoço e um peitilho de renda e tule. Joias e leques eram acessórios indispensáveis.

Os tecidos preferidos e mais utilizados nestes tempos eram a *musselina*, *tule* e o *chiffon*. Este era um tecido muito empregado para plissados e drapeados, com forte tendência na moda e semelhante ao *crepe*, sendo esses dois tecidos bem maleáveis, leves, transparentes e resistentes, sendo por isso, indicados para o uso de vestidos, saias, forros e lenços. Outro tecido empregado em Portugal era a *musselina*, geralmente de algodão ou seda, construída comumente em estrutura de tafetá, possuía como características ser muito fresca e confortável, transparente e bem utilizada em vestidos, chapéus e cachecóis, entre outros. E, por último, o tecido em *tule*, que é uma malharia de urdume, comumente de fibra de algodão ou seda, que produz uma transparência e era usado em blusas, saias e forros, entre outros. O *tule* tem como característica a grande facilidade de se modelar a qualquer corte, tendo surgido em 1700, na cidade francesa de Tulle, daí o seu nome, conhecido também como *filó*.⁶

Para os homens, o traje era a sobrecasaca e a cartola, embora o casaco e a calça fossem também utilizados no dia a dia. As calças eram curtas e estreitas. Os colarinhos altos eram de linho branco engomado. Em Lisboa, durante o século XIX, a moda surgia na Avenida da Liberdade e na Praça dos Restauradores, que teve a sua origem no chamado *Passeio Público* iniciado em 1764. Este era o principal “encontro de moda”, um lugar onde senhoras acompanhadas mostravam a sua roupa nova, a qual a pequena burguesia daqueles tempos tentava copiar, levando em consideração, como já mencionado, a moda francesa deste século.

Ainda em Portugal, as atividades no final do século XIX eram voltadas para o ar livre e os desportos tornaram-se populares, o que levou ao aparecimento de roupas mais leves e confortáveis.

⁶ Conhecido como um tecido transparente semelhante ao tule um pouco mais encorpado, geralmente de algodão ou seda, muito utilizado neste período em vestidos de noite e enfeites. (Peixoto, Alves & Souza, 2003, p.40)

3.3.3 A moda no século XIX no Brasil e o uso têxtil

A partir do governo do Príncipe Regente D. João, todo o espaço urbano vai sendo modificado, “com isso vão surgindo novos locais para a circulação de pessoas, como teatros e restaurantes, além de ocorrer um incremento de bailes e festas, com os novos lugares surge uma nova preocupação com as roupas que, funcionando como formas de distinção social”. (Almeida, 2003, p. 142)

No Rio de Janeiro, era na Avenida Atlântica que a moda acontecia, as mulheres, acompanhadas pelos seus maridos ou irmãos, circulavam a moda daquele tempo, a qual era apropriada da moda francesa. A presença da corte no Brasil, juntamente com a circulação de periódicos com cadernos de moda e as últimas novidades de Paris, intensificou a importância do traje social, bem como as ações que lhe estavam associadas, nomeadamente as importações, os produtos e o comércio. Segundo Azzi (2010, p.24), “os jornais de moda eram vendidos por assinatura, a leitura era acessível às moças de boa família, tanto na capital quanto nas províncias. Os textos eram responsáveis, também, por informar as damas da sociedade sobre a *última moda de Paris*, oferecendo ilustrações e linguajar didático”.

A chegada da família real em 1808 aliada à abertura dos portos, traz para o Brasil produtos importados, sobretudo da Inglaterra. Neste período, a moda feminina tinha como referência a moda francesa e a moda masculina seguia os padrões da moda inglesa.

Os brasileiros com maior poder aquisitivo tinham o hábito de fazer compras na rua Ouvidor, no Largo São Francisco e na rua Direita, consideradas ruas de luxo. As mulheres usavam tecidos de seda com estrutura em tafetá, tules e rendas. Estas duas últimas são construídas no âmbito do processo de malharia, podem ser trabalhadas à mão ou à máquina e entrelaçam-se formando diversos desenhos, sendo muito usadas para guarnecer ou confeccionar peças para vestuário, têxtil-lar, forros, etc. No que concerne às rendas, existe a renda de *chatilly*, que é leve e muito utilizada em vestidos de noivas, e a renda de *bilro*, que faz diversos tipos de desenhos e complexas construções, ou seja, a criação do design de superfície têxtil.

Os acessórios comuns eram joias, luvas, broches e chapéus, entre outros. Quanto à roupa masculina, esta era composta por calças e casacos escuros, cartolas, lenços, relógios e bengalas. Segundo Orsi & Carmo (2015, p. 9),

“Como Paris lançava as tendências, o estilo Império marcou presença, com sua cintura alta cortada sob o busto, o decote profundo e mangas fofas e curtas. Derivado do Diretório, época que antecedeu à Revolução Francesa, tornou-se logo o modelo para os habitantes do Rio de Janeiro que utilizavam tanto para festas religiosas ou familiares como para saídas breves. Essa foi a primeira manifestação legítima de moda no Brasil, logo copiada por mulheres brancas de todas as idades e conseqüentemente mais tarde pelas escravas alforriadas ou aquelas que recebiam roupas de suas amas para que vestissem o traje do momento”

A referência à moda francesa era muito forte no Rio de Janeiro. No que concerne ao estado de Minas Gerais, as mulheres usavam, tendencialmente, os tecidos ingleses em tons escuros, como referência à Rainha Vitória, que passou a utilizar a cor preta após a morte de seu marido. O xaile, referência e tendência deste período na Europa, era, também, utilizado majoritariamente pelas mineiras. Já no que respeita ao estado do Maranhão, que teve parte do território colonizado pelos franceses, as mulheres receberam suas influências e também das culturas indígena e africana. A moda de rendas e leques veio de Paris, e os bordados do tipo *richelieu* que aparece em trajes no dois museus estudados são provenientes do reino de Daomé. “Outra figura maranhense foi a chamada preta *mina*, que durante a noite usava saia de linho branco bordado, blusa justa e decotada, lenço de cambraia bordada e muitas joias, como colares de várias voltas, argolas nas orelhas, pulseiras em ambos os braços e anéis (Orsi & Carmo, 2015).

No contexto da moda apropriada no século XIX pelos estados brasileiros, é interessante observa-se o caso do concelho de Salvador no distrito da Bahia, onde, segundo as pesquisadoras do “Museu do Traje e do Têxtil” na Bahia, Ana Lúcia Uchoa Peixoto, Marieta Alves e Maria Júlia Alves de Souza, até à primeira metade do século XIX, os tecidos e acessórios eram desenvolvidos na Bahia e não havia acesso à moda europeia, fosse ela de costumes ou de comportamento. O produto têxtil era criado no dia a dia, pois a senhora baiana, neste período no início do

século XIX, aproximava-se mais dos costumes das escravas do que das etiquetas europeias. É importante, contudo, ressaltar que há uma diferença profunda nos costumes baianos entre a primeira e a segunda metade do século XIX, quando ocorre a apropriação da moda europeia. De acordo com Orsi & Carmo (2015, p 9), “as baianas por sua vez, usavam trajes brancos de tecido de algodão cheios de renda e fitas, tanto no dia a dia como em festas religiosas. Foram elas as primeiras brasileiras a usarem berloques⁷ e penduricalhos⁸ diversos, misturando imagens católicas e símbolos africanos, além de muitas pulseiras e os brincos de argola”.

Os tecidos mais usados neste período eram a musseline e as sedas com estrutura em tafetá. Os bordados aplicados nas roupas eram feitos com fios de ouro e prata. Os menos favorecidos usavam algodões de segunda qualidade como picote⁹ e baeta¹⁰. As escravas, em geral, usavam o tecido de algodão conhecido como chita, que tinha pouca qualidade e era mais comum. Feito de algodão barato e com uma trama simples (1x1), possuía, de entre as suas distinções, desenhos florais e coloridos nas estampas que eram utilizados nas saias e vestidos. Usavam, por cima, uma camisa de algodão grosseiro. Segundo Peixoto, Alves & Souza (2003, p.30) “as ricas senhoras baianas do século XIX gostavam de exibir suas escravas bem arrumadas e enfeitadas com jóias douradas”.

Na figura 16, enfatiza-se o uso de tecidos mais baratos, como a baeta negra e, também, o uso do algodão nas blusas e das rendas nas barras das saias. As duas saias têm estampas coloridas, sendo que o listrado, por exemplo, era muito comum na moda no século XIX.

⁷ Entende-se por “berloque” pequena joia de fantasia que se prende a uma pulseira ou a uma corrente. (<https://www.dicio.com.br>).

⁸ Significa coisa que fica pendurada, que pende como enfeite ou adorno. (<https://www.dicio.com.br>).

⁹ Entende-se picote, como características de um pano grosseiro geralmente de algodão cru, rendas nas barras das saias e o bordado no colarinho. (Peixoto, Alves & Souza, 2003, p.30).

¹⁰ Conhecido como um tipo de lã rustica, proveniente de sobras de lãs que eram descartáveis. (Peixoto, Alves & Souza, 2003, p.30).



Figura 16 - Roupas de crioulas da primeira metade do século XIX. (Peixoto, Alves & Souza 2003, p.40).

A Bahia, na segunda metade do século XIX, apropria-se dos costumes e da moda europeus através da divulgação das revistas francesas, com as suas fotos do vestuário, que levaram a uma transformação dos hábitos e costumes da sociedade baiana. Havia uma divisão clássica da sociedade por meio dos tecidos, as senhoras ricas baianas utilizavam aqueles mais sofisticados, como as sedas e musselinas e, também, os tecidos em veludo. Estes eram, neste período, utilizados em formato liso, tinham como matéria-prima a seda ou o algodão e possuíam brilho. Os bordados eram em fios de ouro e prata. Os tecidos mais rústicos, como baeta, picote e chitas, destinavam-se aos restantes membros da sociedade.

Durante a *Belle Époque*, no Brasil, a moda era inteiramente apropriada das revistas de Paris, as mulheres tinham os seus vestidos em formato de “S”, com cintura marcada, sombrinhas, luvas e golas altas, entre outros detalhes. A Figura 17 retrata um grande armazém no Rio de Janeiro, chamado “*Parc Royal*”, onde estão expostos

na vitrine os manequins da época, sendo possível perceber a semelhança com a moda parisiense. As duas senhoras no passeio trajam a moda da época, com os seus chapéus, sombrinhas, a cintura evidenciando a silhueta em “S” e a gola alta até ao pescoço, numa apropriação da moda europeia.



Figura 17 - *La Belle oque* no Rio de Janeiro. (Augusto Malta, 2016).

Eram tempos em que, mesmo com o calor, as mulheres no Brasil vestiam-se de acordo com a moda europeia, nomeadamente, com roupas e casacos de frio, pois era *status* social usar a moda que vinha, principalmente, de Paris.

Este capítulo fez o reconhecimento da trajetória da indústria têxtil no Brasil e em Portugal, percebendo-se a relevância dos avanços nas maquinarias, que influenciaram diretamente a produtividade dos tecidos e que, sem dúvida, impulsionaram o setor, levando em consideração os volumes e modas daqueles tempos. Nos dois países, a indústria têxtil foi difundida a partir da segunda metade do século dezanove até ao início do século vinte. Através desta investigação, identifica-se, no que concerne ao Brasil, que as fibras mais utilizadas na produção dentro deste recorte de tempo são o algodão, o linho e a seda. Em Portugal, as fibras do linho, lã, algodão e seda são as mais utilizadas. É relevante mencionar que cada país tem a sua cultura e diferentes aspetos socioeconómicos que influenciaram o modo de produção. Assim, a título de exemplo, o regime escravocrata brasileiro

direcionou a indústria têxtil no sentido do cultivo do algodão em abundância no Brasil, enquanto que o cultivo do linho é uma prática e tradição da região do Minho. A indústria têxtil, ao longo do século XIX, foi lançando diversos tipos de tecidos, sendo o mais conhecido e manufaturado aquele com estruturas em tafetá, em fibras de algodão ou de seda, conforme se encontrou nos dois museus investigados (Museu Alberto Sampaio e Museu Imperial). Entretanto, a chegada do tecido *Jacquard*, disseminou diversas possibilidades de uso com estruturas mais complexas e elaboradas, proporcionando alguns efeitos na superfície dos tecidos e criando motivos e desenhos diversos para o segmento da moda. Este segmento apresentava, neste instante final do século XIX, um consumo de roupas e acessórios crescente e, assim como o têxtil, demandava inovação e visibilidade.

Ao longo do século XIX, a industrialização era voltada para as fibras de cunho natural, tais como algodão, linho, lã e seda, sendo as roupas e os tecidos, na sua maioria, compostos por essas fibras naturais. Entretanto, mesmo havendo essa tendência no sentido da utilização de fibras naturais, o comércio propunha a utilização de materiais de diversas proveniências, tais como plásticos e metais, entre outros. A moda estimula as novidades.

Dentro desses pressupostos, é possível identificar a importância cultural e econômica da moda e a forma como esta transforma o setor e acelera as indústrias nos dois países. As inovações tecnológicas, a revolução industrial, o gosto pela moda e os códigos sociais fundamentados na hierarquia do conservadorismo, deram lugar ao consumo e ao “sistema da moda”, como apontaria, no século XX, o sociólogo francês Roland Barthes.

No próximo capítulo serão tratados os aspectos relacionados com a produção de tecidos, malhas, rendas e bordados que são trabalhados na superfície, especificamente no *Design de Superfície Têxtil*, que intervém diretamente na indústria têxtil.

Capítulo IV

A influência da indústria do século XIX no design de superfície têxtil

Este capítulo apresenta os conceitos de *design* de superfície e descreve as características do *design* de superfície têxtil no século XIX. Discorre, ainda, sobre o modo como ocorreu, ao longo do século XIX, a evolução industrial nos segmentos da tecelagem, estamparia, bordados e rendas.

4.1 Conceitos de *design* de superfície

“O design de superfície abrange todas as possíveis aplicações de desenhos e tratamentos específicos para as superfícies dos objetos sendo concretos e virtuais estáticos ou dinâmicos, promovendo soluções estéticas e funcionais no contexto sociocultural e produtivo” (Rüthschilling, 2008, p.29).

A investigação do contexto histórico do *design* de superfície está associada a uma análise entre cultura, espaço e tempo. Segundo Rüthschilling (2008, p.16), “As civilizações mais antigas desenvolveram o gosto pela decoração de superfícies em geral, principalmente nos utensílios domésticos, espaços arquitetônicos e artefactos têxteis. Pode-se dizer que a tecelagem e a cerâmica, assim como, posteriormente, a estampania e a azulejaria, com sua linguagem visual, carregam o embrião do que hoje chamamos de design de superfície”. No processo histórico, muito se evoluiu na questão das superfícies. Exemplos de *design* de superfície surgem na civilização egípcia, através dos diversos hieróglifos com os desenhos e símbolos, na Grécia Antiga, através das cerâmicas, nos povos bizantinos, com os coloridos vitrais e mosaicos, podendo ser observado, também, nas padronagens variadas dos tapetes persas e nas diversas construções de cestarias efetuadas pelos índios.

O *design* de superfície estuda as cores, as texturas e as estruturas, entre outros aspectos. A referência mais concreta encontrada para caracterizar o *design* de superfície é aquela exposta pela *Surface Design Association (SDA)*¹¹, organização direcionada para a área têxtil, segundo informações da própria associação, e que define o *design* de superfície como: “Coloração, padronagem e estrutura de fibras e tecidos. Isso envolve exploração criativa de processos como tingimento, pintura, estampania, bordado, embelezamento, *quilting*, tecelagem, tricô, feltro e confecção de papéis”. (SDA, 2008). Na sua qualidade de líder global nas áreas da arte e do *design* têxtil, esta associação tem como foco inspirar a criatividade, incentivar a inovação e defender a excelência artística.

¹¹ SDA é uma associação de *design* de superfície que, desde 1977, promove a consciencialização e a apreciação da arte e do *design* inspirados em têxteis através de benefícios e apoios por parte dos seus membros, incluindo publicações, exposições e conferências. (<http://www surfacedesign.org>).

Entende-se, assim, que as superfícies com viés têxtil são: tecelagem, malharia, estamparia, bordados e rendas. Este *design* de superfície apresenta-se sob a forma de sobreposições, texturas bi e tridimensionais para diferentes superfícies, cores e composições em padrões repetitivos, entre outras formas. No que concerne ao aspeto sensorial, pode ser rugoso, liso, quente, frio, etc. Partindo desses pressupostos, entende-se que estas são as características principais de um *design* de superfície, que estão além dos têxteis convencionais:

“A concepção do produto industrial como sendo *liso/duro/frio* está cedendo lugar na preferência dos consumidores por produtos *texturados/quentes/macios*, em sintonia como os preceitos contemporâneos de conforto físico e psicológico” Manzini (1993, p.6).

Neste contexto, compreende-se a superfície como um componente passível de ser projetado, considerando, por exemplo, o *design* de uma tecelagem e o *design* de estamparia, que têm as suas superfícies amparadas nas texturas, na maciez e nos toques sensoriais. Para tanto, neste sentido, o campo do *design* têxtil é bem construído, consolidado e real.

Outros contextos relativos ao *design* de superfície, que podem ser acrescentados e que devem ser pensados, não estão subentendidos somente nas formas, cores, texturas ou toques, devendo-se pensar para lá da função principal, que seria apenas conferir qualidades às superfícies por meio de projetos de revestimentos. Como comenta Rüttschilling (2008, p.43).

“A noção da superfície como elemento bidimensional pode ser ampliada e passar a ser considerada uma estrutura gráfica espacial com propriedades visuais, táteis, funcionais e simbólicas. Aqui a superfície é constituída por uma estrutura intrínseca que confere a sua autossustentação, determinando sua existência independente de qualquer outro suporte”.

Desse modo, reconhece-se a superfície não só como uma aplicação ou revestimento, mas também como sendo o próprio objeto, com diversos desempenhos e materialidades.

Com o progresso da tecnologia, as superfícies modificaram-se no que respeita à sua relação com o utilizador, tanto a nível visual como táctil, envolvendo interatividade através de sensores, computadores e sons, ou seja, o *design* não se exaure em uma forma exclusiva. Segundo Rùthschilling (2008, p.47),

“em tal cenário, o design de superfície, além da solução gráfica e visual, dá conta de solucionar problemas de relacionamento entre homens e objeto, conferindo tratamentos às superfícies que desempenham as tarefas, levando em conta o entorno e o contexto”.

No processo de interação do *design* há um diálogo com o objeto, possibilitando a transformação do cotidiano à sua volta, ou seja, há um tratamento da superfície no processo de criação e construção de configurações a partir da interatividade com o utilizador. As superfícies procedem de um espólio de referências culturais, muitas vezes fundamentadas na reprodução da natureza ou em reincidências de ambientes estéticos clássicos, um somatório de símbolos reeditados no dia a dia.

O *design* de superfície é uma técnica de criação e desenvolvimento de características funcionais e estruturais tencionadas, especificamente, para a construção de um tratamento na superfície, adaptando as necessidades díspares e os processos produtivos. Dentro do contexto da decoração, dos utensílios domésticos, dos processos de tecelagem e das cores, entre outros, compreende-se que as superfícies dialogam com o meio ambiente, com o cotidiano, de acordo com as suas necessidades e culturas.

No âmbito dos têxteis, o *design* de superfície compreende vários segmentos, nomeadamente, segundo Levinbook (2008, p.377-378):

***Design* de superfícies têxteis:** malharia e tecido, não-tecidos, aviamentos, bordados industriais e acabamentos especiais. Segmentos: vestuário de cama, mesa e banho, acessórios, revestimentos em geral, decoração.

***Design* de superfícies têxteis estampados:** em tecidos corridos ou localizados em peças de vestuário, ou em estampas para o segmento de decoração.

***Design* de superfícies têxteis artesanais:** tapetes tecidos por artesões em teares manuais, *wearable art* (neste caso específico, arte para ser usada como roupa quando feita com fios e tecidos), tricôs em peças únicas, bordados feitos à mão e

tecidos pintados à mão. Corroborando com a autora Levinbook, considera-se ainda como *design* de superfície têxtil as técnicas de rendas nas quais a superfície é bem trabalhada, onde se formam variados desenhos e várias formas de entrelaçamento, muitas vezes com o fundo duplo, que tem a função de unificação do desenho. O *design* de superfície surge com o propósito de apresentar soluções estéticas e funcionais, acrescentando e elaborando métodos de construção nos diversos têxteis.

4.2 O *design* de superfície têxtil no século XIX

Após a definição de *design* de superfície e efetuado o seu contexto histórico, passa-se agora para a abordagem da forma como surge, na indústria, o *design* de superfície têxtil. Este está ligado ao tipo de matéria-prima, ao tipo de segmento têxtil e ao modo de produção, que são apenas alguns dos elementos necessários para a compreensão da maneira como o *design* de superfície têxtil acontece. Importa considerar, ainda, algumas técnicas aplicadas à superfície têxtil, como os tipos de tecidos tramados, a construção dos bordados, a aplicação das estampas e os tipos de rendas, entre outros. Em suma, a superfície têxtil depende da elaboração e da construção do produto têxtil.

“O design de um têxtil vem contando muito da história do homem no que diz respeito a vestuário e decoração, seja um tecido com estampa monocromática ou um multicolorido; um ornamentado com imagens singelas ou um que retrata uma detalhada cena histórica; um feito em tecelagem lisa ou uma peça construída no complexo *jacquard*.” (Edwards, 2012, p.6).

Isto significa que se está, a todo o momento, em contato com as padronagens, estampas e cores, quer seja na decoração da casa, no vestuário do dia a dia ou nos museus e galerias.

A tecnologia na área dos têxteis foi evoluindo no que respeita às suas funcionalidades, características e estruturas e, neste viés, o *design* de superfície têxtil aproximou-se muito da moda, onde ocorreu a experimentação de um novo tecido num determinado vestuário.

Dentro deste contexto do segmento dos têxteis aplicados ao segmento do vestuário, os tecidos e as malhas têm vindo a ser pensados, cada vez mais, para serem flexíveis, terem boa resistência a tensões no corte e terem extensibilidade, tendo em consideração que estes são requisitos básicos para a confeção de roupas. O sucesso obtido na medição objetiva das propriedades de tecidos e vestuário motivou a modelização das deformações dos tecidos a partir da sua estrutura e das propriedades mecânicas dos fios que os constituem (Araújo; Fanguero & Hong Hu, 2000, p.7). As melhorias nos materiais têxteis foram cíclicas, alinhadas com a moda. Para esse efeito, o produto têxtil divide-se em duas áreas:

1^a – Compreendida como os têxteis convencionais que, na sua estrutura e construção, dependem do método utilizado no cruzamento de fios. São produzidos por técnicas de tecelagem, malharia, bordados e rendas, que podem originar composições mais flexíveis, rígidas ou resistentes, e são direccionados para o segmento da moda, dos têxteis-lar, da decoração e da arquitetura.

De acordo com Araújo; Fanguero & Hong Hu (2000, p.7), “Os têxteis convencionais são materiais fibrosos utilizados essencialmente em bens de consumo como o vestuário e os têxteis lar. As características destes produtos dependem substancialmente da sua utilização funcional embora os aspectos estéticos e de moda sejam um factor determinante”.

2^a – Compreendida como os têxteis com aspetos visuais e estéticos, que são concebidos, geralmente, pelo acabamento final dos têxteis e o tratamento da superfície. Nestas estruturas incluem-se tecidos, malhas, bordados, não-tecidos e entrançados com diferentes funcionalidades. Estes podem ser subdivididos, por um lado, em têxteis bidimensionais, que o são pela perceção dos processos de estamparia e tecelagem (*jacquard*), e, por outro, em têxteis com características tridimensionais, que são interferências na composição de diferentes superfícies de um produto têxtil com funções que englobam a estética, o toque sensorial e as funcionalidades nos diferentes materiais utilizados.

Segundo Araújo; Fanguero & Hong (2000, p.69), “as estruturas têxteis em 3D são conjuntos organizados de fibras integrados continuamente com orientação multiaxial. O desenvolvimento de estruturas têxteis 3D data do século XIX, efectivamente em 1898”. Partindo destes pressupostos, a superfície de um têxtil

está intrinsecamente relacionada com a seleção do tipo de fibra, de fio e de tecido na criação de vestuário, sendo que estes aspetos devem ser pensados em conjunto na sua estrutura, funcionalidade e estética, devendo, ainda, ser pensada a forma como essas superfícies devem interagir com o utilizador.

Diversas são as linguagens e interpretações de um artefacto têxtil, que é identificado pelo modo de construção do produto. De acordo com Edwards (2012, p.10), “Os principais meios para criar um padrão em um tecido (seja na superfície, seja na própria tecedura) são a tecelagem, a estamparia, a tapeçaria, o bordado e renda”. A tecelagem emprega um tear com o tamanho padrão que determina a sua largura, a qual irá determinar o tamanho e a largura do tecido. Na estamparia, o processo possibilita uma série de cores, dependendo do método utilizado e do tipo de estampa/desenho. O mesmo pode ser dito das rendas e dos bordados, nos quais a decoração pode ser a mais elaborada possível, embora, na maioria das vezes, seja criada em escala muito menor. Ao longo do século XIX, os meios que mais se desenvolveram na esfera da superfície têxtil foram a estamparia e a tecelagem.

Dentro do processo de estamparia, são aplicadas variadas técnicas e formas. Udale (2009, p.91) descreve as primeiras formas de estamparia.

“Pintura à mão (mono): a pintura à mão é feita diretamente no tecido utilizando várias ferramentas, como pincéis e esponjas. Transmitindo a ideia de impressão “feita à mão” a uma peça de tecido, o processo é considerado lento para a produção de tecidos longos. Estamparia xilográfica: é uma das primeiras formas de impressão. Um desenho é aplicado a um material duro – por exemplo, madeira, linóleo ou borracha – mediante alto-relevo ou cortando a superfície para compor uma imagem negativa. Este bloco pode ser revestido com tinta e, com a pressão, aplicado no tecido para formar uma estampa”.

No processo de estampagem há diversas técnicas para estampar os desenhos, coloridos ou não, num tecido ou malha, onde a cor é aplicada na superfície de maneira não uniforme, por meio de pastas que contêm produtos naturais que dão forma à superfície.

Outro exemplo de aplicação na superfície têxtil é o processo da tecelagem, sendo o exemplo mais claro a construção de um tecido em *jacquard*, que forma padronagens

complexas de entrelaçamento e tem, ainda, a possibilidade de criar desenhos elaborados com um mesmo fio. Por este motivo, a tecelagem e a estamparia são as principais a ser consideradas, pela *Surface Design Association*, como um tipo de *design* de superfície no segmento têxtil.

É importante mencionar, ainda, que após a construção de uma manufatura têxtil, a mesma pode ser modificada no que concerne à sua superfície têxtil, ou seja, pode sofrer transformações nas cores, padronagens, texturas e interferências no conforto tátil e sensorial, entre outros. Desse modo, o *designer* têxtil pode efetuar opções na criação de fios, malhas e tecidos e interferir no beneficiamento das peças. As considerações apontam para uma variada gama de caminhos no sentido da criação e aplicação de um *design* de superfície têxtil. Entretanto, já no século XX, surgiram os avanços das novas tecnologias, tais como a criação de padronagens/*rapport*/desenhos por meio eletrónico, criando inúmeras possibilidades em superfícies.

4.3 A evolução industrial no século XIX e a aplicação do *design* de superfície nos têxteis

No decorrer do século XIX, o desenvolvimento da industrialização e o impulso da urbanização faziam com que o mercado e a economia crescessem. Neste mesmo viés, a indústria têxtil também se desenvolvia e ia se adaptando às necessidades daquele tempo, sendo que, aos poucos, foi se desarticulando de técnicas manuais e progredindo para as técnicas e processos mecanizados, tendo havido uma progressão e ampliação da indústria têxtil, principalmente nos segmentos de tecidos, estamparias, rendas, bordados e tinturarias. Estes têxteis foram sendo melhorados e aplicados na construção das superfícies têxteis ao longo do século XIX.

As reproduções de desenhos/criações nas tecelagens e malharias, alinhavadas com a relação com a moda em meados do século XIX, estavam voltadas para as formas geométricas, abstratas, listradas e estilizadas, entre outras formas. Distinguir estes subsídios é fundamental para se identificar o modo como os elementos do *design* de uma estampa, tecido, renda ou bordado aprimoram a assimilação do produto final no viés têxtil e moda.

Portanto, os segmentos têxteis dividem-se em quatro: a técnica de tecelagem, técnica de estamparia, técnica de renda e a técnica de bordados. Nesta direção, são identificados os têxteis aplicados à superfície, exemplificando-se por meio de ilustração das matérias-primas desenvolvidas no século XIX encontradas nos acervos dos museus.

4.3.1 Técnicas de tecelagem

A tecelagem consiste em tecer fios de teia e de trama. Na indústria distinguem-se as três principais ligações: tela ou tafetá, sarja e cetim. E, para desenhos mais complexos e elaborados, há o tecido e técnica de *Jacquard*, que é bem trabalhado na sua superfície, pois proporciona múltiplos desenhos e relevos. Há, também, os teares manuais que podem produzir vários desenhos, que irão depender do desenvolvimento criativo do tecelão e do tipo de tear utilizado, considerando que o tear manual era muito comum no século XIX. Segundo Araújo; Figueiro & Hong Hu (2000, p.7), “a tecelagem é a técnica mais antiga de produção de estruturas têxteis. A ideia de entrelaçar fios para formar tecidos vem desde a pré-história e o tear foi provavelmente inventado em muitos sítios, em várias alturas”.

Nas seguintes três figuras, pode-se observar o processo de tecelagem e aplicação das superfícies. A figura 18 retrata um tapete construído no processo manual, a fibra utilizada é uma lã, na ilustração há duas molduras diferentes para os motivos internos, que, por sua vez, são emoldurados por folhas de palmeiras estilizadas. Todo o conjunto é formado por uma borda simétrica. Na figura 19 é representado um tecido de veludo italiano, caracterizado por ter um lado avesso liso e o direito coberto de pelos aparados distribuídos de maneira uniforme, o que lhe confere a textura macia e brilhante. Os pelos curtos, densos em pé, fazem parte da estrutura do tecido. O motivo de coroa é adornado por arabescos simétricos com curvas abstratas, folhas estilizadas e ramos. Na figura 20 observa-se um tecido de seda indiana do final do século XIX, construído com recurso à altamente refinada técnica

de *ikat*¹², uma técnica de padronagem que era uma especialidade dos tecelões do estado indiano de Gujarati.



Figura 18 - Tecelagem, século XIX. (Edwards, 2012, p.23).

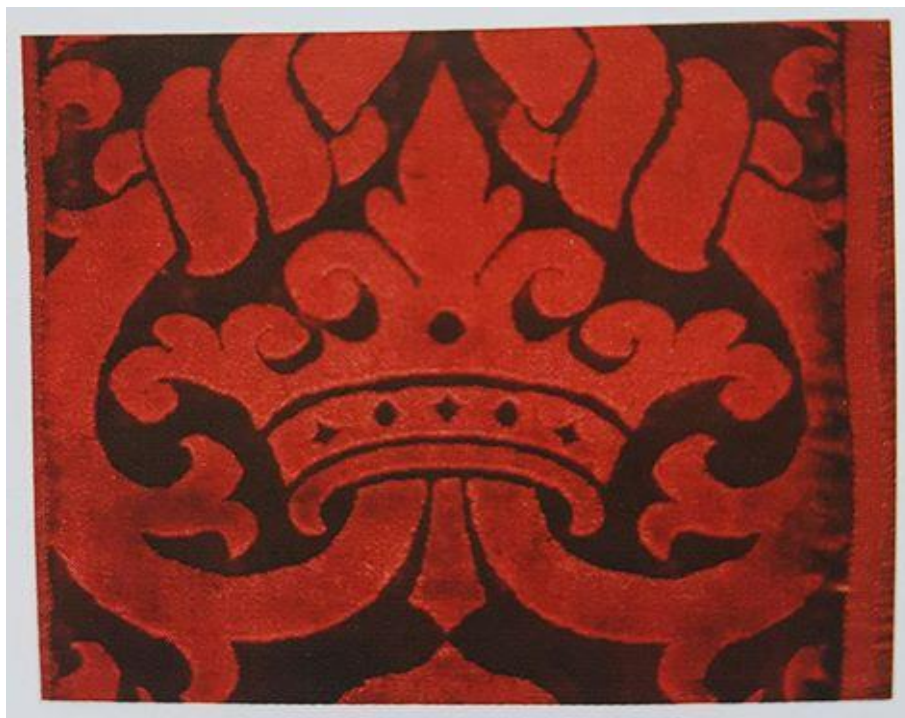


Figura 19 - Tapete, século XIX. (Edwards, 2012, p.13).

¹² Esta técnica caracteriza-se pelos fios tingidos antes de serem tecidos, tem dupla resistência à tintura para criar os motivos de desenhos diferenciados. (Edwards, 2012, p.25).



Figura 20 - Tecido de seda, final do século XIX. (Edwards, 2012, p.25).

4.3.2 Técnicas de estamparia

Estamparia têxtil é uma técnica milenar, os primeiros relatos de estampagem referem blocos de madeira em alto-relevo com formato de carimbos, que eram atintados e pressionados contra um produto têxtil (tecido, malha ou não-tecido), ou seja, tratava-se de estampagem através de carimbos, sendo que a referência mais antiga desta técnica surgiu na Índia. A partir de meados do século XIX, esse método foi sendo gradativamente menos utilizado e surgiu a técnica de estampagem por rolo de cobre¹³, sendo o processo de estampagem dos produtos têxteis cada vez mais modernizado pela indústria.

Historicamente, a produção de estampa continuou a aumentar à medida que os mercados domésticos e de exportação exigiam quantidades cada vez maiores de tecidos. Até ao século XVIII, somente cerca de 50 mil peças de tecido misto foram impressas (fabricadas) em toda a Grã-Bretanha. De acordo com Storey (1974, p.170),

¹³ Na estamparia por rolo de cobre, os motivos a estampar são gravados em rolos de cobre que, após a gravação, são cromados para que não haja qualquer ataque ao cobre. Este rolo mergulha num balseiro com pasta, que é, em seguida, retirada por meio de uma régua em todos os locais do rolo excepto nos sulcos de gravação. A transferência para o tecido é feita por meio de pressão. (Neves, 2000, p.5).

“Frederick Engels, o historiador social alemão do século XIX, disse: as novas disposições nas estamarias suplantaram os trabalhos manuais muito mais do que foi no caso da produção de tecidos. Uma petição feita pelos estampadores apresentada na Câmara Comum no ano de 1842 afirmou que dos 11 milhões de peças de tecidos de algodão impressos apenas 100000 foram feitas exclusivamente à mão; 900000, em parte, com máquinas e 10 milhões por máquinas constantemente sendo melhorado”

Eventualmente, os estampadores manuais foram diminuindo, sendo que uma grande parte estaria totalmente sem trabalho ou emprego durante um a três dias por semana.

Países como a França não aderiram imediatamente à estamaria por cilindros, pois os franceses priorizaram a produção com qualidade e com bom desenvolvimento no processo criativo. Os ingleses optaram pela produção em massa, com o intuito de fornecer subsídios para o mercado que estava em crescimento. Segundo Storey (1974, p.170), “E mesmo tão cedo quanto os primeiros anos do século XIX, não só estavam os ricos na Inglaterra comprando tecidos estampados franceses, mas fabricantes ingleses estavam comprando desenhos franceses, e continuaram a fazer isto desde então”. Portanto, os ingleses tinham uma visão direcionada para a produção, utilizando muito mais o processo industrial por rolos contínuos¹⁴ para estampar.

A fibra do algodão era muito utilizada para estampar tecidos e malhas, tanto na Inglaterra como na França. Entretanto, a qualidade era discutida em meados do século XIX.

“Mas, sem dúvida, o projeto Inglês de algodões impressos foi considerado por muitos como sendo muito inferior aos modelos europeus, especialmente os franceses. Mesmo em 1871, Charles O'Brien em sua Companhia Britânica de Fabricantes foi muito positivo sobre as razões para a supremacia francesa e a maneira em que os tecidos ingleses poderiam ser melhorados” (Storey, 1974, p. 169).

¹⁴ Entende-se esse processo através de rolos de estamaria, nos quais são gravados os desenhos por meio de sulcos. O desenho estampado é formado por meio de pressão aplicada ao rolo gravado contra o tecido a estampar. (<http://pt.texsite.info>).

Desde os primeiros processos de estampagem de tecidos que, na França, o foco primordial recaía sobre a qualidade da estampa em todos os sentidos, sobretudo na criação dos desenhos feitos pelos artistas, *designers* e artesões. Havia um forte incentivo da indústria para o desenvolvimento de novas ideias, métodos e múltiplos desenhos. E há que se considerar que, na questão da criação, os franceses eram dominantes no mercado daquele tempo. No Reino Unido, as invenções com inserção da fibra do algodão na indústria estavam voltadas para a eficácia da mecanização, a indústria têxtil foi acelerada na sua produção comprometendo-se com a produção em escala industrial, mas produzindo tecidos e estampas inferiores aos da França.

Na figura 21 é apresentado um tecido 100% algodão, estampado com medalhões de D. Maria Pia de Saboia, que foi rainha consorte de Portugal durante o reinado do seu marido, D. Luís I, Rei de Portugal desde o ano de 1861 até 19 de dezembro de 1889. Este tecido encontra-se no acervo do Museu Alberto Sampaio, está datado de meados do século XIX, provavelmente do último quartel, e é classificado como um tecido apologético¹⁵, isto é, faz a divulgação e louvor aos reis. Este tecido é uma estampagem feita por cilindros gravados, método que já era uma realidade em Portugal em meados do século XIX, utilizando-se três cores, especificamente, branco, vermelho e preto.

¹⁵ Etimologicamente, a palavra apologética (do latim “apologéticos”, apologia) significa justificação, defesa. Apologética é, pois, a justificação e defesa da fé católica. (<http://www.veritatis.com.br>).



Figura 21 - Estampa em algodão de D. Maria Pia e D. Luís I. (Autoria própria, 2016)

Na figura 22 pode ser observado um tecido de algodão que foi estampado, no ano de 1888, na Inglaterra. Esta estampa, desenhada por Foreman Day com carimbo em tecido de algodão, tem repetição ondulada de folhas estilizadas e o desenho floreado é característico dos tecidos do popular movimento *arts & crafts*¹⁶, datados do final do século XIX.

¹⁶ É um movimento estético e social inglês, da segunda metade do século XIX, que defende o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. Reunindo teóricos e artistas, o movimento busca revalorizar o trabalho manual e recupera a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente para o uso cotidiano. A expressão “artes e ofícios” – incorporado em inglês ao vocabulário crítico – deriva da Sociedade para Exposições de Artes e Ofícios, fundada em 1888. ([Http://enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br)).

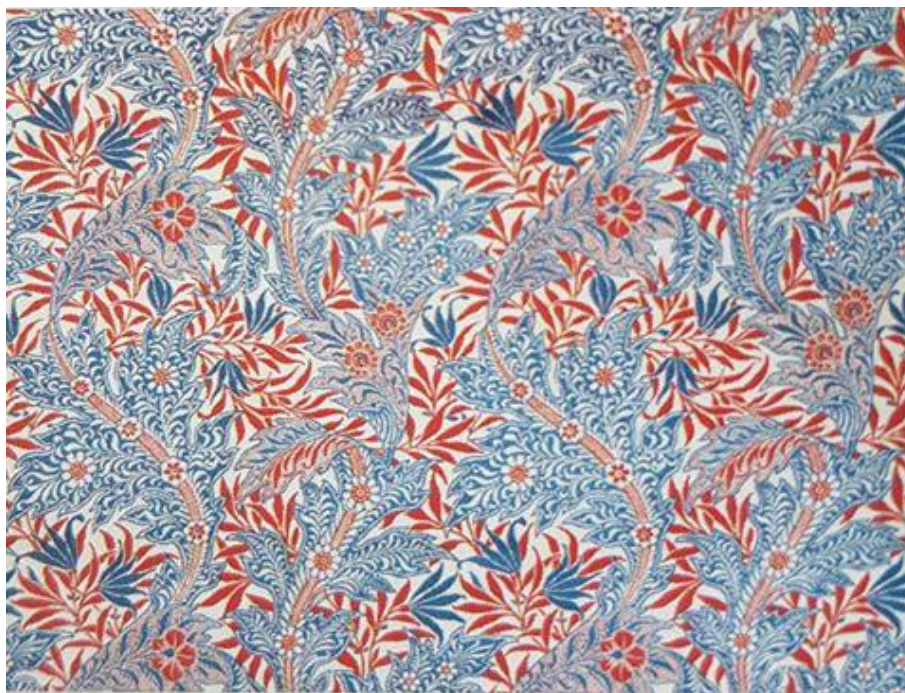


Figura 22 - Estampa de 1888. (Edwards, 2012, p.13).

Na segunda metade do século XIX, o processo de estampagem de tecidos e malhas já possuía diversas máquinas de impressão de têxteis por cilindro gravado, levando a que o uso de bloco à mão para fazer estampa fosse gradualmente diminuindo. No que diz respeito às criações de estampas, é importante destacar os projetos do inglês William Morris, que, além de ter sido um poeta e romancista, foi também um difusor do *design* têxtil. Associado ao movimento *arts & crafts*, foi essencial para trazer de volta a arte dos têxteis, com a utilização de métodos mais antigos. Em 1861, a *Morris, Marshall, Faulkner & Company* incentivou as produções de estampas, criando um projeto com a utilização do tecido em algodão de chita (bem como papéis de parede), sempre levando em consideração métodos anteriores de produção. No final dos anos de 1870, Morris criou mais de 600 padrões para papel de parede, têxteis e bordados. A maioria das suas chitas, papéis de parede e roupas foi produzida em fábricas de outras pessoas, e, mais tarde, em 1880, ele inaugurou a sua própria estamperia em Merton Abbey. A figura 23 apresenta um tapete produzido por William Morris e John Henry Derle na Inglaterra, em cerca de 1889. Esta peça encontra-se no *Victoria and Albert Museum*, em Londres. Há arabescos em todo o tapete, vários tipos de cores e referências do período conhecido como *Arts*

and Crafts Movement, no qual Morris desempenhou um papel importante e teve um impacto muito maior sobre os produtores europeus de têxteis no contexto geral.



Figura 23 - Tapete, ano de 1889. (*Victoria and Albert Museum* – Londres).

4.3.3 Técnicas de renda

Entende-se por renda as malharias abertas obtidas por fios que são laçados, trançados, torcidos ou amarrados com a utilização de agulha, bilro, Veneza, frivolê ou macramê, entre outros. Na sua construção, estas malhas podem ser do tipo vazado ou cheio, geralmente são transparentes e finas, o que permite a visualização da superfície que encobrem. No entrelaçamento destas malhas criam-se diversos tipos de desenhos. “Reconhece a existência desde o século XIV, mas foi ao longo dos dois séculos seguintes que, na Europa, a renda se propagou até o surgimento

da industrialização do processo, que teve início no final do século XVIII na Inglaterra”. (Neira, 2014, p.1).

A ilustração 24 é referente à técnica de renda datada no ano de 1850, retratando um xaile que combina motivos em renda de agulha e renda de bilro. Essas rendas, aplicadas em toda a borda do tecido, representam formas estilizados e *bouquets* de flores agrupados, o que se coaduna com os desenhos florais muito em moda em meados do século XIX.



Figura 24 - Renda do século XIX. (Edwards, 2012, p.21).

A figura 25 ilustra uma renda de Veneza do último quartel do século XIX. Pertencente ao acervo do Museu Alberto Sampaio, retrata uma capa de criança enfeitada com a aplicação de sucessivos entremeios de renda de Veneza, toda rematada com renda igual. O tecido é lavrado em tafetá que alinha com a renda.



Figura 25 - Capa de Criança, final do século XIX. (Autoria própria, 2016).

A figura 26 evidencia uma renda em tule de seda. A peça é uma parte de um cabeção de gola alta, bordado em desenhos de flores nas superfícies, forrado com fios de seda.



Figura 26 - Renda de tule. (Autoria própria, 2016).

4.3.4 Técnicas de bordado

Bordado é uma técnica, feita à mão ou à máquina, que visa criar um tipo de ornamentação sobre uma estrutura, que pode ser de tecido, malha ou não-tecido previamente pronto, que irá modificar a sua estrutura têxtil através da inserção de agulhas com diversos tipos de fios, que irão modificar a superfície. A fundação *Surface Design Association* considera os têxteis como os bordados e o tricô como sendo, também, superfícies. Portanto, exemplificando um tipo de bordado, a figura 27 apresenta um bordado característico do concelho de Guimarães, conhecido como “Bordado de Guimarães”, que explora bem a superfície. Na imagem pode-se observar uma peça conhecida como “Colete de Rabos”, na qual o bordado é feito com fio de algodão, debruado com algodão e bordado a vermelho. O desenho, todo trabalhado e com flores na frente e nas laterais da peça, evidencia um tipo de relevo, ou seja, uma superfície.

O colete de rabos é feito de tafetá de linho branco, lavrado com listras verticais em tom cinza alternando com listras de tom branco. É bordado a fio de lã em tons verde e vermelho com motivos florais e debruado com fita de lã vermelha franzida.



Figura 27 - Colete de rabos - Bordado de Guimarães. (Autoria própria, 2016).

A Figura 28 retrata uma camisa de linho com fios de algodão branco e vermelho no peitilho. É considerado Bordado de Guimarães pelo fato de o peitilho ser todo trabalhado em algodão branco. O fio de algodão branco é bordado no peitilho, gola e ombreiras com motivos florais. O fio de algodão vermelho é bordado na rateira com a inscrição “Jose Oliss” em libras minúsculas, sendo que este efeito é da superfície têxtil, elaborado por meio de técnicas manuais.



Figura 28 - Camisa de linho - Bordado de Guimarães. (Autoria própria, 2016).

A consolidação do *design* de superfície foi, aos poucos, sendo disseminada e compreendida, surgindo, conseqüentemente, um campo explícito para se compreender o *design* e as suas superfícies. Estas quatro técnicas apresentadas, nomeadamente, a tecelagem, a estamparia, os bordados e as rendas, resultam em padrões da forma como o *design* de superfície têxtil acontece.

No final do último quartel do século XIX surgiram movimentos importantes que iriam contribuir para a criação de desenhos nas estamparias e nas tecelagens, movimentos como a *Art Nouveau* e *Art Deco*, que influenciariam todas as possibilidades de desenhos e cores que eram diretamente utilizados nas estamparias.

“O movimento Art Nouveau da virada do século XX, possui influências islâmicas e asiáticas, sendo a primeira já citada pela tradição da azulejaria, e sua influência na cultura ocidental. E o movimento Art Deco retomou as influências da arte pré-histórica da América do Sul e na egípcia. As artes abstratas assim como as técnicas de construção de desenhos disseminaram as criações de várias estampas por meio destes movimentos” (Rüthschilling, 2008, p.20).

Na Alemanha surgiu a escola *Bauhaus* com o seu ensino direcionado para as artes, sendo uma das disciplinas nela era ministrada a disciplina de “Ateliê de Têxteis”, que ensinava e criava estruturas têxteis e diversos tipos de estampas com o intuito de designar um elo entre a indústria e a academia. Portanto, vários artistas realizavam padrões e projetos têxteis com um cunho mais modernista e contemporâneo do período.

O recorte temporal foi breve, mas todos os aspetos levam à concretização do *design*, do têxtil e da superfície. A alta diferenciação dos produtos têxteis é, atualmente, uma realidade de mercado, contudo, pode-se comentar que o último quartel do século XIX foi o precursor da evolução do *design* de superfície têxtil.

Capítulo V

Estudo de Campo

Neste capítulo são descritos os espólios das coleções estudadas dos dois museus. É apresentado a metodologia de investigação adotada para os casos de estudo, bem como, são expostos os resultados obtidos. E por último, discorre sobre os resultados da investigação.

5.1 Coleção dos museus e espólio

O museus selecionados foram o Museu Alberto Sampaio do concelho de Guimarães - Portugal e o Museu Imperial do concelho de Petrópolis - Brasil. A pesquisa foi realizada nas respectivas reservas técnicas de cada museu, local onde se localizam os arquivos e as informações das peças, bem como, o vestuário analisado que está acondicionado e preservado conforme o espaço e normas de cada museu.

5.1.1 Museu Alberto Sampaio

Neste museu podemos encontrar diversas relíquias relacionadas com a história da nossa civilização. O museu foi criado em 17 de março de 1928 para que se tornasse um acervo de obras religiosas, pertencentes ao Estado, e portanto, é publicado pelo decreto 15 209:

“Artigo 1.º - É criado na cidade de Guimarães um museu de artes decorativa, de carácter regional, com designação de Museu Alberto Sampaio, a qual comportará os elementos de arquitectura, escultura, pintura, ourivesaria, tecidos, bordados, mobiliário, cerâmica, e entalhodaria, que são propriedade do Estado” (Museu Alberto Sampaio, 2016)

O Museu Alberto Sampaio, está localizado na Rua Alfredo Guimarães, na cidade de Guimarães-Portugal (figura 29). Foi idealizado pelo vimaranense, escritor, jornalista e crítico de arte, Alfredo Guimarães. Possui coleções de ourivesaria, escultura, pintura, azulejaria, cerâmica e têxteis. De acordo com a entrevista conduzida com responsável pela reserva técnica do Palacete Santiago¹⁷, “A coleção têxtil tem peças com qualidade, outras que estão em mau estado de conservação e por isso não podem ser expostas. No total possui 916 peças que pertecem ao museu e 188 como depósito de outras instituições ou pessoas. Os trajes da Corredoura são depósito, algumas peças da parte têxtil são do séc. XIX , e outras do início do séc. XX, muitas dessas não tem informações precisas, somente testemunho de quem recolhe a peça”

¹⁷ A entrevista foi realizada com a responsável pela reserva técnica do Palacete Santiago, Maria José Queiróz Meireles, em janeiro de 2016.

Dentre as atrações mais visitadas temos o Loudel de D. João I¹⁸, considerado um importante objeto do património Português.



Figura 29 - Museu Alberto Sampaio- Guimarães. Fonte : www.turismoportugal.org

A pesquisa com os vestuários foi realizada na reserva técnica do Museu Alberto Sampaio na sua extensão no Palacete Santiago no concelho de Guimarães (figura 30), este espaço foi inaugurado em 26 de julho de 2014.

¹⁸ O Loudel é uma peça muito antiga que era utilizada por militares na antiguidade para protegerem-se de golpes de espadas durante as guerras. Datado do século XIV, pertenceu a D. João I, foi utilizado na Batalha de Aljubarrota no dia 14 de agosto de 1385. É feito de lã, linho, seda e fios de ouro, possui 98 cm de altura e 98 cm de largura; constitui-se por inúmeras camadas de linho acolchoado com lã, revestido por bordados realizados em tecidos na cor verde. A vestimenta real foi uma forma de agradecimento à Santa Maria de Oliveira que o ajudou a vencer a batalha (Museu Alberto Sampaio, 2016).



Figura 30 - Palacete Santiago-Guimarães. Fonte: www.oconquistador.com

5.1.2 Museu Imperial

O museu foi criado por Decreto-Lei de nº 2096, no dia 29 de março de 1940, pelo então presidente Getúlio Vargas. O Museu Imperial (figura 31) tem por finalidade preservar e expor o património cultural que referencie a história da Monarquia Brasileira, em especial o segundo reinado, da formação histórica do estado do Rio de Janeiro, assim como a história da cidade de Petrópolis. No dia 16 de março de 1943, é aberto ao público. O destaque da Coleção é a coroa imperial e traje majestático usado por D. Pedro II. Há ainda a coroa usada por D. Pedro I e o cetro que serviu aos dois. (Museu Imperial, 2016)

“O Museu Imperial possui ainda duas unidades fora do seu complexo principal: a Casa de Claudio de Sousa e a Casa Geyer, no Cosme Velho, Rio de Janeiro. Atualmente, é uma unidade do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), órgão vinculado ao Ministério da Cultura” (Museu Imperial, 2016).



Figura 31 - Museu Imperial- Petrópolis. (Autoria própria, 2015).

Construído por colonos alemães contratados pelo Major Júlio Frederico Koeler, superintendente da Fazenda do Córrego Seco e responsável pela obra de construção. A ele coube por decreto “levantar a planta da futura Petrópolis e do Palácio e suas dependências gratuitamente”. (Museu Imperial, 2016) A reserva técnica do Museu Imperial está localizada ao lado do Palácio Imperial (figura 32) o seu acervo é composto de porcelana, prataria, viaturas, escultura, mobiliário, iconografia, ourivesaria, numismática, indumentária do século XIX e outros. De acordo com a entrevista conduzida com responsável pela reserva técnica do Museu Imperial¹⁹, “ A coleção têxtil possui 45 alfaias²⁰ em geral e 24 alfaias da Família Imperial e 171 indumentárias no geral e 37 da Família Imperial”.

¹⁹ A entrevista foi realizada com a responsável pela reserva técnica do Museu Imperial Ana Luísa Alonso de Camargo em dezembro de 2016.

²⁰ Alfaia é uma palavra portuguesa de origem Árabe que significa enfeite, adorno. (Museu Imperial, 2016).



Figura 32 - Setor técnico de museologia e o arquivos históricos. (Autoria própria, 2015).

5.2 Metodologia de investigação

Os procedimentos adotados para a realização da pesquisa efetuada nas coleções de vestuários e dos materiais têxteis pertencentes aos acervos do Museu Alberto Sampaio (MAS/Guimarães/Portugal)²¹ e do Museu Imperial (MI/Petrópolis/Brasil)²² foram realizadas a princípio por meio da seleção de fotografias e do estudo da literatura especializada em acervos têxteis.

Nesta investigação, privilegiou-se o mapeamento do estado da arte e o rastreamento das pesquisas já realizadas sobre temáticas correlatas à proposição dessa investigação científica, por conseguinte, sondou-se as lacunas existentes nas produções bibliográficas consolidadas na área de engenharia têxtil alinhavada com os museus. Tal procedimento viabilizou a prospecção do que seria relevante averiguar nesse campo do conhecimento.

O levantamento dessa literatura especializada foi fundamental para a definição do recorte temporal e espacial da investigação, indicou os métodos e os caminhos práticos a serem seguidos, tais como: a adoção de metodologias específicas no campo museal e o uso de equipamentos que pudessem responder às principais

²¹ A partir de agora será referenciado MAS para Museu Alberto Sampaio.

²² A partir de agora será referenciado MI para o Museu Imperial.

hipóteses dessa investigação, de modo a fundamentar os objetivos e resultados a serem alcançados para esse estudo.

Ademais, a revisão dessa literatura permitiu o enquadramento teórico do problema e do objeto de análise; ensejou detalhada precisão de conceitos relativos ao vestuário, a percepção das singularidades dos materiais e técnicas de confecção dos têxteis no século XIX; facilitou a identificação das modas e modismos, e também, a assimilação do processo de reconhecimento dos têxteis como património a ser conservado, preservado e salvaguardado.

A pesquisa documental contemplou também o estudo dos acervos das instituições museais que possuíam coleções de vestuários datadas do XIX, disponibilizados pela Internet, foi observado através de investigação *online* nos museus Victória & Albert (Londres), Museu Imperial (Brasil), Museu Del Traje Madrid (Espanha), que a informação sobre os materiais têxteis são pouco ou quase nada exploradas, por exemplo, no Museu Nacional do Traje em Lisboa, a informação *online* é descrita da seguinte maneira, (figura 33) “Sala da época romântica, entre 1825 e 1865, com tecidos axadrezados, a moda era anquinhas, etc,” (Museu Nacional do Traje, 2016).

Foi percebido na pesquisa realizada *online* nestes museus que geralmente a informação está mais no âmbito da descrição da peça, ou seja, centrada mais no recorte do período, da ambientação do lugar e da moda. As especificidades têxteis e suas composições, é pouco difundido, principalmente o *design* de superfície têxtil. Não há, por exemplo, informação dos diferentes métodos de produção.



Figura 33 - Vestuários do séc. XIX, Época Romântica (<http://www.museudotraxe.pt>).

Posteriormente, foram efetuadas visitas presenciais aos museus com a finalidade de se apreender como o património têxtil estava sendo preservado e quais as metodologias cabíveis para o desenvolvimento da presente pesquisa.

Com vistas a selecionar a técnica de determinação da composição dos materiais têxteis adequados, começou-se por estudar no campus da Universidade do Minho, com que aparelhos poderíamos fazer testes e análise para a pesquisa. Consideramos que a maioria das análises físicas e químicas de materiais têxteis envolvem o corte e destruição de amostras, para serem analisados fatores como: peso por unidade de superfície, massa linear do fio, análise dos grupos funcionais químicos da superfície (FTIR), degradação de material (DSC), dentre outros testes. Por essa razão, e por se tratar de vestuários do séc. XIX que não podem ser recolhidas amostras (não-destrutivas) para tais testes e também não podem ser estas peças deslocados de suas reservas técnicas, tais análises não puderam ser realizadas.

Os métodos analíticos nos têxteis podem dividir-se em destrutivos e não destrutivos, neste caso, como iremos trabalhar com vestuários do século XIX dentro dos museus, as técnicas utilizadas foram Não-Destrutivos, ou seja, significa que não há recolhimento de amostras.

Efetuuou-se o teste de análise térmica nos laboratórios têxteis com corpo de prova (CP) de feixes de fibras, com intuito de analisar a viabilidade da utilização da

técnica de diferenciação de determinada composição por análise térmica pelo aparelho câmera termográfica ²³, portanto, foram conduzidas o 1º teste inicial com quatro corpo de prova (CP) com fibras do linho, algodão, sisal e poliéster, mediu-se a temperatura das fibras naturais que não tiveram quase nenhuma diferença, ou seja, valores não significativas, o corpo de prova (CP) foi condicionado com medidas em escala: 18/25; 15/32; 12/27 e 16/25 e os resultados apresentados estão no quadro 1, neste teste introduzimos a fibra sintética poliéster, efetivamente para efeito de comparação com as fibras naturais, entretanto, evidenciou que os valores não foram significativos, com isso, este método de análise térmica foi descartado.

²³ Esta câmera termográfica é da marca testo 876, tem boa resolução de imagens térmicas e elevada sensibilidade térmica, isto permite identificar detalhes do objeto medido (<https://www.testo.com>).

Tabela 2 Resultados da análise térmica das fibras, como a câmera termográfica.

CORPO DE PROVA	Escala 18/25	Escala 15/32	Escala 12/27	Escala 16/25
LINHO	21,2	19,6	20,1	19,5
ALGODÃO	20,2	19,5	19,5	19,1
SISAL	20,5	19,2	20,5	19,1
POLIESTER	19,5	19,8	19,5	18,6

Definiu-se então que iria ser feito a análise com base em técnicas com lupa manual, fotografias dos detalhes, toque sensorial. Entre essas técnicas, destacaram-se os equipamentos tecnicamente adequados como, por exemplo, a lupa estereoscópica e conta-fios eletrônico.

No processo investigatório, empreendido na reserva técnica do Museu Alberto Sampaio (MAS) e na reserva do Museu Imperial (MI) examinou-se as informações descritas nas fichas-técnicas referentes a cada uma das peças selecionadas dos vestuários com critérios de avaliação em relação ao material têxtil empregado, a presença do *design* de superfície aplicado ao vestuário, as condições da peça (estado de conservação), com o intento de identificar as vestimentas mais significativas para a execução do registro de têxteis, tais como: a análise da estrutura têxtil de cada vestuário, a composição correta dos materiais têxteis, análise do *design* de superfície têxtil empregado, um registro fotográfico com alta resolução, cores, conservação da peça, um efeito de um aplicação de um bordado ou uma aplicação de uma renda, o tipo de ornamentação e tipos de acessórios. Estudamos também, os relatórios de conservação, preservação e as documentações referentes a cada peça, bem como, o parecer de um pesquisador ou museólogo que estão registrados nas fichas técnicas, este registro foi fundamental para realizar esta pesquisa, pois foi nesta documentação na reserva técnica que nos deparamos com as informações das peças, bem como, a falta de informações técnicas dos materiais têxteis.

Os resultados dessa etapa, indicaram os procedimentos mais pertinentes para a seleção e produção de imagens mais adequadas aos interesses da investigação. Na sequência, submetemos os mesmos têxteis a análise efetuada por meio da lupa estereoscópica e assim captarmos as imagens aumentadas dos têxteis. A captação

das imagens dos teias e tramas dos tecidos realizadas por meio de imagens aumentadas dos têxteis, propiciadas pela utilização do equipamento óptico tornou possível perceber, de forma minuciosa, as especificidades desses tecidos e proceder ao exame da sua densidade, por conseguinte, efetuar-se a contagem do número de fios de cada uma das teias e tramas pertencentes aos fragmentos de tecidos selecionados para essa pesquisa, bem como a identificação de rendas, bordados e estampas e a presença do *design* superfícies têxteis. Foi feito também a análise da densidade dos tecidos por meio de lupa manual, que precisou a contagem de fios de teia e trama e permitiu identificar os têxteis em geral.

Por certo, a fase precedente da seleção de fotografias impulsionou a análise e estudo de cada peça escolhida. Para a criação das imagens por meio de fotografia dos vestuários utilizamos uma câmera nikon D 3300 com lente de 18-55mm de alta resolução JPEG e RAW, os materiais foram fotografados em bases de manequis, cabides e mesas adequadas para análise, este procedimento foi utilizado para os dois museus.

Com essas identificações e informações encontradas, criou-se um guia prático para a elaboração de fichas-catalográficas pormenorizadas dos acervos têxteis dos dois museus, com vistas a serem utilizados como instrumentos didáticos nos cursos de Engenharia Têxtil, Moda e Design. Na sequência reunimos todos os elementos investigados no museu e iniciamos os experimentos no sentido de definir o modelo de ficha catalográfica mais adequado a esse tipo de estudo, procurando-se separar e qualificar o Vestuário (A), Materiais Têxteis (B) e, por fim, o *Design* de Superfície Têxtil (C).

Desta maneira, criámos um padrão para elaboração das fichas-catalográfica diferenciado e relevante para o ensino nos cursos de graduação e pós-graduação em Engenharia Têxtil, Moda e Design promovidos por universidades e indústrias que investem no ensino das características técnicas e da aplicação das antigas técnicas atinentes aos produtos têxteis.

5.2.1 Procedimentos experimentais

O trabalho realizado nos dois museus foi semelhante, entretanto, surgiram algumas especificidades particulares em cada museu, que se explicarão em cada caso.

As sequências utilizadas para a pesquisa foram:

- A) Análise e levantamento do contexto histórico da época e do vestuário.
- B) Seleção do vestuário por meio da ficha-técnica;
- C) Observação dos materiais têxteis por lupa estereoscópica;
- D) Observação por lupa manual;
- E) Fotografia de pormenor e por inteiro de cada peça do vestuário;
- F) Análise através do toque sensorial

A) Análise e levantamento do contexto histórico da época e do vestuário

Foi contextualizada a trajetória do vestuário desde do início do século XIX, e a sua divisão temporal no viés da moda: O fim do séc. XVIII e primeiro quartel do séc. XIX com o estilo Império, a primeira metade e segunda do séc. XIX com a moda do Romantismo e Vitoriana e por último o início da Belle Èpoque em meados do fim do último quartel do séc. XIX e início do XX.

Através de livros, fotos, artigos científicos, periódicos, jornais, revistas, catálogos de coleções de moda e catálogos de coleções de museus, é estudado e investigado todo contexto histórico do século XIX, bem como a sociedade, práticas e usos do vestuário em Portugal e no Brasil. E também é estudado a evolução da indústria têxtil no séc. XIX nos dois países.

B) Seleção do Vestuário por meio da ficha-técnica

O levantamento do vestuário escolhido foi realizado por meio da leitura das fichas-técnicas presentes nos museus que foram fundamentais para a definição de cada peça referente ao século XIX.

Como critério de avaliação no primeiro momento é estudado o diagnóstico do estado de conservação dos materiais têxteis, em seguida, as particularidades destes, como: rendas, bordados, botões, fitas, cores, estampas, entre outros. É analisada também a procedência, ou seja, se os têxteis foram provavelmente feitos por processos mecanizados ou processo artesanal, bem como a sua estrutura têxtil.

Nos dois museus as informações de controle nas fichas-técnicas foram iguais, contendo: o nome do vestuário, código de registro, período de recolha (origem), a identificação da época, materiais utilizados, medidas gerais (altura, comprimento e largura), descrição das peças e observações/considerações gerais. Desse modo, depois de realizado o estudo das especificidades encontradas é feita a escolha do vestuário, procurando selecionar as peças mais interessantes para o estudo.

Na separação dos vestuários, por exemplo, no MI as fichas técnicas estão guardadas por ordem (indumentária) específica de cada peça, conforme o arquivo de fichas-técnicas evidenciado na figura 34.



Figura 34 - Armário das fichas-técnicas do Museu Imperial (indumentária). (Autoria própria, 2016).

C) Observação dos materiais têxteis por microcopia óptica

Na reserva técnica do MAS e MI analisaram-se os materiais têxteis por meio da lupa estereoscópica²⁴ e do conta fios eletrônico²⁵. A captação das imagens dos

²⁴ A lupa estereoscópica tem a função de observação e estudo, pela reflexão da luz incidente, as amostras de computador tridimensionais. Foi utilizado no programa de *Microscopy digital Usb camera (OPTIKA)* da Universidade do Minho. Este foi deslocado para à reserva técnica do Palacete Santiago, do MAS.

pormenores dos vestuários aumentadas, propiciadas pela utilização do equipamento a lupa estereoscópica tornou possível perceber, de forma minuciosa, os efeitos dos bordados, rendas, estampas, as superfícies têxteis, as cores, etc, e também de proceder ao exame da sua densidade, ou seja, efetuar-se a contagem do número de fios de teias e tramas, selecionados para essa pesquisa. Esta foi efectuada com a lupa estereoscópica com ampliações em 7x; 40x; 45x com ampliações para o MAS e a utilização do conta-fios eletrónico com ampliações em 40x e 45x para o MI. A captação de imagens permitiu foi analisar e identificar de forma pormenorizada os materiais têxteis e as partes fracionadas do vestuário como: direito, avesso, frente, costas, mangas, detalhes em bordados e botões, costuras, barras, golas, etc, conforme figura 35.



Figura 35 - Imagem do trabalho no microcópico óptico no Palacete Santiago. (Autoria própria, 2016)

²⁵ Utilizamos o conta-fios eletrónico *Dino-Lite Digital Microscope*, do projeto de extensão: Tecidoteca UEM-Campus Regional de Cianorte/Brasil que foi deslocado para a reserva técnica do MI.

No Museu Imperial a observação e análise foi realizado com o *Dino-Lite Digital Microscope* com luz polarizada ligado ao computador, onde é captada a imagem no seu pormenor (figura 36), no próprio computador ajusta-se a imagem e seleciona-se fragmentos de cada vestuário específico é feito o registro do detalhe da peça.



Figura 36 - Local onde foram realizadas as análises MI. (Autoria própria, 2016).

D) Observação por lupa manual

A densidade de um tecido é obtida através da contagem de números fios/cm². Com uma pequena lupa manual²⁶, conforme apresentado na figura 37. Fizemos a contagem de fios no sentido da teia e no sentido da trama, do lado direito e do lado do avesso da manufatura têxtil dos vestuários, entretanto, nos dois museus a visualização do lado avesso foi melhor para a identificação e contagem de fios. A Norma Portuguesa EN 1049-2, diz: “No caso de um tecido onde uma das faces só deixa aparecer um único conjunto de fios, como em certas sarjas ou cetins, pode ser mais simples contar os fios pelo avesso do tecido onde a textura é mais visível”, como, foi constatado neste estudo. Cabe dizer, que os tons escuros como: pretos e

²⁶ A lupa manual permite determinar por observação o mínimo quantos fios foram alinhados por centímetro no tecido em formação. Apresenta-se em fios/cm na teia e batidas/cm na trama. Norma Brasileira: ABNT NBR 10588- Tecidos Planos- Determinação da densidade de fios e a Norma Portuguesa, Têxteis- construção – métodos de análise –Parte -2: Determinação do número de fios por unidade de comprimento (ISSO 7211-2:1984 modificada para EN 1049-2: 1993). A norma utilizada foi 8. Método B: Conta-fios.

azuis, dificultaram a realização da análise da contagem de fios por meio da lupa manual, entretanto, foi conseguido bons resultados na análise.

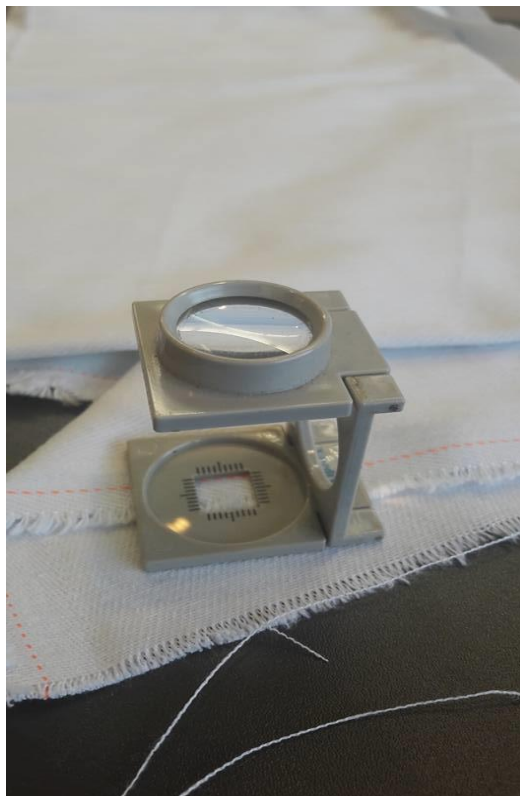


Figura 37 - Lupa Manual. (Autoria própria, 2016).

E) Fotografia de pormenor e por inteiro de cada peça do vestuário;

O registo das imagens do vestuário (fotografia), foi realizado com recurso a uma câmara nikon D 3300 com lente com 18-55mm com alta resolução JPEG e RAW, dentro de uma sala nos respectivos museus. O vestuário foi disposto de acordo com seu tamanho e estrutura, onde poderia o corpo de prova (CP) estar disposto de diversas maneiras, por exemplo, em manequim, conforme é evidenciado na figura 38; ou em cabide de roupas na figura 39. Desse modo, foi possível fotografar as especificidades da peça, tais como: a frente, as costas, laterais, o forro, o lado direito e avesso, os botões, detalhes de bordados, fitas, mangas, punhos e golas.



Figura 38 - Vestuário disposto em manequim, capa-echarpe de senhora de veludo de seda preta, pertencente ao Museu Alberto Sampaio. (Autoria própria, 2016).



Figura 39 - Vestuário disposto no cabide, blusa de senhora do sec.XIX, pertencente ao Museu Imperial. (Autoria própria, 2016).

F) Análise através do toque sensorial

Em relação ao toque sensorial dos vestuários, devido à procedência do seu acondicionamento nos museus, o toque na sua maioria é áspero, devido às intervenções do tempo. Dentro da investigação da peça na reserva técnica, este é o único momento em que não utilizamos luvas, analisamos a sensação do toque que ainda permanece na peça, levando-se em consideração a leveza do tecido, a textura, o aspecto de grossura ou finura, se o mesmo é liso, frio, quente ou rugoso.

5.3 Resultados

As peças selecionadas nos dois museus representam no seu conjunto, um testemunho material e técnico dos têxteis/vestuários presentes em museus no séc. XIX, que se fundamentam na representatividade dos bordados característicos, por exemplo, uma aplicação de um Bordado de Guimarães no MAS ou os bordados característicos da Família Imperial no MI, ou ainda uma rara Bata de Escravo investigada no mesmo museu. Foi identificado texturas, desenhos geométricos em tecidos lavrados, diferentes tipos de rendas, o *design* de superfície têxtil, entre outros. O estudo realizado compreende um conjunto de 18 vestuários pertencentes ao MAS e 8 pertencentes ao MI.

5.3.1 Vestuários Museu Alberto Sampaio MAS

A pesquisa *in loco* foi realizada no período de novembro de 2015 a abril de 2016. É muito enriquecedor o espólio do Museu Alberto Sampaio. Relacionado com as roupas e trajes do século XIX, em sua reserva técnica no Palacete de Santiago, há mais de 130 peças de vestuário pertencentes ao grupo folclórico da Corredoura da baixa do Minho de finais do século XIX e primeiras décadas do XX. Localizado na Vila de São Torcato, seis quilómetros ao norte da cidade de Guimarães, que tem grande tradição cultural e religiosa, evidenciada pelo cultivo do milho, centeio e a fibra do linho. Dado a dimensão dessa coleção, as sete primeiras peças escolhidas são deste grupo folclórico, os trajes são: Jaqueta de Homem com Alamares MAS/1, Colete de Rabos MAS/2, Saia Preta de Lã MAS/3, Jaqueta de Mulher de Lã

Vermelha MAS/4, Jaqueta de Senhora com Vidrilhos MAS/5, Camisa de Homem de Linho Branco/Bordado de Guimarães MAS/6, Camisa de Senhora/Bordado de Guimarães MAS/7.

Dentre os restantes vestuários analisados temos duas Capas de Senhora MAS/8 e MAS/9 ambas em tafetá de seda, estes evidenciam muito a cor natural da seda.

Foram separados e analisados dois trajes do início do séc. XIX com referência à “Moda Império” do início do séc. XIX, analisamos o Vestido Império MAS/10, inteiro de renda em forro em tafetá e outro Vestido de Senhora de Linho MAS/11 de fibras de linho e seda musseline que na sua superfície têxtil possui bordados com raminhos em fio de seda. Também investigamos um traje de interior, uma Camisa de Dormir de Senhora MAS/12, seu material têxtil é de linho branco, fios de algodão branco e fita de seda amarela, possuindo três tipos de rendas. Analisamos também um Vestido de Senhora Lavrado em Vermelho MAS/13, com o material têxtil em fios de seda e de fios de algodão, com aplicações em *design* de superfície têxtil em dois tipos de rendas *Chantilly e Gripure*. Outro vestuário estudado foi um Colete Masculino MAS/14 inteiro lavrado em cetim de seda, sendo bem evidenciada sua superfície têxtil com motivos geométricos. O único vestuário infantil estudado foi uma Capa de Criança MAS/15, seu material têxtil é um tecido em seda beje, com aplicação de sucessivos entremeios de renda de veneza e rematada com renda igual por todo o vestuário. Foi analisado também um Vestido Estampado de Senhora MAS/16, seu material têxtil é um tecido de seda estampado na cor beje. E um Vestido de Noiva MAS/17 que possui material têxtil em seda e o forro em algodão. E por fim, um complemento de um vestido, conhecido como Manguito de Tule MAS/18 com o material têxtil de fios de seda na renda e nos bordados.

Para o estudo dos vestuários, analisamos os locais de acondicionamento de cada peça (espaço e material), estes se encontram geralmente em situações muito distintas relativas ao seu estado de conservação. No MAS as peças estão acondicionadas envoltos em tecido sarja 3/1 de algodão branco de espessura grossa e por cima um plástico grosso e os vestuários estão dentro de caixotes de plástico (figura 40). Cabe dizer, que no MAS as condições de acondicionamento não estão adequadas para preservar o património têxtil percebe-se, por exemplo, que alguns vestuários devido às suas medidas (comprimento, altura e largura) nem

mesmo cabem dentro dos caixotes de plástico, ficando o vestuário comprimido, criando vincos, dobraduras.



Figura 40 - Armário onde estão acondicionados os vestuários (MAS). (Autoria própria, 2016).

Procedeu-se à observação e análise das especificidades de cada vestuário, iniciamos o estudo através das fichas técnicas existentes no museu e elaboramos um padrão de fichas para elencar os resultados de análise de cada peça, apresentados na sequência e no apêndice I - Museu Alberto Sampaio, encontra-se as (18) fichas catalográficas desenvolvidas, distribuído em três fichas para cada vestuário:

- **Vestuários**
- *Design* de superfície têxtil
- **Materiais Têxteis**

Tabela 3 - Ficha MAS/1

Fichas MAS/1	Jaqueta de Homem com Almares
Materiais têxteis	Lã e algodão.
Estrutura Têxtil	Sarja 2X1- Material em Lã Tafetá 1X1- Material em Algodão
Método de Construção	Tecelagem Convencional
Estado de Conservação	O vestuário está com algumas danificações na frente e nas costas. Os botões, alguns estão partindo. O forro em tafetá está com algumas manchas e lacunas.
Intervenções na Peça	Costuras na lapela e na costas da jaqueta.
Toque Sensorial	Quente e grosso.
Cor	Marron e vermelha
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 28 fios/cm Trama: 18 fios/cm Lado avesso Teia: 16 fios/cm Trama: 14 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se nos veludos
Dificuldades na Análise	Houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica por se tratar de uma peça escura, entretanto, foi possível captar imagens adequadas para este estudo.
Observações	O vestuário analisado é uma antiga jaqueta de veludo com almares de prata. Pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura. Esta peça foi diversas vezes premiada em concursos nacionais e internacionais de etnografia e folclore.

Tabela 4 Ficha MAS/2

Fichas MAS/2	Colete de Rabos
Materiais têxteis	Linho, Lã e algodão.
Estrutura Têxtil	Sarja 2X1- Material em linho Tafetá 1X1- Material em algodão Bordado em Lã
Método de Construção	Tecelagem Convencional. Bordado de aplicação em lã.
Estado de Conservação	As partes em branco (linho) estão manchadas. O bordado está desprendendo e faltando partes em alguns locais da peça.
Intervenções na Peça	Costuras na lapela e na costas da jaqueta.
Toque Sensorial	Quente e grosso.
Cor	Branca e cinza
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 32 fios/cm Trama: 28 fios/cm Lado avesso Teia: 52 fios/cm Trama: 40 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se nos bordados em aplicação em vidrilhos e lantejoulas
Dificuldades na Análise	Houve dificuldades na análise por meio da lupa estereoscópica na parte do linho, por ser em tom claro, entretanto, a parte do bordado de aplicação e do forro em algodão, foi fácil a captação de imagens, por isso, foram as mais trabalhadas neste vestuário.
Observações	O vestuário analisado é um colete de rabos que pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura, foi analisado por Cardoso (2014 p.1), na análise do autor, este afirma que a “procedência do material têxtil investigado em fibras de lã, linho e algodão, e que o forro é um tafetá de linho branco. E também o bordado a fio de lã, em tons verde e vermelho com motivos florais. Uma peça que esteve presente em vários concursos de danças folclóricas

Tabela 5 Ficha MAS/3

Fichas MAS/3	Saia Preta de Lã
Materiais têxteis	Lã e algodão.
Estrutura Têxtil	Sarja 2X1- Material em lã Tafetá 1X1- Material em algodão
Método de Construção	Tecelagem convencional e bordado manual em vidrilhos e lantejoulas.
Estado de Conservação	A peça está em bom estado, somente a parte da barra de veludo que está deteriorando em algumas partes. Falta lantejoulas e vidrilhos em algumas partes da saia.
Intervenções na Peça	Na parte da barra da saia, tem algumas costuras a mão.
Toque Sensorial	Quente e macio
Cor	Preta
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 34 fios/cm Trama: 18 fios/cm Lado avesso Teia: 34 fios/cm Trama: 18 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se nos bordados em aplicação em vidrilhos e lantejoulas.
Dificuldades na Análise	Houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte de algodão (forro), entretanto, a parte do bordado de aplicação e parte da lã foram, adequadas para à captação de imagens, por isso, foram as mais trabalhadas neste vestuário.
Observações	O vestuário analisado é uma peça considerada de traje de luxo. Esta saia de veludo com lantejoulas e vidrilhos pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura, esta peça foi diversas vezes utilizada para a dança, em algumas apresentações folclóricas. Cachada (2004, p.122).

Tabela 6 Ficha MAS/4

Fichas MAS/4	Jaqueta de Mulher de Lã Vermelha
Materiais têxteis	Lã, seda e algodão
Estrutura Têxtil	Tecido lavrado - Material em lã e seda Tafetá 1x1- Material em algodão
Método de Construção	Processo Convencional
Estado de Conservação	Este vestuário possui várias partes danificadas, a construção em tafetá de algodão está deteriorando e com vários rasgos. Em relação a cor está bem descolorida
Intervenções na Peça	Algumas consturas no peitilho com a parte do tecido lavrado.
Toque Sensorial	Macio, leve e quente.
Cor	Vermelha
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 38 fios/cm Trama: 20 fios/cm Lado avesso Teia: 42 fios/cm Trama: 32 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se no plissado na frente da jaqueta.
Dificuldades na Análise	Houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte algodão devido a peça estar muito deteriorada, entretanto, a parte do plissado e partes dos vestuários em cetim de seda foram adequadas para à captação de imagens, por isso, foram as mais trabalhadas neste vestuário
Observações	O vestuário analisado é uma “Jaqueta de Mulher” que faz parte do Grupo Folclórico da Corredoura. É especificado e confirmado a datação de 1876, os materiais têxteis: lã, seda, algodão. É descrito como cetim lavrado, termo utilizado no século XIX, característica de um tecido bem elaborado com texturas, cores e padrões. Cardoso (2014,p.1)

Tabela 7 Ficha MAS/5

Fichas MAS/5	Jaqueta de Senhora com Vidrilhos
Materiais têxteis	Lã e algodão.
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1 – Material em lã Sarja 2X1- Material em algodão
Método de Construção	Processo de tecelagem convencional e bordado manual com vidrilhos.
Estado de Conservação	Esta peça está com a frente e as costas bastante danificadas com os tecidos desfazendo e rasgando. soltando fios, vidrilhos e botões.
Intervenções na Peça	Algumas costuras nas costas.
Toque Sensorial	Quente e grossa
Cor	Preta
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito (parte da lã) Teia: 28 fios/cm Trama: 22 fios/cm Lado avesso (avesso- algodão) Teia: 34 fios/cm Trama: 22 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se nos bordados em vidrilhos na frente, golas e mangas.
Dificuldades na Análise	Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica neste vestuário, por estar danificado e com rasgos, ou seja, na busca de imagens adequadas foi alcançado os pormenores das estruturas e contexturas têxteis minuciosamente, devido a essas irregularidades na peça.
Observações	O vestuário analisado é uma antiga jaqueta de senhora de lã que pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura. Este é um dos vestuários premiados do Grupo, conforme comenta Oliveira (2006, p.21) “Os seus trajos representativos do final do séc. XVIII princípios do séc. XIX, são considerados os mais puros, genuínos e autênticos da sua região, tendo conquistado diversos prêmios e distinções”.

Tabela 8 Ficha MAS/6

Fichas MAS/6	Camisa de Homem de Linho Branco
Materiais têxteis	Linho e algodão
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1 – Material em linho Bordado manual- Material de algodão
Método de Construção	Tecelagem convencional e bordado no peitilho: ponto de gradinha; ilhó de rolinho; ponto de recorte; ponto cheio; ponto de rolinho; ponto de nó; ilho de recorte, ponto de espinha; ponto de recorte, ponto de gradinha. Nas Mangas: favos. Nesta ratoeira o bordado são pé-de-flor e ponto cheio. O peitilho todo trabalhado em algodão branco. O vermelho é um bordado em “ponto cruz”
Estado de Conservação	A fibra do linho está bem conservada, somente em alguns lugares da peça há furos, entretanto a letra bordada em vermelho está perfeita e legível. E o avesso está machado. A gola devido ao seu mau estado de conservação, não permite ver os motivos bordados.
Intervenções na Peça	Não há
Toque Sensorial	Macio e fresco
Cor	Branco e vermelho
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 26 fios/cm Trama: 20 fios/cm Lado avesso Teia: 26 fios/cm Trama: 20 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se na construção dos bordados em vermelho e nos bordados em branco no peitilho.
Dificuldades na Análise	Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica, devido a este vestuário estar bem conservado e manter ainda suas estruturas e contexturas adequados para captação das imagens para este estudo.
Observações	Este vestuário é considerado Bordado de Guimarães porque possui pontos característicos deste Bordado. Devido a ter vários tipos de bordados, foi construído uma terceira ficha com os “Bordados de Guimarães”, aplicados a peça.

Tabela 9 Ficha MAS/7

Fichas MAS/7	Camisa de Senhora
Materiais têxteis	Linho e algodão
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1- Material em linho Bordado manual- Material de algodão
Método de Construção	Tecelagem convencional e o “Bordados de Guimarães” com, tais pontos: pé-de-flor, gradinha, nozinho, lançado, espinha, recorte e pena simples.
Estado de Conservação	A camisa de linho no todo está bem conservada, os bordados em vermelho estão em bom estado, a peça possui poucas manchas.
Intervenções na Peça	Não há
Toque Sensorial	Macio e fresco
Cor	Branco e vermelho
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 36 fios/cm Trama: 28 fios/cm Lado avesso Teia: 36 fios/cm Trama: 28 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se na construção dos bordados em vermelho e no bordado em branco nas mangas. Considerando que devido a ter vários tipos de bordados, foi construído uma terceira ficha com os “Bordados de Guimarães”, aplicados a peça
Dificuldades na Análise	Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica, devido a este vestuário estar bem conservado e manter ainda suas estruturas e contexturas adequados para captação das imagens para este estudo.
Observações	Esta peça é considerando “Bordado de Guimarães” devido aos pontos bordados em vermelho. Devido a ter vários tipos de bordados, foi construído uma terceira ficha com os “Bordados de Guimarães”, aplicados a peça.

Tabela 10 Ficha MAS/8

Fichas MAS/8	Capa com Capuz de Senhora-Verde
Materiais têxteis	Seda e algodão.
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1- Material em seda Forro alcochoado – Material em algodão
Método de Construção	Tecelagem Convencional
Estado de Conservação	Na questão de cores, o que mais impressiona na peça no todo é o brilho natural da seda que permanece. As cores matizadas são evidentes a olho nu. Os cordões estão em bom estado, sem interferência e manchas. Em algumas partes há rasgos.
Intervenções na Peça	O vestuário apresenta em partes na frente e nas costas rasgos com interferências de linha no sentido da trama.
Toque Sensorial	Macio, liso e quente.
Cor	Verde
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 42 fios/cm Trama: 40 fios/cm Lado avesso Teia: 42 fios/cm Trama: 40 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se no efeito das cores matizadas deste vestuário.
Dificuldades na Análise	Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica, devido a este vestuário estar bem conservado e manter ainda suas estruturas e contexturas adequados para captação das imagens para este estudo.
Observações	Neste período do final dos século XIX, este tipo de capa de senhora surgiu como uma sobreposição ao vestidos em forma de “S”, podemos ainda considerar o uso para uma festa ou evento social. Os tecidos comuns do período eram: o crepe, cetim, brocado e o tafetá, conforme o vestuário desta ficha. As padronagens utilizadas mais comuns eram geométricas e listras. Este vestuário foi doado por Domingues Mendes Fernandes, no ano de 1979.

Tabela 11 Ficha MAS/9

Fichas MAS/9	Capa com Capuz de Senhora-Vermelha
Materiais têxteis	Seda e algodão
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1 – Material em seda Forro alcochoado – Material em algodão
Método de Construção	Tecelagem Convencional
Estado de Conservação	Está em bom estado no sentido das cores e ajustes da peça. Nas costas do lado direito está com um rasgo. Na questão de cores, o que mais impressiona na peça no todo é o brilho natural da seda que permanece. As cores matizadas são evidentes a olho nu. Os cordões e botões estão em bom estado, sem interferência e manchas.
Intervenções na Peça	Não há
Toque Sensorial	Macio, liso e quente.
Cor	Vermelha
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 54 fios/cm Trama: 40 fios/cm Lado avesso Teia: 54 fios/cm Trama: 40 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se no efeito das cores matizadas deste vestuário.
Dificuldades na Análise	Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica, devido a este vestuário estar bem conservado e manter ainda suas estruturas e contexturas adequados para captação das imagens para este estudo. Considerando que na parte da seda foi fácil identificarmos a aparência longitudinal lisa e transparente, e observou-se que o brilho natural da seda permanece na peça até mesmo a olho nu.
Observações	Neste período do final do século XIX, este tipo de capa de senhora surgiu como uma sobreposição ao vestidos em forma de “S”, podemos ainda considerar o uso para uma festa ou evento social. Os tecidos comuns do período o crepe, cetim, brocado e o tafetá, conforme o vestuário desta ficha técnica. As padronagens utilizadas mais comuns eram geométricas e listras.

Tabela 12 Ficha MAS/10

Fichas MAS/10	Vestido Império
Materiais têxteis	Seda e algodão.
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1- Material em seda Renda em tule- Material em seda Laço que aperta o vestido – Material em algodão
Método de Construção	Tecelagem convencional. Malharia de teia
Estado de Conservação	Estado bom, observamos o brilho natural da seda no forro amarelo que ainda permanece. Na parte da renda há alguns furos no geral da peça.
Intervenções na Peça	Costuras em partes do tule de renda
Toque Sensorial	Lisa e suave, e parte da renda de tule áspero.
Cor	Bege
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 42 fios/cm Trama: 40 fios/cm Lado avesso Teia: 42 fios/cm Trama: 40 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Nas rendas por todo no vestido
Dificuldades na Análise	Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte da seda, foi adequado a captação de imagens, para este estudo.
Observações	Este vestido do MAS evidencia as formas simples e linhas verticais – Estilo Neoclássico; neste período conhecido como império, os vestidos eram soltos próximos a cintura, abaixo dos seios e comprimento que não cobria os pés; os tecidos mais comuns eram musselines ou cambraias; a tendência de moda era o Xale – Índia.

Tabela 13 Ficha MAS/11

Fichas MAS/11	Vestido de Senhora de linho
Materiais têxteis	Linho e seda.
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1- Material em seda Tafetá 1X1- Material em linho (forro)
Método de Construção	Processo de tecelagem convencional e bordado manual.
Estado de Conservação	Possui alguns rasgos e sujidades no conjunto e alguns fios e lantejoulas estão soltando.
Intervenções na Peça	Costuras no alinhavo das lantejoulas
Toque Sensorial	Fresco, leve e fino.
Cor	Branca
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 36 fios/cm Trama: 30 fios/cm Lado avesso Teia: 36 fios/cm Trama: 30 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se nas aplicações de bordados no todo da veste, na lantejoulas.
Dificuldades na Análise	Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte da seda e do linho, bem como, o bordado, entretanto, foi adequado para a captação de imagens, para este estudo.
Observações	Este vestido em linho e de musseline de seda com duas peças está bem inserido na moda Império que tem as formas simples e linhas verticais, conhecido também com “Estilo Neoclássico”. Os tecidos mais comuns eram musselines (seda) ou Cambraias (linho), portanto, percebemos que este vestido investigado no MAS, está coerente com as fibras e tendência de moda da época (1º Quartel).

Tabela 14 Ficha MAS/12

Fichas MAS/12	Camisa de Dormir de Senhora
Materiais têxteis	Linho, algodão e seda.
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1- Material em linho (a peça inteira) Tafetá1X1- Material em seda (detalhes da peça) Malharia de teia (tule de renda)- material em algodão
Método de Construção	Tecelagem convencional Renda de <i>Birlos</i> Bordado Inglês e bordado em <i>Richieliéu</i> .
Estado de Conservação	A camisa de dormir está em bom estado, com poucas sujidade e nenhum rasgo e com a construção do têxtil intacta. Do lado avesso algumas manchas.
Intervenções na Peça	Não há
Toque Sensorial	Fino, fresco e leve.
Cor	Branco e amarelo
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 62 fios/cm Trama: 48 fios/cm Lado avesso Teia: 62 fios/cm Trama: 48 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se técnicas de renda de entremeios de birlos, bordado inglês com fita de seda amarela, e bordado ponto richieliéu.
Dificuldades na Análise	A análise de microcopia a fita de cetim foi a que mais trouxe resultados de identificação nesta peça.
Observações	Este vestuário, camisa de dormir de senhora possui formas simples e linhas verticais – Estilo Neoclássico; neste período, cabe ressaltar que as camisas de dormir também eram próximas da forma dos vestidos, os tecidos mais comuns eram musselines ou cambraias de linho; o destaque para esta peça são a utilização das rendas e entremeios de birlos, bordado inglês e bordado de ponto richelieu. Este vestuário devido a riqueza de bordados e renda, foi feito um terceira ficha catalográfica.

Tabela 15 Ficha MAS/13

Fichas MAS/13	Vestido de Senhora Lavrado em Vermelho
Materiais têxteis	Seda e algodão.
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1- Material em seda Malharia de teia (renda <i>gripure</i> e <i>chantilly</i>)- Material em algodão
Método de Construção	Tecelagem convencional Malharia de teia
Estado de Conservação	A duas peças estão em razoável estado, principalmente o tecido em cetim. Somente a parte das costas está com alguns rasgos. Pequena perda na parte inferior dos bordados.
Intervenções na Peça	Há intervenções de costura na parte das costas deste vestuários.
Toque Sensorial	Macio, liso e quente
Cor	Vermelho e preto
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 20 fios/cm Trama: 16 fios/cm Lado avesso Teia: 48 fios/cm Trama: 32 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se nas rendas <i>gripure</i> e <i>chantilly</i>
Dificuldades na Análise	Houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte do forro de algodão, entretanto, na parte das rendas e da fibra de seda foi ótimo a captação de imagens.
Observações	Neste período do final do século XIX e início de XX, este tipo de vestido de senhora podemos ainda considerar o uso para uma festa ou evento social. Este vestuário é lavrado, os tecidos comuns do período eram: o crepe, cetim, brocado e o tafetá. E as padronagens utilizadas mais comuns são geométricas e listras, considerando os variados detalhes da peça e que a mesma provavelmente possuía várias anáguas (saias). Foi criado uma terceira ficha catalográfica, pois neste vestuário estudado encontramos dois tipos de rendas muito usadas no século XIX, <i>gripure</i> e <i>chantilly</i> .

Tabela 16 Ficha MAS/14

Fichas MAS/14	Colete Masculino
Materiais têxteis	Seda e algodão
Estrutura Têxtil	Cetim lavrado - Material em seda Tafetá 1x1 - Material em algodão (avesso)
Método de Construção	Tecelagem Convencional
Estado de Conservação	O vestuário na parte do tecido em cetim está em bom estado e conservado na sua estrutura. Faltam 3 botões no colete. Algumas sujidades e amarelecimento com algumas manchas no avesso.
Intervenções na Peça	Não há
Toque Sensorial	Liso e quente.
Cor	Bege
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 50 fios/cm Trama: 25 fios/cm Lado avesso Teia: 44 fios/cm Trama: 34 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se no efeito do desenho geométrico que dão forma ao tecido lavrado.
Dificuldades na Análise	Houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte da seda, as imagens devido ao desenho geométrico não foram tão bem captadas, entretanto, na aproximação com a lupa com 7x de aproximações, foi melhor identificado a construção da peça no cruzamento de teia e trama.
Observações	Neste período do final do século XIX e início de XX, este era um colete masculino que normalmente acompanhava o fato. As padronagens utilizadas mais comuns eram as formas geométricas e listras. Aos poucos, este tipo de peça foi desaparecendo no século XX, para fatos completos.

Tabela 17 Ficha MAS/15

Fichas MAS/15	Capa de Criança
Materiais têxteis	Seda e algodão.
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1 – Material em seda Bordado em renda de veneza- Material em algodão
Método de Construção	Tecelagem convencional Bordado em renda veneza.
Estado de Conservação	Material de enchimento interior e forro muito danificado, entretanto a capa parece inacabada, uma vez que as mangas não estão cosidas. A peça está bem machada.
Intervenções na Peça	Na gola há algumas costuras.
Toque Sensorial	Liso e quente.
Cor	Bege
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 70 fios/cm Trama: 48 fios/cm Lado avesso Teia: 70 fios/cm Trama: 48 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se efeito da aplicação de renda na parte da frente e costas do vestuário
Dificuldades na Análise	Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte da seda e na renda de veneza, a renda foi bem identificada nos seus pormenores
Observações	Esta capa de criança era geralmente utilizada em ocasiões formais, como, por exemplo: festa de igreja, batizado. A vestimenta infantil do dia a dia no período do século XIX foi aos poucos e muito brandamente sendo criadas e modificadas até final do século XIX e início do XX. Onde aos poucas as roupas infantis foram deixando de ser cópias dos adultos, como advinha nos períodos anteriores.

Tabela 18 Ficha MAS/16

Fichas MAS/16	Vestido Estampado de Senhora
Materiais têxteis	Seda e algodão
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1- Material em seda Tafetá 1X1 – Material em algodão (forro) Malharia de teia (renda de organza)- Material em Algodão
Método de Construção	Tecelagem convencional Processo de estamparia.
Estado de Conservação	As peças estão com fechos faltando, a saia está com rasgos, por isso, foi difícil montar a peça por inteiro, a estampas estão em bom estado. Considerando que este vestuário possuía provavelmente anáguas que davam volume à saia, que no período geralmente eram um média de 6 a 9 anáguas por vestido.
Intervenções na Peça	Não houve intervenções
Toque Sensorial	Fresco e leve.
Cor	Bege e estampado em vermelho
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 52 fios/cm Trama: 32 fios/cm Lado avesso Teia: 52 fios/cm Trama: 32 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se na aplicação de renda de organza no flichê, nas mangas e na saia
Dificuldades na Análise	Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte da seda e na renda de organza.
Observações	Neste vestido estampado estudado no Museu Alberto Sampaio, os ombros são valorizados e evidenciados. A partir de 1830, as saias ficaram um pouco mais curtas e, em torno de 1835, as mangas atingiram o máximo de proporção, recebendo o nome em francês de manche gigot; que em português fica conhecida como a “manga presunto”; as saias eram bastante volumosas, estampadas de acordo com o vestido do museu, muito decoradas com laços, frufus e babados, acompanhados com uma média de nove anáguas engomadas, que possivelmente eram utilizados neste vestuário investigado.

Tabela 19 Ficha MAS/17

Fichas MAS/17	Vestido de Noiva
Materiais têxteis	Seda e algodão
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1 – Material em seda Tafetá 1x1 – Material em algodão
Método de Construção	Tecelagem convencional Bordados de aplicação
Estado de Conservação	O vestido necessita de restauração, está totalmente deficiente, com vários furos e rasgos, faltando botões e desfazendo o tecido e o bordado.
Intervenções na Peça	Tem algumas costuras na frente do vestido na parte do bordado de aplicação.
Toque Sensorial	Liso e quente.
Cor	Bege (creme)
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 26 fios/cm Trama: 22 fios/cm Lado avesso Teia: 26 fios/cm Trama: 22 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se no efeito de aplicação no bordado em flor no corpete na frente e nas costas.
Dificuldades na Análise	Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte da seda e no bordado em flor.
Observações	Este vestido de noiva pertenceu a D. Maria da Conceição Leite de Freitas Paul. É uma confecção portuguesa, com bordados aplicados ao tecido. Considerando que o vestido de noiva branco surge no século XIX com a moda inglesa, por meio da Rainha Vitória (ela usou um vestido de cetim branco debruado com flores de laranjeira). Contudo, a moda não foi totalmente absorvida pela maioria com a cor branca, como podemos evidenciar neste vestido de noiva de cor bege creme investigado no Museu Alberto Sampaio.

Tabela 20 Ficha MAS/18

Fichas MAS/18	Manguito Tule
Materiais têxteis	Seda
Estrutura Têxtil	Malharia de teia (renda) – Material em seda Bordados manuais – Material em seda
Método de Construção	Tear de Malharia de teia Bordado Manual
Estado de Conservação	Os fios e a renda estão em ótimo estado.
Intervenções na Peça	Não há intervenções
Toque Sensorial	Lisa e fresca, e parte da renda de tule toque áspero.
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x.
Análise Lupa Manual (Densidade)	Coorente
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se no manguito de tule bordado com motivos de flores
Dificuldades na Análise	Não houveram dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte do tule de seda
Observações	Este manguito de tule do Museu Alberto Sampaio encontrada, é um complemento de um cabeção, que é uma parte da roupa que é utilizado nos braços. Cabe ressaltar, que as mangas variam muito de acordo com o tempo, no século XIX, era um complemento bastante utilizado que definia a beleza de um traje pela moda ou ainda pela proteção de intempéries climáticas. Considerando que as rendas foram muito importantes e utilizadas no século XIX, conforme é evidenciado neste vestuário

5.3.2 Vestuários Museu Imperial

A pesquisa *in loco* foi realizada no período de Novembro de 2016 a Janeiro de 2017. No MI as peças estão geralmente cobertas em folhas vegetais transparentes e quase todos os vestuários ficam em armários (figura 41) ou são guardados em caixas de papelão, depende do tempo de recolhimento da peça. Cabe ressaltar, que o acondicionamento dos vestuários do MI é excelente e adequados para preservação e conservação dos materiais têxteis. Foi percebido que para cada peça, há um cuidado com suas dobraduras (cavas, mangas e barras), estas são protegidas por papel vegetal nos seus pormenores e em cada vestuário é individualmente acondicionado e guardado pelo critério e tamanho exato do vestuário.



Figura 41 - Armário onde estão acondicionados os vestuários. (Autoria própria, 2016).

O MI há muitos vestuários relacionados com a Família Imperial e uma quantidade de trajes do séc. XIX que devem ser patrimonizados ainda, em sua reserva técnica no setor de museologia há muitas peças, entretanto, as mais disponíveis e utilizadas para essa pesquisa do séc. XIX são da Família Imperial, pelo facto da sua conservação e fator histórico do período do Império no Brasil, importante momento histórico brasileiro, por isso, as peças estão bem acondicionadas e protegidas. Foi fundamental estudarmos esse vestuários da Família Imperial, pois nenhuma delas continham em suas fichas técnicas informações específicas dos materiais têxteis. Por este motivo, escolhemos investigar a coleção da Monarquia que é composta por

uma Camisola de Criança da Princesa Isabel (MI/1), Camisinha de Dom Pedro II (MI/2), as Meias da Princesa Isabel (MI/3), Camisola de Dom João VI (MI/4) e Camisola Comprida da Princesa Isabel (MI/5). Foi investigado também uma Bata de Escravo (MI/6) que é muito conservada e preservada neste museu, tivemos que fazer a análise conta fios eletrônico dentro do espaço de visitação do museu, ela está protegida por um suporte de acrílico e um dos poucos vestuários da época escravocrata. Outra peça investigada é um Matinn  (MI/7) cont m em seus materiais têxteis a renda Irlandesa (*lacet*). E por fim, analisamos uma peça infantil Camisola de Criança de Batismo (MI/8), toda construída em renda industrial francesa. Procedeu-se   observa o e análise das especificidades de cada vestuário, in ciamos o estudo através das fichas técnicas existentes no museu e criámos um padrão de fichas para elencar os resultados de análise de cada peça, apresentados na sequência e no apêndice II - Museu Imperial, encontra-se às (8) fichas catalográficas desenvolvidas, distribuído em três fichas para cada vestuário:

- **Vestuários**
- *Design* de superfície têxtil
- **Materiais Têxteis**

Tabela 21 Ficha MI/1

Fichas MI/1	Camisa de Criança da Princesa Isabel
Materiais têxteis	Cambráia de linho
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1- Material em linho
Método de Construção	Processo feito no tear manual e renda bordada à mão e ponto cruz feito a mão também.
Estado de Conservação	Em algumas partes tem furos e sujidades. Há também muitas interferências no todo da peça.
Intervenções na Peça	Na camisola do lado avesso, tem um fio na cor marron que alinhava o tecido para evitar os vários rasgos do material têxtil ao longo da “vida” no museu e assim salientar as várias tentativas de conservação da peça.
Toque Sensorial	Fresco e leve.
Cor	Branco
Análise por Conta fios Eletrónico	40x e 45x aproximações.
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado Direito Teia:60 fios/cm Trama: 52 fios/cm Lado Averso Teia:60 fios/cm Trama: 52 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se nos bordados, que são representações do símbolo da família real.
Dificuldades na Análise	Houve dificuldades na análise visual por se tratar de uma peça branca, entretanto, conseguimos imagens adequados para este estudo.
Observações	Este vestuário pertenceu a Princesa Isabel, foi adquirida no leilão Dutra – na cidade de São Paulo, no século XX. Tempo de vida de D. Isabel: nasceu em 1846 e faleceu em 1921. Ela nasceu no Rio de Janeiro. Era filha do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz Tereza Cristina. Com a morte de seus dois irmãos torna-se herdeira do trono. Não há um registro fotográfico desta camisola, pois não era comum fotografar com roupas de dormir no século XIX.

Tabela 22 Ficha MI/2

Fichas MI/2	Camisinha de Dom Pedro II
Materiais têxteis	Cambráia de linho
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1 – Material em linho Malharia de teia (renda) – Material em linho
Método de Construção	Processo feito no tear manual e renda bordada à mão e ponto cruz feito a mão também.
Estado de Conservação	Há sujidades e manchas no todo da peça.
Intervenções na Peça	Interferência na peça com linha marron para recuperar os rasgos.
Toque Sensorial	Fresco e leve.
Cor	Branco
Análise por Conta fios Eletrónico	40x e 45x aproximações.
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado Direito Teia: 72 fios/cm Trama: 64 fios/cm Lado Averso Teia: 72 fios/cm Trama: 64 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se nos bordados, que são representações do símbolo da Coroa Imperial
Dificuldades na Análise	Houve dificuldades na análise visual por se tratar de uma peça branca, entretanto, conseguimos imagens adequados para este estudo.
Observações	O vestuário analisado foi encontrado nas dependências do Museu Imperial. (sem informações de doação e procedência). Dom Pedro II, foi o último Imperador do Brasil. Governou durante 58 anos (1831-1889), nasceu no Rio de Janeiro em 1825 e faleceu em 1891. Filho mais novo de Dom Pedro I do Brasil e da Imperatriz D. Maria Leopoldina da Áustria.

Tabela 23 Ficha MI/3

Fichas MI/3	Meias da Princesa Isabel
Materiais têxteis	Algodão
Estrutura Têxtil	Malharia de teia – Material em algodão
Método de Construção	Esta meia é construída no formato de malha simples manual de tricô e crochet.
Estado de Conservação	Algumas partes da meia estão manchadas
Intervenções na Peça	Não há
Toque Sensorial	Quente e macio.
Cor	Bege
Análise por Conta fios Eletrônico	40x e 45x aproximações.
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito 2,5 colunas e 6 fileiras Lado avesso 2,5 colunas e 6 fileiras
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se por um fio marrom, utilizado nos detalhes do bordado da peça
Dificuldades na Análise	Não houve dificuldades nas captações das imagens na construção das malhas ficaram bem adequadas.
Observações	Este vestuário é um par de meias que pertenceu à Princesa Dona Isabel, feita especialmente para o inverno em Petrópolis/Brasil. Esta peça é de malha simples que cobre o pé e as pernas. Classicamente constituída de ponta, pé, calcanhar e punho.

Tabela 24 Ficha MI/4

Fichas MI/4	Camisola de Dom João VI
Materiais têxteis	Cambráia de linho
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1 – Material em linho Aplicações em bordados e rendas – Material em linho
Método de Construção	Processo de confecção manual na parte da cambráia de linho e processo manual nos bordados e renda.
Estado de Conservação	Algumas partes da camisola de Dom João VI estão com furos e manchas. Muita interferência de costura a mão no todo da peça.
Intervenções na Peça	Foi higienizada
Toque Sensorial	Áspero e quente.
Cor	Branca
Análise por Conta fios Eletrónico	40x e 45x aproximações.
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado Direito Teia: 56 fios/cm Trama: 52 fios/cm Lado Averso Teia: 56 fios/cm Trama: 52 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se no bordado em crivo que compõe os detalhes da gola, manga e barra da peça. Além do bordado em crivo, a peça conta com uma aplicação de renda na parte frontal da camisola
Dificuldades na Análise	Houve dificuldades na análise visual por se tratar de uma peça branca, entretanto, conseguimos imagens adequados para este estudo.
Observações	Este vestuário foi doado pela condessa de Paris. Possivelmente pertenceu a Dom João VI (João Maria José Francisco Xavier de Paula Luís António Domingos Rafael de Bragança) nasceu em Lisboa em 13 de maio de 1767 e faleceu em 10 de março de 1826, em Lisboa. Era o segundo filho da rainha D. Maria I. Em 1785 casou com D. Carlota Joaquina de Bourbon (Princesa Espanhola). No ano de 1788 foi declarado herdeiro do trono.

Tabela 25 Ficha MI/5

Fichas MI/5	Camisola Comprida da Princesa Isabel
Materiais têxteis	Algodão
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1- Material em algodão Malharia de teia – Material em algodão
Método de Construção	Tecelagem convencional Malharia de teia (renda francesa)
Estado de Conservação	Em algumas partes no forro tem furos, e o dois tecidos estão ficando bem amarelos, perdendo a cor.
Intervenções na Peça	Não há
Toque Sensorial	Macio e frio
Cor	Branco
Análise por Conta fios Eletrónico	40x e 45x aproximações.
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado Direito Teia: 62 fios/cm Trama: 50 fios/cm Lado Averso Teia: 62 fios/cm Trama: 50 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se na renda trabalhada na parte da barra da camisola.
Dificuldades na Análise	Houve dificuldades na análise visual por se tratar de uma peça clara, entretanto, conseguimos imagens adequados para este estudo.
Observações	Esta peça pertenceu à Princesa Isabel, foi adquirida no leilão São Paulo, em 23 de agosto de 2003, no século XX. Tempo de vida de D. Isabel: nasceu em 1846 e faleceu em 1921. Ela nasceu no Rio de Janeiro. Era filha do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz Tereza Cristina. Com a morte de seus dois irmãos torna-se herdeira do trono. Não há um registro fotográfico também desta camisola, pois não era comum fotografar com roupas de dormir no século XIX.

Tabela 26 Ficha MI/6

Fichas MI/6	Bata de Escravo
Materiais têxteis	Algodão
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1 – Material em algodão
Método de Construção	Processo de confecção manual
Estado de Conservação	Algumas partes da bata estão manchadas. Entretanto, no todo, está em bom estado.
Intervenções na Peça	Foi higienizada
Toque Sensorial	Áspero e duro.
Cor	Branco
Análise por Conta fios Eletrónico	40x e 45x aproximações.
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado Direito Teia: 26 fios/cm Trama: 22 fios/cm Lado Avesso Teia: 26 fios/cm Trama: 22 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Não apresenta.
Dificuldades na Análise	Houve dificuldades na análise visual por meio do conta-fios eletrônico por se tratar de uma peça clara, e também por este vestuário estar acondicionado em um suporte de acrílico em exposição do museu. Tivemos que usar o conta fios eletrônico, por baixo do suporte de acrílico.
Observações	No momento, esta bata de escravo está em exposição no Museu Imperial na cidade de Petrópolis do Rio de Janeiro, em um espaço do museu que evidencia a questão escravocrata do século XIX. Esta peça foi confeccionada a mão (réplica) pela funcionária Yara Ferreira dos Santos, em dois momentos, exposta no National Museums & Galleries on Merseyside, em Londres e outro foi confeccionado para o uso no setor educativo do próprio Museu Imperial (1994).

Tabela 27 Ficha MI/7

Fichas MI/7	Matinée
Materiais têxteis	Algodão
Estrutura Têxtil	Malharia em teia (renda irlandesa – <i>lacet</i>) – Material em algodão
Método de Construção	Malharia de teia (renda)
Estado de Conservação	Este vestuário está em bom estado. Inclusive muito bem acondicionado em papéis vegetais por todas as dobraduras da peça e guardados em caixas de papel.
Intervenções na Peça	Não há
Toque Sensorial	Áspero e duro.
Cor	Branca
Análise por Conta fios Eletrónico	40x e 45x aproximações.
Análise Lupa Manual (Densidade)	Apresenta-se a imagem somente do lado direito e avesso da peça, pois a malharia em teia, fica difícil a contagem de fios por colunas e carreiras.
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se no todo da peça em malha Irlandesa <i>lacet</i>
Dificuldades na Análise	Não houve dificuldades nas captações das imagens na construção das malharia urdume ficaram bem adequadas.
Observações	Esta peça pertenceu a Maria Madalena Huber Hesse, viscondessa de Aguiar Toledo. Este tipo de roupa geralmente era utilizado para as manhãs, o seu nome original é Matinée, que em francês significa matinal. “Não se sabe ao certo desde quando existe a renda mecânica. Fala-se em experiências no século XVI, mas parece ter-se dado somente no século XVIII o aparecimento dos primeiros ‘bastidores’ próprios para a execução da malha transparente.

Tabela 28 Ficha MI/8

Fichas MI/8	Camisola de Criança de Batismo
Materiais têxteis	Seda
Estrutura Têxtil	Tafetá 1X1 – Material em seda Malharia de teia: tule em filó franzido e renda francesa – Material em seda
Método de Construção	Tecelagem convencional Malharia de urdume
Estado de Conservação	O tecido e o vestuário estão em bom estado.
Intervenções na Peça	Esta peça foi higienizada em 05/05/2016.
Toque Sensorial	Macio e leve
Cor	Bege
Análise por Conta fios Eletrónico	40x e 45x aproximações.
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 62 fios/cm Trama: 34 fios/cm Lado Averso Teia: 62 fios/cm Trama: 34 fios/cm
<i>Design</i> de Superfície Têxtil	Apresenta-se na renda industrial francesa e na malharia de teia: tule em filó franzido.
Dificuldades na Análise	Não houve dificuldades nas captações das imagens na construção das malharia urdume ficaram bem adequadas.
Observações	Esta peça foi comprada por Mario Mora no século XX para o Museu Imperial, encontrava-se muito amarelada. O batismo era muito recorrente no século XIX, quando os usos e costumes eventualmente determinavam o nome da criança e estas roupas geralmente são ornamentadas com muitas rendas e laços.

Para que pudessemos ter os resultados elencados acima, foi percebido na pesquisa das fichas técnicas dos dois museus que não há um estudo e especificidades dos materiais têxteis em um âmbito mais específico, principalmente na construção da ficha técnica para documentar uma peça que vai para os arquivos do museu, e que profissionais envolvidos na construção de uma exposição de coleção de vestuários/têxteis e os museólogos na reserva técnica na maioria das vezes não têm conhecimento das especificidades, estruturas e procedências têxteis, como é habitual e comum para um engenheiro têxtil. Geralmente esta informação surge de forma incompleta, por exemplo, a Camisinha de Dom Pedro II MI/2 em sua composição é 100% cambraia de linho. Foi sugerido e complementado na ficha técnica, por exemplo, neste vestuário, “Camisinha de cambraia de linho e renda de linho, bordado com os pontos a cheio e crivo. Este vestuário em sua composição é da fibra do linho, em tecido tafetá de 1x1 e renda em ponto crivo e cheio, também de fibra do linho, o bordado é em ponto cruz trabalhado nas iniciais da Coroa Imperial. Pode-se também afirmar através toque que é muito característico do linho, por ser leve e fresco. Por meio da lupa estereoscópica foi identificado que a renda aplicada à Camisinha com composição 100% linho, pois através da imagem no microscópio revela-se as características longitudinais desta fibra, considerando ainda que separamos o design de superfície têxtil e os materiais têxteis, e quando as rendas e bordados eram acentuados, elaboramos uma terceira ficha catalográfica”. (Informações parciais que estão no apêndice desta tese na ficha catalográfica do MI/2). Outro vestuário estudado foram as Meias da Princesa Isabel MI/3, na ficha técnica do museu (figura 42), não há informação do material têxtil empregado, entretanto, está descrito somente como linho. E na construção das fichas catalográficas sugerimos incluir a seguinte informação, *“A peça analisada é uma meia da Princesa Isabel, em algodão 100%, tal composição pode ser observada por meio das imagens na ficha catalográfica MI/3 que mostra a incidência de fios sobressalentes, características de fios de algodão. Esta meia é trabalhada em malha de tricô (manual) e crochet (manual), com pontos variados, por essa razão, nesta meia é percebido a utilização de títulos grossos, característico dos fios destinados a esta prática manual. Além da malha na cor branca, nota-se um design de superfície têxtil com a presença de um fio marrom, utilizado nos detalhes do bordado da peça* (Informações parciais extraídas do texto da ficha catalográfica do MI/3, do apêndice dois desta tese).

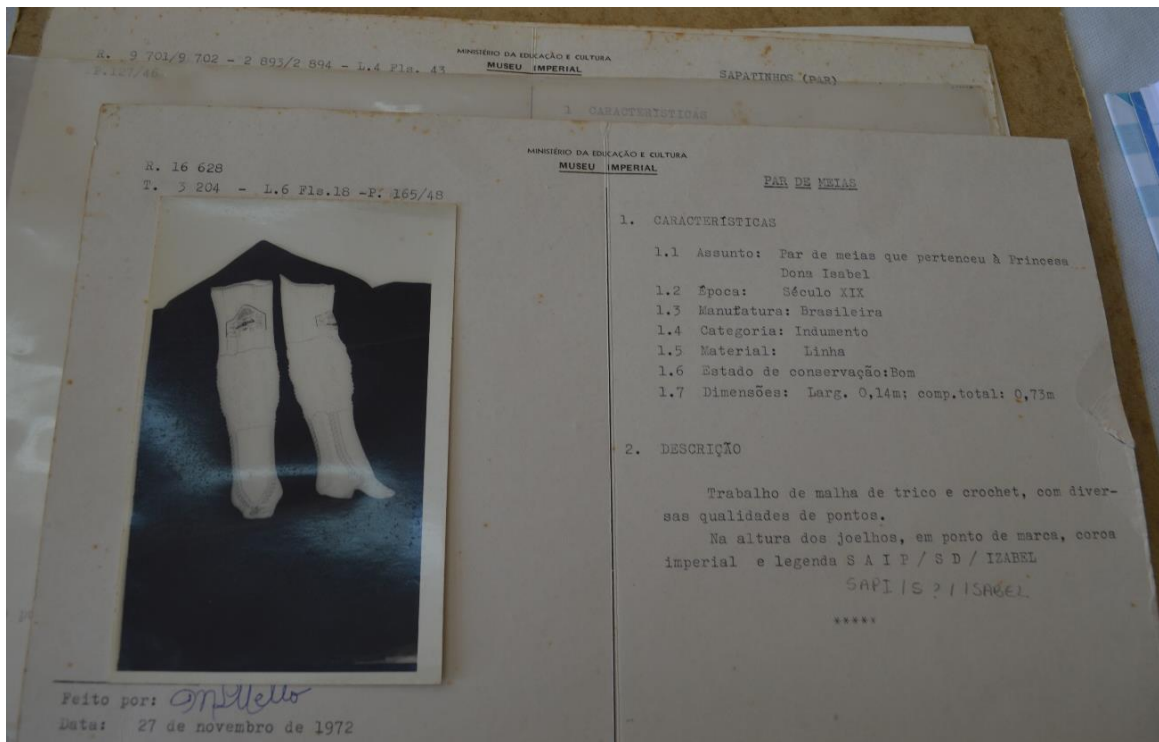


Figura 42 - Meias da Princesa Isabel, Museu Imperial. (Autoria própria, 2016).

Neste outro exemplo *Matinèe* MI/7 (figura 43) foi identificado somente que o material é uma renda e na parte dos materiais têxteis não há informação da composição. Foi analisado este vestuário, desse modo, foi proposto para este vestuário texto *“A peça analisada é um traje de interior, em algodão 100%, tal composição pode ser observada por meio das imagens presentes na ficha catalográfica MI/7 que mostram as características longitudinais da fibra, bem como as fibrilas sobressalentes característica evidente de um fio de algodão com fibras mais curtas. Malha de teia (Renda Inglesa), apresenta diferentes tipos de laçadas, demonstrados por meio das imagens na ficha elaborada. O design de superfície têxtil se apresenta no todo da peça em malha Irlandesa Lacet”*. (Informações parciais extraídas do texto da ficha catalográfica do MI/7, do apêndice dois desta tese).

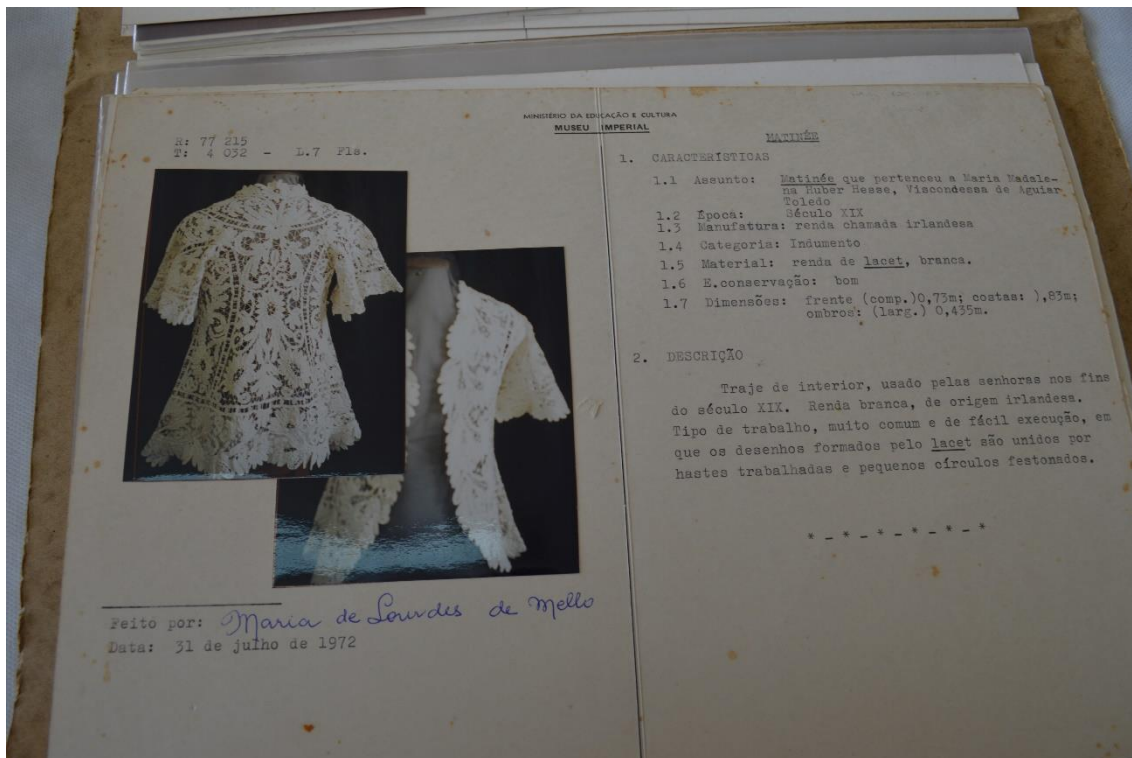



Figura 43 - Matinée, Museu Imperial. (Autoria própria, 2016).

Portanto, estes exemplos elencados acima ocorrem no MI, onde foi percebido que na ficha técnica quase não havia informações sobre os têxteis, entretanto no MAS, os vestuários investigados a indicação sobre da composição têxtil foi melhor mencionada, porém, em nenhuma dos museus à separação dos materiais têxteis estão adequadas no viés do vestuário, *design* de superfície têxtil, materiais têxteis e bordados e rendas, proposto neste estudo.

No decorrer da pesquisa evidenciamos a relevância de se utilizar tais aparelhos, principalmente para o aumento da imagem da lupa estereoscópica e o conta fios eletrônico de cada fibra e assim sua identificação têxtil, cabe comentar que ambos os museus e suas museólogas que acompanharam a pesquisa viram com muita importância essa análise e identificação dos vestuários, nas fichas-técnicas, por exemplo, havia muita dúvida sobre tal vestuário estar com a composição correta ou não, por exemplo, no MAS, o vestuário Manguito de Tule MAS/18 (figura 44) está indicado como fios de seda, entretanto, não há menção da renda aplicada se realmente é de seda em seu material têxtil. Neste contexto, recomendamos que era necessário a separação dos materiais têxteis com indicações corretas na ficha técnica. Foi sugerido, para esta peça *“Manguito com fios de seda marron. Renda em seda bege. Bordado com fios de seda bege clara. Material Têxtil 100% seda. Este manguito é todo trabalhado no tule de renda em fio de seda e que se evidencia em função de diferentes fatores, tais como: o brilho original da seda natural. Nestas imagens presente na ficha*

catalográfica, MAS/18 foi possível observar o emprego do filamento têxtil em seda na parte da frente e na parte de trás. A identificação da fibra de seda é visível por ser um filamento na ponta do manguito que mediante a observação de imagens fica evidente o formato liso e transparente, característico da seda. (Informações parciais que estão no apêndice desta tese na ficha catalográfica do MAS/18.

MUSEU ALBERTO SAMPAIO

Negativo 40x/32 	N.º	T358			Objecto	Tanga			
	N.º Antigos	87-06-11				3			
	Anterior Possuidor	Desenhos Tendas Jeanandes							
	Mod. de Aquis.	Doação		Data de Aquis.	1982		Valor		
	Material	Tú de seda castanho; Tú de seda bege; Tú de seda verde; Tú de seda			Época	Sé. XIX		Autor	
	Peso	Comp.	Larg.	Alt.					
			16,50m	33cm					
	Marcas	Assinaturas							
	Estado de conservação	Boa			Localização no Museu Museu de Arte Têxtil 22ma210 madeira VI-3				
	Descrição: "Tanga de tule bordado com motivos de flores e folhos. Pertence ao conjunto do cabeção e não tem forro. O punho com pequeno abertura lateral, fecha com uma corda"								

(Manuela Pinto da Costa)

Figura 44 - Manguito de Tule, Museu Alberto Sampaio. (Autoria própria, 2016).

Estes foram exemplos práticos identificados nos dois museus, e na análise lupa estereoscópica e conta fios eletrônico, aparência e toque, identificamos a composição correta, neste sentido no decorrer do trabalho nos museus foi percebido a relevância da pesquisa. Este facto é perceptível e claro que há uma carência nos museus em suas identificações por meio de fichas técnicas nas reservas técnicas de materiais têxteis.

Outro exemplo de escassez de informação têxtil é o vestuário Vestido de Noiva MAS/17 (figura 45) onde a indicação na parte têxtil está como seda e este vestido além de ser de fibra de seda, é todo forrado em fibra de algodão, faltando esta informação, nota-se a escassez de informações. Foi sugerido para complementar a ficha, o seguinte texto: "*Vestido em seda e o forro inteiro de algodão*". Neste vestuário específico na avaliação visual e lupa estereoscópica, identificamos muito bem o filamento de seda e o forro de algodão no todo do vestuário. Na questão da seda vemos uma construção em tafetá de 1x1 e no algodão também em tafetá

1x1". (Informações parciais extraídas do texto da ficha catalográfica do MAS/18, do apêndice um desta tese).

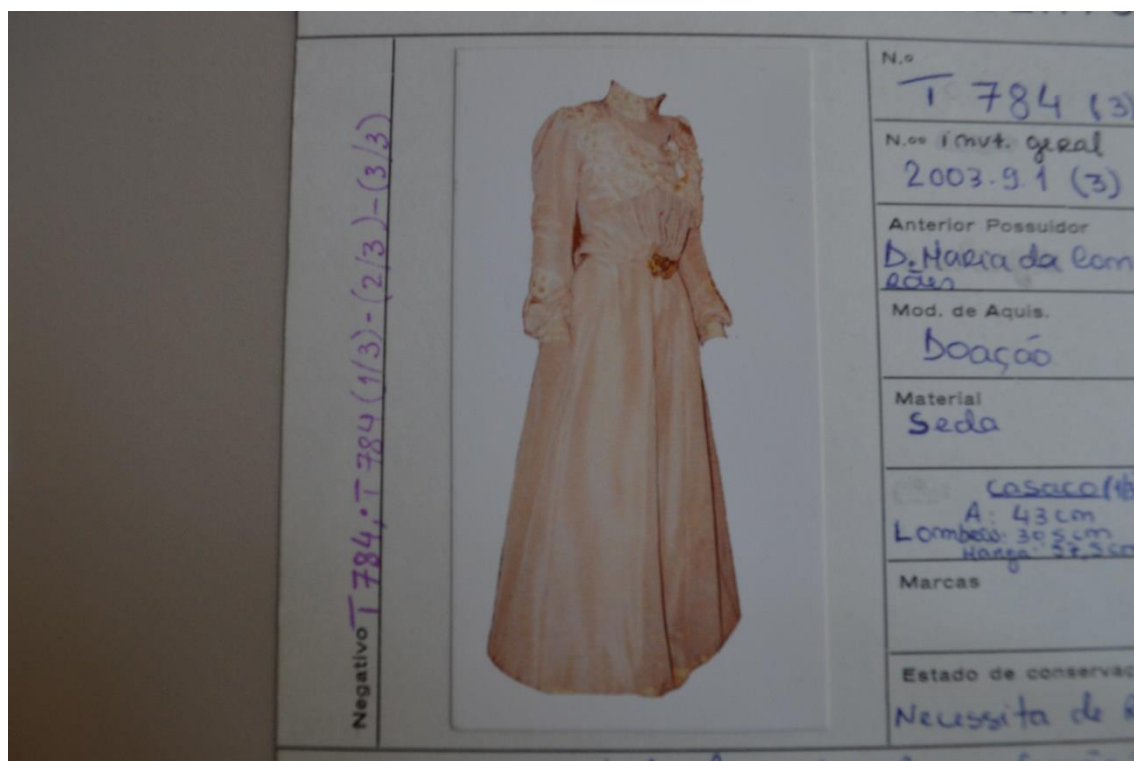


Figura 45 - Vestido de Noiva, Museu Alberto Sampaio. (Autoria própria, 2016).

No que se refere ao *Design* de Superfície têxtil, como questão importante desta pesquisa encontramos nos vestuários, por exemplo, no *Colete de Rabos*, MAS/2 um bordado de aplicação na frente do colete em forma de flor e também um bordado a fio de lã, em tons verde e vermelho com motivos florais bordado a mão, duas aplicações de superfície na mesma peça. No vestuário de *Saia Preta de Lã*, MAS/3 possui uma prega na horizontal no meio da saia que é bordado com lantejoulas e vidrilhos colantes formando motivos em selva, evidenciando o efeito da superfície. A *Jaqueta de Mulher de Lã Vermelha*, MAS/4 possui renda no remate das mangas, peitilho trabalhado com cetim de seda de tom rosa, sendo a gola forrada no mesmo tecido, que mostram o efeito da superfície. A *Jaqueta de Senhora com Vidrilhos*, MAS/5 o efeito da superfície aparece no pormenor da manga e enfeite com passamanarias com vidrilhos. O *design* de superfície têxtil é bem evidenciado no Bordado de Guimarães na *Camisa de Homem de Linho Branco*, MAS/6 e na *Camisa de Mulher*, MAS/7 e a *Camisa de Senhora de Dormir*, MAS/12 apresenta em sua superfície três tipos de efeitos de rendas, os entremeios de *birlos*, o bordado inglês e o bordado a ponto de *richelieu*. O *Vestido de Senhora Lavrado em Vermelho*, MAS/13 possui vários efeitos de superfície, na lateral da

peça tem o corpete com o tecido lavrado e para construção deste efeito a renda *guipure* é aplicada nas laterais e frente. No *Colete Masculino, MAS/14* o tecido na frente é lavrado e o efeito da superfície está na construção do desenho geométrico. O efeito da superfície têxtil na *Capa de Criança, MAS/15* está no enfeite com aplicação de sucessivos entremeios de renda de Veneza com sobreposições da mesma renda. O *Vestido de Noiva, MAS/17* evidencia a superfície no efeito do plissado do tecido no peitilho e no bordado de aplicação nas costas, frente e mangas.

Na *Camisola de Criança da Princesa Isabel, MI/1* no pormenor do símbolo em vermelho da coroa e das iniciais da Princesa Isabel, aparece o design de superfície no bordado em ponto cruz, feito à mão. Na *Camisinha de Dom Pedro II, MI/2* o efeito da superfície aparece com bordado a cheio e crivo. A *Camisola de Dom João VI, MI/4* o *design* de superfície têxtil aparece nos bordados e nas rendas. Na *Camisola de Criança de Batismo, MI/8* a superfície está nos pormenores das rendas, francesa e filó. E na *Camisola Comprida da Princesa Isabel, MI/5* aparece no pormenor da barra da camisola de renda francesa.

E para indentificarmos e analisarmos os materiais têxteis, elaboramos um guia prático de análise de vestuários em museus (Quadro 1).

Quadro 1 - Guia prático para identificação e análise de têxteis em museus

<p>1º Seleção dos vestuários/têxteis</p>	<p>1.1 Leitura das fichas-técnicas no recorte de tempo escolhido; 1.2 Análise visual da fotografia existente da peça na ficha-técnica; 1.3 Verificação da disponibilidade da peça para investigação;</p>
<p>2º Levantamento do Contexto Histórico</p>	<p>2.1 Pesquisa documental da Indústria Têxtil no recorte de tempo pretendido; 2.2 Estudo da peça escolhida (exposições/catálogos/arquivos de fotos, etc.);</p>
<p>3º Análise do Estado de Conservação e Preservação</p>	<p>3.1 Observação visual do vestuário; 3.2 Fotografia da frente/costas e direto/avesso; 3.3 Verificação dos pormenores (botões, cintos, fechos, etc.); 3.4 Constatação do desgaste natural da fibra empregada (partes deteriorada, amarelecimento, manchas, rompimentos de costuras, etc.);</p>
<p>4º Análise da Características Têxteis</p>	<p>4.1 Análise por lupa esterioscópica e conta fios eletrónico dos materiais têxteis nos seus pormenores; 4.2 Contagem de fios de teia e trama pela lupa manual (densidade), ao caso de tecidos; 4.3 Contagem de fios de teia e trama pela lupa manual (densidade), ao caso de malhas; 4.4 Fotografia da peça e verificação da estrutura têxtil; 4.5 Definição da estrutura têxtil; 4.6 Toque sensorial;</p>
<p>5º Construção de Ficha Catalográfica</p>	<p>5.1 Vestuários (definição, descrição e contexto histórico); 5.2 <i>Design</i> de Superfície Têxtil; 5.3 Materiais Têxteis; 5.4 Bodados e Rendas; 5.5 Especificidades da peça; 5.6 Dificuldades Encontradas; 5.7 Considerações Finais.</p>

5.4 Discussões dos resultados

Apesar dos materiais têxteis e os vestuários ocuparem um lugar de destaque em museus, o estudo técnico permanece incipiente, por escassez de investigações aprofundadas e documentadas sobre esta área de conhecimento. Como já comentamos na introdução deste trabalho, a pesquisa no viés têxtil e vestuários em museus aborda o ponto de vista histórico, traduzindo-se geralmente ambientação da exposição como o recorte de tempo proposto, ignorando as suas especificidades e pormenores (têxtil e vestuário).

Buscou-se através deste trabalho fazer mais do que uma ficha técnica geralmente comum em museus, portanto, foi criado uma ficha catalográfica com informações mais completas e embasadas que pudessem auxiliar os responsáveis da área museológica, estudantes e pesquisadores para à correta informação sobre vestuários/têxteis que são apresentados em museus, com isso, fortalecer a relação entre o museu e o ensino nestas áreas de conhecimento (têxtil, vestuário, design).

Procurando corroborar com as escassas informações sobre os têxteis, essa investigação incide no MAS e MI, portanto, do conjunto dos vestuários analisados pode-se constatar que os materiais têxteis mais encontrados foram os de fibras naturais (algodão, linho, lã e seda). Quanto ao *design* de superfície têxtil é mais evidenciado nas aplicações em rendas, bordados e estampas, mas também nas estruturas empregadas. Observou-se neste estudo que predominaram os tecidos com estrutura em tafetá, bem como, os tecidos lavrados elaborados em formas geométricas (tendências estéticas da época), riscas e outros motivos.

No que se refere ao segmento das malharias, as rendas mais encontradas nos museus, foram a de *birlos*, *guipure*, tule, veneza, inglesa, *richilieu*, *chantilly*, irlandesa, e as malharias tricot e crochet.

No segmento da estamparia, nos vestuários analisados o que prevaleceu nas estampas foram os motivos florais, desenhos geométricos e listras que foram diretamente aplicados nos tecidos e malhas, possivelmente foram utilizados em forma de carimbos impressos no tecido ou em rolos de cobre.

Em relação ao segmento de bordados encontramos o tipo inglês, o bordado em ponto cheio e crivo, entretanto, o mais significativo para esse estudo foi o “Bordado de Guimarães”, com vários pontos, e também pelo facto de ser um bordado que utiliza a fibra do linho e pouco

estudado no viés do *design*, considerando ainda que esta fibra foi a mais usada nos vestuários investigados nos museus, no MAS, devido à cultura do linho e no MI pelo fato do uso das classes mais nobres e da Família Imperial utilizar material em linho.

Na análise da lupa estereoscópica e conta-fios eletrônico, foi verificado os pormenores dos materiais têxteis, os tipos de rendas, os bordados no seus detalhes e as estampas criadas naquele tempo. Para a análise de contagem de fios e identificação de cada estrutura, utilizamos a lupa manual, foi analisado também o lado avesso da maioria dos vestuários que facilitou a identificação de estruturas e da densidade. Neste contexto das peças estudadas nos vestuários em tons escuros as identificações foram mais difíceis e repetidas sucessivamente, tanto no lado direito como do avesso, mas não tendo este facto impedido a determinar as materias primas estudadas.

Capítulo VI

Conclusões

6.1 Considerações finais

A presente investigação incide sobre o estudo dos têxteis e vestuários do século XIX, presentes nas reservas técnicas de museus e foca-se na necessidade de complementarem as informações disponíveis sobre estes objetos no que se refere ao *Design* de superfície e aos materiais têxteis que os compõem. A pesquisa envolveu um conjunto de 18 vestuários analisados no, MAS/Portugal e 8 vestuários analisados no, MI/Brasil.

Apesar da importância dos materiais têxteis para o conhecimento, preservação e contextualização histórica, os têxteis não têm recebido a devida atenção nas suas reservas técnicas, em seus arquivos e documentações e também na exposição de coleções de vestuários ao público, principalmente na identificação sobre a natureza dos materiais têxteis e suas especificidades. Com essa investigação procura-se contribuir para a documentação e identificação mais completa dos têxteis em museus, de modo a valorizar o património têxtil no que se refere ao século XIX neste contexto de vestuários, tecidos, malhas, bordados, etc.

Outro objetivo desse trabalho é contribuir também na investigação do *Design* de superfície têxteis, presentes em vestuários do séc. XIX. Para tanto, este estudo seguiu uma metodologia experimental e nas suas etapas foram utilizados procedimentos, como: seleção dos vestuários, captação de fotografias, análise visual, análise por: lupa estereoscópica; conta fios eletrónico e lupa manual e ainda análise do toque sensorial.

Em Portugal na região do Minho, percebeu-se que a cultura e o cultivo da fibra do linho foram primordiais para o recorte temporal deste trabalho, isto acontecia por questões regionais e tradição nesta fibra, principalmente no concelho de Guimarães (onde estão concentrados a maioria dos vestuários investigados). No MI no Brasil devido ao clima tropical e questões escravocratas, percebemos que a fibra mais presente era de algodão. Entretanto, as peças analisadas são de fibra do linho, pelo facto que na escolha dos vestuários optou-se por roupas da Família Imperial, pois há um acervo conservado maior no museu, além da disponibilidade para a pesquisa.

O trabalho de investigação, a complexidade do tema investigado, a compreensão do recorte de tempo em que estes compreende e a escassez de estudos ordenados sobre a natureza dos têxteis nos museus, quer em Portugal, quer no Brasil, embasaram-se nesta análise pormenorizada da documentação de registros e arquivos das reservas técnicas que, no seu conjunto, permitiram edificar, fundamentar e consolidar a tese que aqui se apresenta. A conjugação dessa carência de informações com a abordagem efectuada nos dois museus

estudados, permitiu fazer considerações, reforçar hipóteses das realidades de cada museu, e levantar várias questões ao longo da investigação, que comprovaram a necessidade deste trabalho nos respectivos museus e nas suas áreas de museologia: Arquivos, reservas técnicas e o setor de estudos e preparação das coleções de vestuários para exposição ao público.

No decorrer da pesquisa nos museus, foi percebido que no momento de utilizar as técnicas da lupa manual, conta fios eletrônico e lupa estereoscópica, foi constatado que estas são fundamentais para o setor de museologia compreendido nas reservas técnicas dos museus e nos arquivos onde é realizado o estudo que irá determinar como tal objeto será exposto, ou seja, nestes setores acontece a identificação, organização, preservação e patrimonização do objeto. Ficou evidente no dia-a-dia nos dois museus que essas análises e identificação de materiais têxteis, são pouco exploradas e que essa prática não é recorrente, ou seja, não é comum a utilização destas técnicas/aparelhos no cotidiano de um museu e para uma organização de exposição de vestuários/têxteis para público.

Do ponto de vista da análise visual no primeiro momento para um vestuário em museu, temos que ponderar a origem deste material, ou seja, o seu percurso de vida que está à frente do nosso estudo e pesquisas de observação, como: luz, climatização, sujidade superficial (poeiras) ou aderente (manchas, fibras degradadas, produtos de corrosão de materiais), entre outros. Considerando ainda, a estrutura da reserva técnica de cada museu, como comenta a autora Lourenço (2015, p. 25) “objetos expostos representam escolhas e parcela diminutiva do conjunto museal, porquanto a maior parte se mantém na chamada reserva técnica, ou ainda não foi patrimonizada”.

A investigação incidiu sobre a forma também de como são acondicionados os vestuários, têxteis, objetos, etc, sendo este um fator relevante para embasar a pesquisa, a conservação do produto está inteiramente ligada com a forma que este são acondicionados nos museus. Considerando também que os têxteis sofrem pela suas característica naturais, como exemplo, a de flexibilidade que são suscetíveis de sofrer alterações como estiramento, encolhimento, vincos, rugas, muitas delas causadas pelo uso, mas também pelo acondicionamento incorreto na reserva técnica. E como comenta Azzi (2010, p.72), é necessário fazer “a preservação dos tecidos, material demasiado frágil mediante a ação do tempo, da temperatura, do modo de acondicionamento e das bactérias”.

No MI no concelho de Petrópolis os vestuários estão acondicionados em armários com gavetas individuais para cada roupa, que se encontram cobertos com papel vegetal, inclusive

utilizam-se muitos papeis vegetais para acondicionar as mangas, barras, costas e frente, de modo, a não interferir nas dobraduras das roupas. No, MAS em Guimarães o vestuário estava acondicionado em caixotes de plástico e utilizam-se de papeis vegetais e um plástico com espessura grossa para acondicionar as peças, que muitas vezes não estavam adequados ao tamanho do vestuário. No decorrer no MI foi notado que roupas que precisam de cabide, como exemplo a Bata de Escravo MI/6, o ideal é que este cabide esteja forrado com algodão, foi notado que uso desta fibra é o adequado para conservação das peças, pelo facto visual observado na peça. Considerando que as peças mais frágeis como as Camisola de Criança da Princesa Isabel MI/1 e Camisinha de Dom Pedro II MI/2, foi notado que o melhor acondicionamento no toda da peça é feito em caixas de papelão com forro de algodão.

Na questão da análise através da lupa estereoscópica e conta fios electrónico geralmente este é um meio simples e ágil para analisar fibras naturais, podendo a ampliação chegar até 500x de aproximações. Foi utilizado para o embasamento desse estudo a referência da análise/imagens na microscopia o Manual Técnico²⁷. Cabe dizer, que mesmo sendo simples devem ser tomadas as precauções quando se observam fibras manufacturadas, uma vez que normalmente ocorrem modificações das suas características, que alteram a sua aparência longitudinal. Neste estudo a lupa estereoscópica foi aplicada em várias partes do vestuário, a análise foi feita na frente, costas, mangas, barras, entre outros.

Esta tese de doutoramento na sua revisão da literatura, se concentrou na busca de informações sobre o têxtil, vestuário, design de superfície, etc., nas visitas a museus em suas reservas técnicas, artigos, livros, catálogos do próprio museu. A descrição detalhada da peça, os acabamentos, revestimentos e construção de traje histórico de todas as épocas, a moda do período, é um valioso ponto de inspiração e conhecimento para o designer, museólogo, historiador, engenheiro e especialmente alinhavado com especificidades e conhecimento dos materiais têxteis.

As coleções têxteis com informações específicas encontram-se muito pouco estudadas dentro e fora dos museus; existindo uma ausência de critérios e coleta de documentação e pesquisa, como pudemos constatar ao longo do trabalho, ou seja, os têxteis foram muito pouco ou nada discutidos no sentido de suas especificidades e características, principalmente o *Design* de superfície têxtil, que foi ignorado pela história, deixando pouco espólio para estudar e compreender determinada época.

²⁷ American Association of Textile Chemists and Coloristic (ATCC Technical Manual, 2008, volume 83).

Com este estudo, procurou-se contribuir, para orientar e informar num contexto mais elaborado e específico sobre os têxteis do século XIX presentes em museus, abordando a informação de uma maneira mais completa (através do desenvolvimento das Fichas Catalográficas apresentadas nos apêndices I e II) para os futuros pesquisadores e profissionais com o intuito de entender como se transformaram os vestuários e os têxteis ao longo da história e como esses foram evoluindo no decorrer século XIX. A pesquisa histórica da industrialização têxtil no sec. XIX e do design de superfície têxtil, foi fundamental para entendermos o processo e desse modo, preservar o património têxtil para gerações futuras.

Nestes pressupostos elencados, as informações reunidas permitiram criar e constatar práticas para uma documentação efetiva dos têxteis em museus, corroborando ao conhecimento específico de um pormenor de um vestuário, de um têxtil, de uma superfície que resulta em uma documentação correta nas fichas técnicas para os museus e assim facilitar o entendimento do vestuário e tipos de têxteis inserido nas fichas. Foi proposto então a criação de uma “Ficha Catalográfica”, que é mais completa (vestuário, *design* de superfície têxtil, materiais têxteis, bordados e rendas- Apêndices I e II) que a usual em museu conhecida como “ficha técnica”. Cabe ressaltar, que a criação desta ficha, forneceu subsídios para organizar e documentar o setor de museologia, impulsionou o conhecimento específico das tipologias têxteis, possibilitando que as informações estivessem disponíveis minuciosamente para cada vestuário do museu. Criou-se também alicerces para essa área de conhecimento.

Procurou-se, por intermédio dessas metodologias e técnicas proceder a uma caracterização dos materiais têxteis presentes no, MAS e no, MI com o recorte do século XIX. Considerando a degradação e o estado de conservação dos materiais têxteis e vestuários encontrados e de modo particular a pesquisa sobre a construção de cada estrutura têxtil.

Finalmente salienta-se que, por representar um tema que, pela sua importância e dimensão, obriga a uma investigação independente da análise pormenorizada das peças estudadas. Ainda assim desenvolveu-se um guia-prático (Quadro 1, p.136, 5.3 resultados) para identificar e analisar vestuários e têxteis no séc. XIX.

6.2 Perspetivas futuras

Como trabalho futuro de investigação recomenda-se um estudo aprofundado sobre os têxteis existentes em museus, pois este não se esgota nesta investida académica. É perceptível o

amplo campo que há para estudarmos o que tem nas reservas técnicas de museus em geral. Fazer um recorte de tempo e embrenhar-se nos pormenores dos vestuários, é desafiador. O intuito é sensibilizar futuros pesquisadores a trabalhar e pesquisar o tema têxteis originais em museus e a estreitar a preservação. Propondo uma documentação teórico-metodológica aplicada em museus. É necessário estreitar ainda mais os contactos e vínculos que podem unir as diferentes instituições e profissionais que trabalham nesta área de conhecimento, preservação do património e a memória dos têxteis.

Atualmente é importante despertarmos para a necessidade de preservação do património têxtil para as futuras gerações, corroborando com um amplo debate sobre questões de museus com catalogação de têxteis e de vestuários, com dados precisos de catalogação tempo e espaço, acondicionamento e ambientação correta para manutenção dos objetos, estudos específicos técnicos, etc. Uma série de variáveis que, de modo geral, são peculiares da espécie patrimonial em questão. As formas de preservação são essenciais para garantir a longevidade do acervo e permitir o acesso das atuais e futuras gerações ao património e espólio de um documento.

Espera-se que através desta identificação e análise em museus do século XIX, possa instigar a discussão em conferências nacionais e internacionais do segmento têxtil e de museologia. A proposta é lançar um catálogo/livro sobre esta temática para cada museu.

Recomenda-se também desenvolver um *software* com uma sequência de instruções para identificar e analisar a especificidade de cada vestuário, propondo a conexão da área têxtil com os museus e seus espaços e assim criar uma documentação para pesquisa.

Bibliografia

- ABNT NBR 10588 (Norma Brasileira) – Tecidos Planos – Determinação da densidade de fios.
- Almeida, J.A. 2003, 'A pesquisa Acadêmica de Moda no Brasil', *Fashion Theory: a revista da moda, corpo e cultura*, vol. 2, no.5, pp. 123-227.
- Anderson, F. 2002, 'A moda dos cavalheiros: um estudo da Henry Poole and Co., alfaites da Savile Row 1861-1900', *Fashion Theory: a revista da moda, corpo e cultura*, vol. 1, no.4, pp. 31-39.
- Aragão, F.E. 2002, 'O fiar e o tecer: 120 anos de indústria têxtil no Ceará', Sinditêxtil- FIEC, Fortaleza, Ceará.
- Araújo, M. Fangueiro, R. & Hong Hu 2000, 'Têxteis técnicos: Materiais do Novo Milénio', Braga, Portugal.
- Azevedo, J.F. 2011, 'A formação da Associação Industrial do Rio de Janeiro em um determinado território: o Rio de Janeiro', Simpósio Nacional de História, São Paulo.
- Azzi, F.C. 2010, 'Vitrines e coleções: quando a moda encontra o museu', *Memoria Visual*, Rio de Janeiro.
- Barnard, M. 2003, 'Moda e comunicação', Rocco, Rio de Janeiro.
- Battersby, M. 2010, 'René Gruau: ilustrando dior', from <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/ren-gruau-illustrating-dior-2129444.html>. (Acedido: janeiro, 2017)
- Boucher, F. 2010, 'História do vestuário no ocidente', Cosac Naify, São Paulo.
- Brasil 1855, 'Decreto n. 641, de 26 de junho de 1852', from <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-641-26-junho-1852-558790-norma-pl.html> (Acedido: janeiro, 2016)
- Brito, C. 2013, 'Mulheres na história (XIII) Josefina Bonaparte', from <http://estoriasdahistoria12.blogspot.pt/2013/03/mulheres-na-historia-xiii-josefina.html> (Acedido: março, 2017)
- Bruno, C.O.M. 2006, 'Tecidos e museologia: perspectivas para a formação profissional', in TCT Paula (ed.), *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*, Museu Paulista da USP, São Paulo, pp. 131-134.
- Cachada, S.C.A 2004, 'O linho no campo e na arca', Guimarães, Portugal.
- Cardim, V.C. 2001, 'A moda em Portugal – de 1807 a 1914', Edições lade – U, Lisboa.
- Cardoso, C.A. 2014, 'Colete de rabos-Guimarães-Minho' from <http://trajesdeportugal.blogspot.pt/2014/07/colete-de-rabos-guimaraes-minho.html>

- Castilho, K. 2006, 'Têxteis como documentos da técnica e da estética', in TCT de Paula (ed.), Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções, Museu Paulista da USP, São Paulo, pp. 123-126.
- Cortes, G. 2016, 'Musée Hermès L'autre collection du 24 FAUBOURG', from <http://www.joursdecheval.fr/musee-hermes-lautre-collection-du-24-> (Acedido: janeiro, 2017)
- Desvallées, A. & Mairesse, F. 2013, 'Conceitos-chave de Museologia', Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, São Paulo.
- Eastop, D. 2006, 'A conservação de têxteis como uma prática de conservação, de investigação e de apresentação', in TCT de Paula (ed.), Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções, Museu Paulista da USP, São Paulo, pp. 52-58.
- Edwards, C. 2012, 'Como compreender o design têxtil: guia para entender estampas e padronagens', Editora Senac São Paulo, São Paulo.
- EN 1049-2:1993. Norma Portuguesa, Têxteis – Construção – Métodos de análise – Parte2: determinação do número de fios por unidade de comprimento. A norma utilizada foi 8. Método B; Conta-fios.
- Fernandes, M.I. 2014, 'Nossa Senhora Madre de Deus: dar e receber', Museu Alberto Sampaio Guimarães, Guimarães, Portugal, pp. 11-17,
- Fernandes, M.I. 2006, 'Bordados de Guimarães: renovar a tradição', Guimarães, Portugal.
- Fernandes, M.I. 2011, 'Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira: história e patrimônio', Guimarães, Portugal.
- Ferrão, B. 2002, 'O conceito de patrimônio arquitectónico e urbano na cultura ambiental vimaranense: Guimarães patrimônio cultural da humanidade', Guimarães, Portugal, vol. 2.
- Ferreira, D.J.L. 2015, 'A moda pelo viés da memória: das passarelas para o museu', Moda Documenta: Museu, Memória e Design, Ano II, N. 1.
- Gasparetto Junior, A. 2006, 'Tarifa Alves Branco', from <http://www.infoescola.com/historia/tarifa-alves-branco/> (Acedido: janeiro, 2016)
- Gabler, L. 2015, 'Estrada de ferro de D. Pedro II', Ministério da Justiça. Arquivo Nacional, from <http://linux.an.gov.br/mapa/?p=8369>(Acedido: janeiro, 2016)
- International Council of Museums (ICOM) 2001, 'Museum definition', from <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/> (Acedido: janeiro, 2016)
- Keese, A.S.G. 2006, 'Conservação têxtil: a importância da preservação do patrimônio têxtil para a moda' Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Moda), Centro Universitário Salesiano de São Paulo UNISAL, Americana.
- Laver, J. 1997, 'A roupa e a moda: uma história concisa', Companhia das Letras, São Paulo.

- Leite, J. 2012, 'Indústria têxtil em Portugal e a FNIL', from <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2012/09/industria-textil-em-portugal-e-fnil.html>(Acedido: janeiro, 2016)
- Levinbook, M. 2008, 'Design de superfície têxtil', in Pires, DB (org), Design de moda: olhares diversos, Estação das Letras e Cores, Barueri, São Paulo.
- Lima, D.J. & Sanson R.J. 2008, 'O surto de industrialização do setor têxtil a partir de 1880: Blumenau e Brasil', Revista de História Econômica & Economia Regional Aplicada, vol. 3, no. 5.
- Linke, P.P. 2013, 'O vestuário e a cultura dos objetos', in Simili, IG & Vasques, RS (org.), Indumentária e moda: caminhos investigativos, Eduem, Maringá, pp. 85-106.
- Lourenço, F.C.M. 2015, 'Museus e desafios da atualidade: memórias e museus', Estação das Letras e Cores, São Paulo.
- Lurie, A. 1997, 'A linguagem das roupas', Rocco, Rio de Janeiro.
- Malta, A. 2016, 'Augusto Malta', from <http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/fotografia>. (Acedido: janeiro, 2017)
- Manzini, E. 1993, 'A matéria da invenção' Centro Português de Design, Porto, Portugal.
- Martin, K. Goodrum, A.A. 1999, 'Bringing fashion out of the closet: classification structure for the drexel historic costume collection', Bulletin of the American Society for Information Science, Aug./Sep.
- Meireles, Q.J.M. 2004, 'Nossa Senhora Madre de Deus: dar e receber', Museu de Alberto Sampaio Guimarães, Guimarães, Portugal, pp. 49-59.
- Mendes, J.M.A. 1980, 'Sobre as relações entre a indústria portuguesa e a estrangeira no século XIX', Análise Social, vol. 16, n. 61-62, pp. 31-52.
- Morais, M. 1998 'Guimarães: Cidade Patrimônio Mundial Um Objectivo Estratégico', Editora Câmara Municipal de Guimarães, Guimarães, Portugal.
- Morris, W. 2012, 'Tag Archives: William Morris', from <https://alittlesomethingelsie.wordpress.com/tag/william-morris/>(Acedido: janeiro, 2016)
- Musée Christian Dior Granville 2016, from <http://www.musee-dior-granville.com/>(Acedido: janeiro, 2017)
- Museu Imperial 2016, <http://www.museuimperial.gov.br/>(Acedido: janeiro, 2016)
- Museu de Alberto Sampaio 2015, <http://masampaio.culturanorte.pt/> (Acedido: janeiro, 2017)
- Museu Nacional do Traje. 2016, <http://www.museudotraje.gov.pt/> (acedido: janeiro, 2016)
- Neira, L.G. 2014, 'Tipologias das rendas', Museu Imperial.

- Neves, J. 2000, 'Manual de estamperia têxtil', Guimarães, Portugal.
- Nunes, R.C. & Ladislav Júnior, S. 2006, 'À sombra da Marquesa de Santos', in TCT Paula (ed.), Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções, Museu Paulista da USP, São Paulo, pp. 185-188.
- Oliveira, A.M. 1982, 'A exposição industrial de 1884 e as suas repercussões', Guimarães, Portugal.
- Oliveira, A.P.P. 2009, 'A educação patrimonial e o patrimônio cultural: uma experiência no ambiente escolar na cidade de Mandaguari-PR', Fórum de pesquisa e pós-graduação em história, Universidade Estadual de Maringá, pp. 37-43. from CD-ROM.
- Orsi, V. & Carmo, L. 2015, 'Reflexões sobre o léxico e a moda do século XIX', Moda Documenta: Museu, Memória e Design, ano 2, no. 1.
- Paiva, M.R., Fortunato, F.S. & GIANNASI-KAIMEN, M.J. 2011, 'Tecendo informações', Seminário de Ciência da Informação, Universidade Estadual de Londrina. From <http://www.uel.br/eventos/secin/ocs/index.php/secin2011/secin2011/paper/viewFile/75/27>(Acedido: janeiro, 2017)
- Paula, T.C.T. 2006, 'A excepcional terra do pau-brasil: um país "sem tecidos"', in TCT Paula (ed.), Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções, Museu Paulista da USP, São Paulo, pp. 77-84.
- Peixoto, U.L.A. 2006, 'O acervo do museu do traje e do têxtil', in TCT Paula (ed.), Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções, Museu Paulista da USP, São Paulo, pp. 164-167.
- Peixoto, U.L.A., Alves, M. & Souza, J.M.A. 2003, 'Museu do traje e do têxtil', Fundação Instituto Feminino da Bahia, Salvador, Bahia.
- Pelegri, C.A.S. 2009, 'Patrimônio cultural: consciência e preservação' Brasiliense, São Paulo.
- Perales, A.I. 2006a, 'A conservação de têxteis no Chile: o caso do Museo Histórico Nacional vestuário', in TCT Paula (ed.), Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções, Museu Paulista da USP, São Paulo, pp. 67-71.
- Perales, A.I. 2006b, 'Aspectos da documentação: coleção têxtil e vestuário', in TCT Paula (ed.), Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções, Museu Paulista da USP, São Paulo, pp. 90-95.
- Pinto, V.C. 2011, 'Museu Nacional do Traje β Parque Botânico do Monteiro- Mor', Lisboa, Portugal.
- Pinto, V.C. 2015, 'Coleção Anadia traje e acessórios', Museu Nacional do Traje, Lisboa, Portugal.
- Priori, M.D. (org.) 1997, 'História das mulheres do Brasil', 2.ed. Contexto, São Paulo.

- Rothstein, N. 1984, '400 years of fashion', Victoria and Albert Museum, London.
- Rüthschilling, E.A. 2008, 'Design de superfície', Editora da UFRGS, Porto Alegre.
- Rüthschilling, E.A. 2004, 'Design de superfície têxtil suportado por tecnologia de filmes termocolantes' Congresso Nacional de Técnicos Têxteis, Simpósio Internacional de Engenharia Têxtil, Natal, Rio Grande do Norte.
- Sampaio, A. & Meira, J.J. 1991, 'Relatório da exposição industrial de Guimarães em 1884'.
- Sampaio, A. 1884, 'Resposta a uma pergunta. Convirá promover uma exposição industrial em Guimarães?', *Revista de Guimarães*, no. 1, fasc. 1, pp. 25-34 e 52.
- Santos, A.M. 2005, 'De "tesouro" a museu', Museu Alberto Sampaio, Guimarães, 2005.
- Santos, S.E. 2010, 'E a moda? Você sabe como surgiu?', *Revista Uma Nova Visão*, ano 4, no. 16, pp. 34.
- Sindicato das Indústrias de Tecelagem de Americana 2015, 'Sinditec: quem somos', from <http://www.sinditec.com.br/site/sinditec.asp>. Sinditec, Nova Odessa, Santa Bárbara D'Oeste e Sumaré. (Acedido: janeiro, 2017)
- Skull, S. 2013, 'História da moda: lingerie histórica: parte 4: Crinolina/Cage', from <http://modahistorica.blogspot.pt/2013/05/lingerie-historica-parte-4-crinolinacage.html>. (Acedido: janeiro, 2017)
- Stelling, W. & Pedrão, F. 2011, 'Indústria têxtil na Bahia: o apogeu no século XIX e tendências atuais' from <http://docplayer.com.br/21128075-Industria-textil-na-bahia-o-apogeu-no-seculo-xix-e-tendencias-atuais.html>(Acedido: janeiro, 2016)
- Storey, J. 1974, 'Van Nostrand Reinhold manual of textile printing', New Your, EUA.
- Surface Design Association 2008, from <http://www surfacedesign.org/>(Acedido: janeiro, 2017)
- Teixeira, B.M. 1996, 'Traje de noiva 1800-2000', Museu Nacional do Traje, Lisboa, Portugal.
- Teixeira, F. 2007, 'A história da indústria têxtil paulista', Artemeios, São Paulo.
- Trupin, D.L. 2006, 'O que é uma coleção de têxteis? Questões de conservação em coleção de bandeiras e casas históricas', in TCT de Paula (ed.), *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*, Museu Paulista da USP, São Paulo, pp. 441-462.
- Udale, J. 2009, 'Fundamentos do design de moda: tecidos e moda', Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Bookman.
- Veloso, M. 2006, 'O fetiche do patrimônio', *Hábitos*, vol. 4, no.1, pp. 437-454, from <http://revistas.ucg.br/index.php/habitus/article/view/363/301>(Acedido: janeiro, 2015)
- Viana, F. & Neira, L.G. 2010, 'Princípios gerais de conservação têxtil', *Revista CPC*, no. 10, pp. 206-233 from

http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/conteudo_revista_conservacao_arquivo_pdf/09_10r18.pdf (Acedido: janeiro, 2016)

Victoria and Albert Museum 2011, 'Textiles: found throughout the Museum', from <https://www.vam.ac.uk/collections/textiles> (Acedido: janeiro, 2016)

Wilcox, C. & Lister, J. 2013, 'V&A gallery of fashion', Victoria and Albert Museum, London.

Memórias de Araduca. Efeméride do dia: A exposição que mudou Guimarães.
<http://araduca.blogspot.pt/2013/07/efemeride-do-dia-exposicao-que-mudou.html>(Acedido: janeiro, 2017)

Apêndices I e II

Apêndice I – Museu Alberto Sampaio

Apêndice II – Museu Imperial



FICHA CATALOGRÁFICA

Museu Alberto Sampaio

Identificação e análise do vestuário/têxteis presente em museus do traje e moda do século XIX.

Volume de apêndices I (Tese de doutoramento em Engenharia Têxtil)

Elaborado pelo Académico Ronaldo Salvador Vasques, sob orientação da Professora Doutora Joana Luísa Ferreira Lourenço Cunha e Professora Doutora Sandra de Cássia Araújo Pelegrini.



Universidade do Minho- Campus de Azurém
Maio de 2017

VESTUÁRIO

Jaqueta de Homem com Alamares (MAS/1)

Época: Século XIX, último quartel

Número de Inventário: T14.

Denominação: Jaqueta de homem que pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura da cidade de Guimarães.



Caracterização de Materiais:

Jaqueta em veludo e sarja de lã canelada larga e veludo alemão de lã, Fechos com material em prata. Forro em algodão.



Descrição da peça realizada em janeiro de 2016:

Jaqueta de veludo com alamares de prata de carapina de lã de tom castanho, de mangas compridas e decote em bico com gola e bandas. Possui dois bolsos de recorte redondo no exterior e no interior. Forro em tafetá de algodão vermelho, debruado com fita preta nas bandas, nos bolsos, nas mangas e no recorte inferior da jaqueta. A gola está forrada a veludo alemão de algodão castanho. As mangas estão também ornadas com um total de 16 botões de chifre colorido. Possui 4 alamares de prata em forma de cavalos empinados, cada qual com uma corrente rematada com uma pequena esfera. Função: Traje masculino: pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

Dimensões:

Altura: 57 cm
Largura: 158,49 cm
(sem mangas)

Diagnóstico de conservação:

O vestuário em lã está com algumas danificações na frente e nas costas. Alguns botões estão partidos. O forro em tafetá está com algumas manchas e lacunas. Tem intervenção de costura em algumas partes na peça.

Contexto Histórico da peça:

O vestuário analisado é uma antiga jaqueta de veludo com alamares de prata. Pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura. Esta peça foi diversas vezes premiada em concursos nacionais e internacionais de etnografia e folclore. Nesta foto 1 temos o presidente do grupo exibindo a jaqueta.



Fonte: (Cachada, 2004, p. 95)

Pormenores



Figura 1)
Parte das costas da jaqueta de veludo.



Figura 2) Pormenor da gola em veludo alemão, com aplicação de costura na lapela.



Figura 3)
Pormenor dos alamares de prata.



Figura 4)
Pormenor dos dois veludos da jaqueta.



Figura 5: Pormenor dos botões aplicados na jaqueta com o alinhavo com a fibra da lã.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Pormenor do lado direito da jaqueta.
Ampliação da microscopia 0.7 x.

Parte da frente.
Teia: 28 fios/cm
Trama: 18 fios/cm

Estrutura Têxtil: Sarja 2X1 -
Material em Lã
Tafetá 1X1 - Material em Al-
godão.



Lado avesso da Jaqueta.
Parte interior (forro).

Teia: 16 fios/cm
Trama: 14 fios/cm

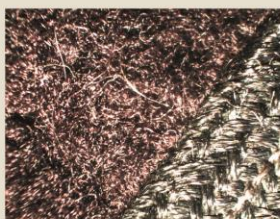


Imagem 1: Pormenor da manga do lado direito da jaqueta. Observa-se a estrutura de diferentes fios de lã. Ampliação 7x.



Imagem 2: Detalhe da lã na parte das costas da jaqueta, estrutura da sarja 2x1. Ampliação 7x.

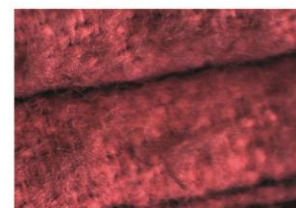


Imagem 3) Pormenor do forro da Jaqueta, em fibra de algodão. Ampliação 7 x.

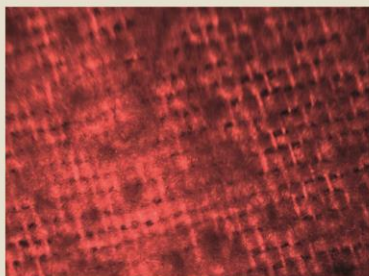


Imagem 4: Detalhe do forro da jaqueta. Observa-se a estrutura em algodão tafetá 1x1. Ampliação 7x.

Toque Sensorial:

Quente e grosso.

Método de Construção:

Processo de tecelagem convencional, tanto no todo da jaqueta como no forro e costura na lapela à máquina.

Método de Análise: Lupa Estereoscópica 7x; 40 x; 45 x.

MATERIAIS TÊXTEIS

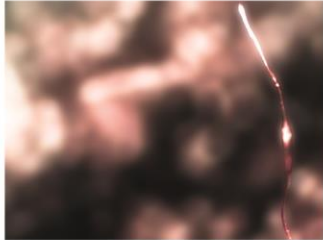


Imagem 5: Lado direito da jaqueta nas costas, a identificação da fibra de lã é possível mediante a observação deste fio com tonalidade opaca, característica desta fibra. Ampliação 40x.



Imagem 6: Lado direito da jaqueta próximo da gola, a identificação da fibra de lã é possível mediante a observação destas duas fibras sobresselentes na peça. Ampliação: 40 x.

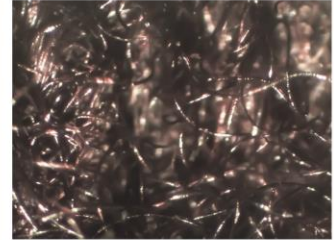


Imagem 7: Lado direito da frente da jaqueta, a identificação da fibra de lã é possível mediante a observação dessas fibras que são sobresselentes, características da deformação da peça devido ao uso e ao tempo. Ampliação: 45 x.

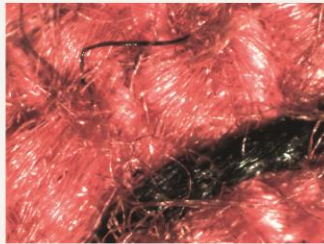


Imagem 8: Matéria-prima algodão, corresponde à parte do forro. Foi observada a incidência de fibrilas na estrutura do fio, características típicas de um fio de algodão de fibras curtas. Ampliação: 45 x.

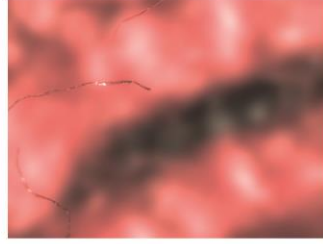


Imagem 9: Fibra de algodão, corresponde também à parte do forro. A identificação das fibras é possível mediante a observação deste fio sobresselente na imagem. Ampliação: 40 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma Jaqueta em veludo de sarja, lã canelada larga e veludo alemão de lã, podendo ser observado nas imagens 1 e 2 e o forro em algodão nas imagens 3 e 4. Sarja de lã canelada 2x1 evidenciado nas figuras 2 e 4 e forro em tafetá de algodão 1x1, observado na imagem 4. A costura na lapela pode ser vista na figura 2. Tonalidade do forro em algodão na cor vermelha, observando-se a uniformidade do tingimento por se tratar de fibras celulósicas (as fibras celulósicas apresentam uma maior incidência de regiões amorfas). Houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica por se tratar de uma peça escura. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

MATERIAIS TÊXTEIS

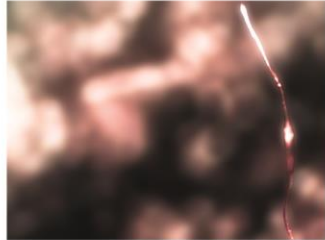


Imagem 5: Lado direito da jaqueta nas costas, a identificação da fibra de lã é possível mediante a observação deste fio com tonalidade opaca, característica desta fibra. Ampliação 40x.



Imagem 6: Lado direito da jaqueta próximo da gola, a identificação da fibra de lã é possível mediante a observação destas duas fibras sobresselentes na peça. Ampliação: 40 x.

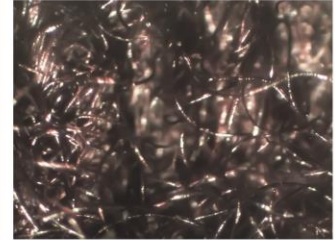


Imagem 7: Lado direito da frente da jaqueta, a identificação da fibra de lã é possível mediante a observação dessas fibras que são sobresselentes, características da deformação da peça devido ao uso e ao tempo. Ampliação: 45 x.

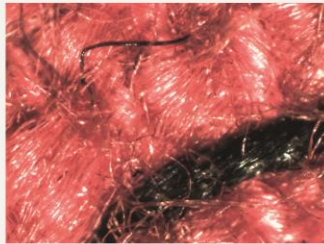


Imagem 8: Matéria-prima algodão, corresponde à parte do forro. Foi observada a incidência de fibrilas na estrutura do fio, características típicas de um fio de algodão de fibras curtas. Ampliação: 45 x.

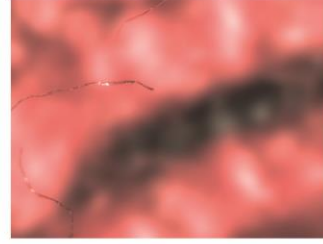


Imagem 9: Fibra de algodão, corresponde também à parte do forro. A identificação das fibras é possível mediante a observação deste fio sobresselente na imagem. Ampliação: 40 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma Jaqueta em veludo de sarja, lã canelada larga e veludo alemão de lã, podendo ser observado nas imagens 1 e 2 e o forro em algodão nas imagens 3 e 4. Sarja de lã canelada 2x1 evidenciado nas figuras 2 e 4 e forro em tafetá de algodão 1x1, observado na imagem 4. A costura na lapela pode ser vista na figura 2. Tonalidade do forro em algodão na cor vermelha, observando-se a uniformidade do tingimento por se tratar de fibras celulósicas (as fibras celulósicas apresentam uma maior incidência de regiões amorfas). Houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica por se tratar de uma peça escura. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

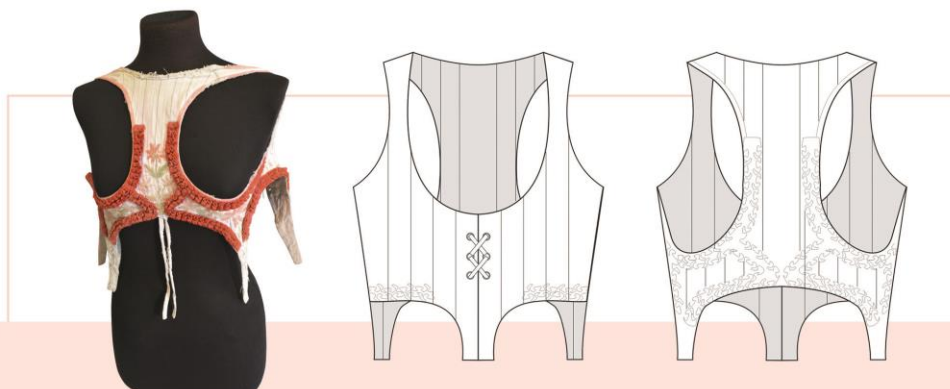
VESTUÁRIO

Colete de Rabos (MAS/2)

Época: Final do Século XIX, último quartel. (1876).

Número de Inventário: T11.

Denominação: Colete de Rabos, traje feminino que pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura-Guimarães.



Caracterização de Materiais:

Colete de rabos de linho. Bordado em Lã. Forro de algodão.

Descrição da peça realizada em janeiro de 2016:

Colete de rabos em tafetá de linho branco, com listras verticais em tom cinza alternando com listras de tom branco. Bordado a fio de lã em tons verde e vermelho com motivos florais, debruado com fita de lã vermelha franzida. Possui 3 pares de casas para cordão. Forro em tafetá de linho branco. Função: traje do Grupo Folclórico da Corredoura em Guimarães, último quartel do Séc. XIX. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

Dimensões: Altura: 46 cm / Largura: 70 cm / Comprimento: 102,5 cm.



Diagnóstico de conservação:

As partes em branco (linho) estão manchadas. O bordado está a desprender-se e faltam partes em alguns locais.

Foto 1) Coletes de rabos

Contexto Histórico da peça:

O vestuário analisado é um colete de rabos que pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura, foi analisado por Cardoso (2014 p.1), nesta análise, o autor afirma a “procedência do material têxtil investigado em fibras de lã, linho e algodão, e que o forro é um tafetá de linho branco. E também o bordado a fio de lã, em tons verde e vermelho com motivos florais. Uma peça que esteve presente em vários concursos de danças folclóricas”.



Fonte: (Cardoso, 2014)

Pormenores



Figura 1) Pormenor do bordado e aplicação do colete de rabos.



Figura 2) Lateral da peça, aplicação da fibra de lã no colete de rabos.



Figura 3) Pormenor das listras e das três casas para amarrar o colete de rabos.



Figura 4) Detalhe do tecido em linho (tafetá) do lado direito do colete de rabos.



Figura 5: Detalhe do bordado de aplicação em flor e o cordão em algodão para apertar o colete de rabos.

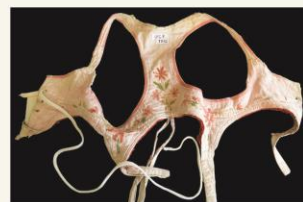
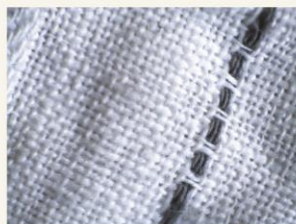


Figura 6) Averso do colete de rabos, forro de algodão.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito do colete de rabos, parte da frente:
Teia: 32 fios/cm
Trama: 28 fios/cm

Estrutura Têxtil: Sarja 2X1- Material em linho
Tafetá 1X1- Material em algodão
Bordado em Lã

Toque Sensorial:
Quente e grosso

Método de Construção:
Processo de Tecelagem convencional na frente e no avesso. Bordado de aplicação em lã.

Método de Análise:
Lupa Estereoscópica 7x; 40x; 45x.



Lado avesso do colete de rabos.
Teia: 52 fios/cm
Trama: 40 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da frente do colete de rabos, a inserção do fio que forma as listras verticais em tom cinza alternando com listras de tom branco. Ampliação 7x.



Imagem 2: Detalhe da frente do colete de rabos, nota-se a casinha para inserir o cordão para o ajuste do colete nas costas da peça. Ampliação 7x.

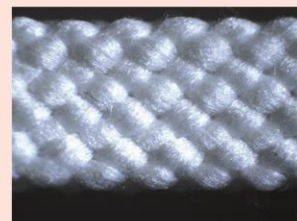


Imagem 3: Pormenor do cordão que amarra o colete de rabos. Ampliação 7x.



Imagem 4: Detalhe do bordado de aplicação em lã da frente do colete de rabos. Ampliação 7x.



Imagem 5: Lateral do colete de rabos. A parte da tecelagem convencional do tecido em linho e a aplicação do bordado de lã, mostrando as diferentes contexturas. Ampliação 7x.



Imagem 6: Pormenor do bordado de aplicação em lã vermelha. Ampliação 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 7: Parte da frente do colete lado esquerdo. A identificação é possível mediante a observação de fio característico da fibra de lã. Ampliação: 45x.



Imagem 8: Parte da frente do colete lado direito, foi observada a vista longitudinal da fibra da lã. Ampliação: 40x.

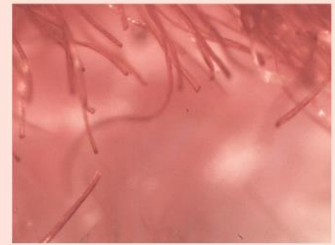


Imagem 9: Bordado de aplicação. Vista longitudinal da fibra da lã evidenciando a cor vermelha do bordado. Ampliação: 40x.



Imagem 10: Parte do forro do colete de rabos. A identificação da fibra de algodão é possível mediante a observação desta imagem que incide sobre as fibrilas sobressaindo na estrutura do fio. Ampliação: 45x.



Imagem 11: Parte da frente do colete de rabos, constituído por fibra de linho. Ampliação: 45x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é um colete de rabos. A composição pode ser observada por meio das imagens 1 e 2, que apresentam as características do linho, e da imagem 11 acerca das características da fibra do algodão. Na sua estrutura têxtil temos a sarja em linho 2X1 na frente e costas da peça e forro em tafetá 1X1 em algodão. Apresenta bordados em aplicação em flor na cor vermelha, demonstrados por meio das imagens 1, 2 e 5. O design de superfície têxtil é evidenciado nos bordados em aplicação. Houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte do linho, por ser em tom claro, entretanto, nas partes do bordado de aplicação e do forro em algodão foi fácil a captação de imagens, por isso, foram as mais trabalhadas neste vestuário. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Saia Preta de Lã (MAS/3)

Época: Século XIX, último quartel, e início do XX.

Número de Inventário: T27.

Denominação: Saia de lã preta que pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura – Guimarães.



Caracterização de Materiais:

Saia em sarja de lã, com detalhes em vidrilhos e lantejoulas. Forro em tafetá de algodão.

Descrição da peça realizada em janeiro de 2016:

Saia de lã preta, com cintura pregueada e unida ao resto da saia por uma costura na horizontal. Aperta de lado com 2 pares de colchetes metálicos na cintura, a partir de uma pequena abertura. Possui uma prega horizontal no meio da saia que é bordada em baixo com lantejoulas e vidrilhos coloridos formando motivos de silva. Possui um galão em fita de lã preta franzida, seguindo-se uma barra em veludo de algodão preto e debruada na roda com fita do mesmo tecido. Forro em tafetá de algodão preto. Função: Traje do Grupo Folclórico da Corredoura em Guimarães. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

Dimensões: Altura: 95 cm / Largura: 40 cm / Comprimento: 154, 5 com saia aberta.



Diagnóstico de conservação:

A peça está em bom estado, somente a parte da barra de veludo é que está a deteriorar-se em algumas partes. Estão a faltar, também, lantejoulas e vidrilhos em alguns sítios da saia.

Foto 1) Traje de luxo da lavradeira rica vimaranense (Grupo Folclórico da Corredoura)

Contexto Histórico da peça:

O vestuário analisado é uma peça considerada de traje de luxo. Esta saia de veludo com lantejoulas e vidrilhos pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura. Esta peça foi diversas vezes utilizada para a dança, em algumas apresentações folclóricas. Conforme mostra a foto ao lado.



(Cachada, 2004, p.122)

Pormenores



Figura 1) Parte de trás da saia.



Figura 2) Pormenor da sarja (2x1) da saia de lã.



Figura 4) Pormenor dos vidrilhos e lantejoulas na saia.



Figura 3) Pormenor do veludo, da fita trabalhada na saia e do tecido em sarja.



Figura 5) Pormenor do forro da saia em algodão.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da saia, parte da frente.

Teia: 34 fios/cm
Trama: 18 fios/cm

Estrutura Têxtil: Sarja 2X1 - Material em lã
Tafetá 1X1 - Material em algodão

Toque Sensorial:
Quente e macio.

Método de Construção:
Tecelagem convencional e bordado manual em vidrilhos e lantejoulas.

Método de Análise por meio de Microscópio 0.7 x ; 4.0 x ; 4,5x ampliações.



Lado avesso da saia.

Teia: 34 fios/cm
Trama: 18 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da saia na parte da barra. É nítido o efeito no tecido com aspeto da fibra da lã. Ampliação 7x.

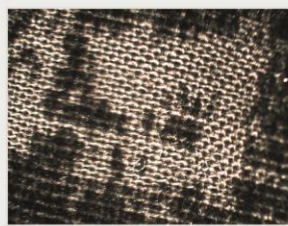


Imagem 2: Detalhe da saia, onde há falhas na construção do veludo na parte da barra, provavelmente pelo tempo e uso da peça. Ampliação 7x.



Imagem 3: Efeito de aplicação dos vidrilhos na parte da saia. Ampliação 7x.



Imagem 4: Detalhe da parte da frente da saia, mostrando a fibra de lã. Ampliação da 7x.

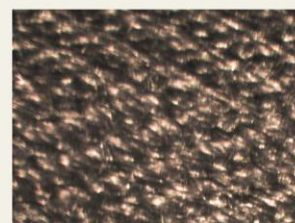


Imagem 5: Pormenor da construção do forro. Ampliação 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS

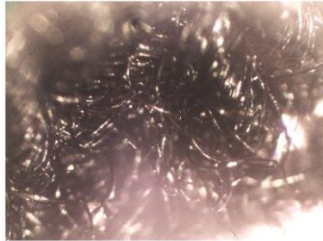


Imagem 6: Frente da saia, identificamos a fibra de lã. A identificação da fibra de lã é possível mediante a observação dessas fibras que são sobresselentes, características da deformação da peça devido ao uso e ao tempo. Ampliação: 45 x.

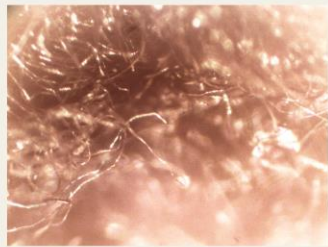


Imagem 7: Parte das costas da saia, percebemos a fibra de lã neste emaranhado de fios. Ampliação: 40 x.

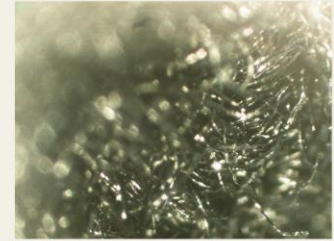


Imagem 8: Parte de trás da saia na altura do quadril, onde percebemos a fibra de lã neste emaranhado de fios, e a fibra opaca característica desta fibra. Ampliação: 45 x.



Imagem 9: Parte da lateral da saia. A identificação é possível mediante a observação desses fios. Ampliação: 40 x.

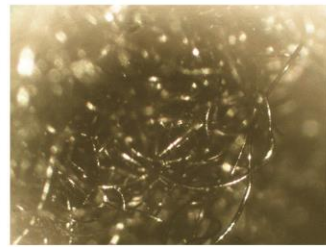


Imagem 10: Pormenor de um a lacuna da parte lateral da saia. Ampliação: 45 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma saia preta. A composição pode ser observada por meio das imagens 6, 7 e 9, que mostram as características da lã, e da figura 5 acerca das características da fibra do algodão. Na sua estrutura têxtil temos a sarja 2X1 na frente e costas da peça e forro em tafetá 1x1 em algodão. Apresenta bordado manual em aplicações em vidrilhos e lantejoulas demonstrados por meio da figura 3 e imagem 4. O design de superfície têxtil é evidenciado nos bordados em aplicação em vidrilhos e lantejoulas. Houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte de algodão (forro), entretanto, a parte do bordado de aplicação e a parte da lã foram adequadas para a captação de imagens e, por isso, foram as mais trabalhadas neste vestuário. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

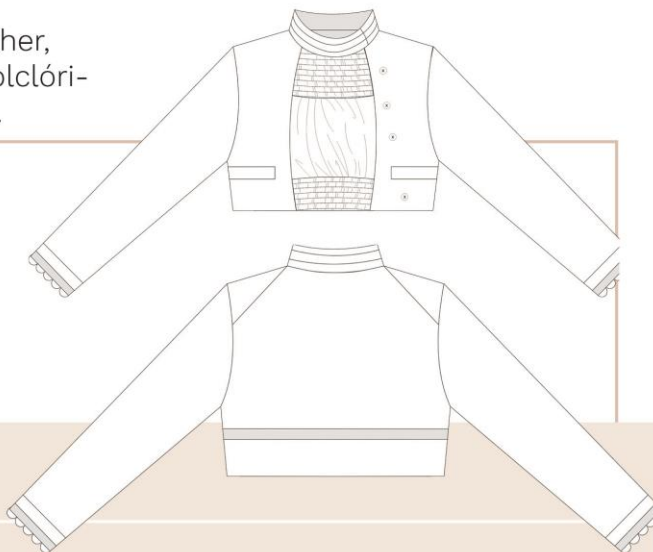
VESTUÁRIO

Jaqueta de Mulher de Lã Vermelha (MAS/4)

Época: Século XIX, último quartel.

Número de Inventário: T19.

Denominação: Jaqueta de mulher, traje que pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura – Guimarães.



Caracterização de Materiais:

Jaqueta de lã e seda, com botões em madrepérola, colchetes em metal. Forro e renda em algodão.

Descrição da peça realizada em janeiro de 2016:

Jaqueta em tecido de lã vermelha, com listras verticais alternando com motivos fitomórficos, com mangas compridas e gola redonda. Aplicação em galão de cetim de seda em tom rosa ao longo da parte inferior das mangas e do corpo (peitilho) da jaqueta. Possui renda de fabricação industrial no remate das mangas, peitilho ornado com cetim de seda de tom rosa, sendo a gola forrada no mesmo tecido. Aperta à frente com 4 botões, 2 pares de molas metálicas e 6 pares de colchetes, e o forro em tafetá de algodão branco. Função: Traje do Grupo Folclórico da Corredoura em Guimarães. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

Dimensões: Altura: 30 cm / Largura: 138 cm com ela aberta.



Diagnóstico de conservação:

Este vestuário possui várias partes danificadas. A construção em tafetá está a deteriorada e com várias fissuras. Em relação à cor, está bem descolorida.

Contexto Histórico da peça:

O vestuário analisado é uma “Jaqueta de Mulher” que faz parte do Grupo Folclórico da Corredoura. Na foto 1, temos a descrição da jaqueta de mulher pelo site “Trajes de Portugal”, efetuada em 13 de agosto de 2014, é especificado e confirmada a datação de 1876, os materiais têxteis: lã, seda, algodão. É descrito como cetim lavrado, termo utilizado no século XIX, característica de um tecido bem elaborado com texturas, cores e padrões.

Foto 1) Jaqueta de Mulher



Fonte: (Cardoso, 2014)

Pormenores



Figura 1) Parte de trás da jaqueta de mulher.



Figura 3) Pormenor da frente da jaqueta de mulher, que evidencia a parte do forro em tafetá (1x1) de algodão, exatamente na parte da fissura.



Figura 2) Detalhe da frente da jaqueta de mulher com a construção do tecido lavrado na peça.

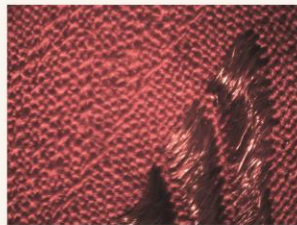


Figura 4) Detalhe que mostra a frente da jaqueta de mulher em tecido de cetim de seda, com efeitos do trabalhado em plissado.



Figura 5) Pormenor evidencia os botões de madrepérola que são aplicados na jaqueta de mulher.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



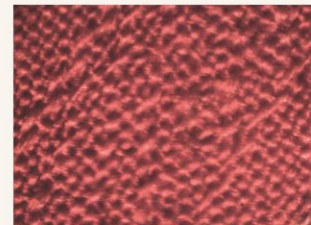
Lado direito da Jaqueta de mulher , especificamente na parte da frente.
Teia: 38 fios/cm
Trama: 20 fios/cm

Estrutura Têxtil: Tecido lavrado - Material em lã e seda
Tafetá 1x1 - Material em algodão.

Toque Sensorial:
Macio, leve e quente.

Método de Construção:
Processo de tecelagem convencional com as três fibras.

Método de Análise: Lupa Estereoscópica 7x; 40 x; 45 x.



Lado avesso da Jaqueta de mulher, parte de trás.
Teia: 42 fios/cm
Trama: 32 fios/cm



Imagem 1: Pormenor do lado direito da Jaqueta de mulher, referente à parte da frente de lã e forro em algodão. Ampliação 7x.



Imagem 2: Frente da jaqueta de mulher na parte do peitilho aplicado com galão de cetim de seda em tom rosa. Ampliação 7x.



Imagem 3: Detalhe na frente da jaqueta de mulher na parte da fibra de lã, evidenciando a construção do tecido lavrado. Ampliação 7x.

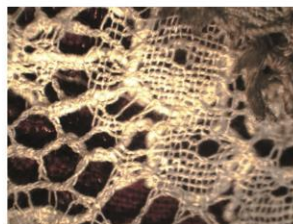


Imagem 4: Pormenor da renda no remate das mangas da jaqueta de mulher. Ampliação 7x.

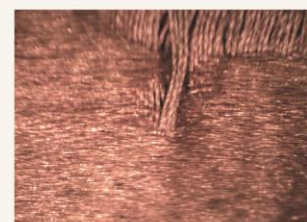


Imagem 5: Detalhe na frente da jaqueta de mulher na parte do cetim de seda evidenciando o efeito do plissado. Ampliação 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS

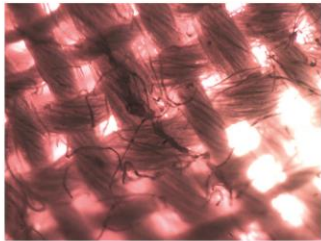


Imagem 6: Corresponde a parte do forro. Foi observada a incidência de fibrilas sobresaindo da estrutura do fio, característica típica de um fio de algodão de fibras curtas. Ampliação 45x.

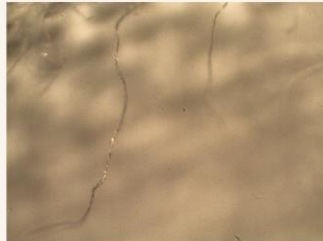


Imagem 7: Parte do forro. A identificação das fibras é possível mediante a observação destes fios soltos na imagem, característicos da fibra de algodão. Ampliação 45x.

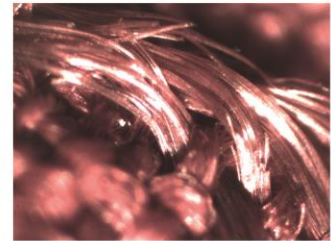


Imagem 8: Detalhe da frente da jaqueta, que devido a ser um filamento contínuo de seda e por não possuir fibrilas sobresselentes, considera-se uma fibra de seda. Noutra análise à forma cintilante captada na lupa, observa-se que a estrutura da fibra fica parecida com um prisma, que reflete a luz. Ampliação 45x.

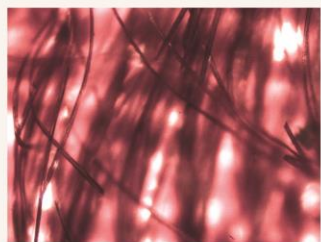


Imagem 9: Gola da jaqueta, a identificação das fibras é possível mediante a observação desta uniformidade de filamentos de seda presentes nesta imagem. Ampliação 40x.



Imagem 10: Lado direito da frente da jaqueta de mulher, a identificação da fibra de lã é possível mediante a observação destes fios soltos característicos da fibra de lã. Ampliação: 40x.



Imagem 11: Esta imagem evidencia a fibra de lã presente no vestuário. Ampliação 45x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma Jaqueta de mulher. A composição pode ser observada por meio das imagens 2 e 5, que mostram as características da fibra de seda, na imagem 6 é evidenciada a fibra do algodão e a fibra de lã é percebida nas imagens 1 e 11. Na sua estrutura têxtil temos o cetim 1X1 na frente da peça e forro em tafetá 1x1 em algodão. Apresenta aplicação em renda nas mangas demonstradas por meio da imagem 4. O design de superfície têxtil é evidenciado no plissado na frente da jaqueta, figura 4. Houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte em lã, no entanto, a parte do plissado e partes dos vestuários em seda foram adequadas para a captação de imagens, por isso, foram as mais trabalhadas neste vestuário. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Jaqueta Senhora com Vidrilhos (MAS/ 5)

Época: Século XIX.

Número de Inventário: T21.

Denominação: Jaqueta de senhora do Grupo Folclórico da Corredoura – Guimarães.



Caracterização de Materiais:

Jaqueta de lã, enfeitada com vidrilhos e com botões de metal. Forro de algodão.

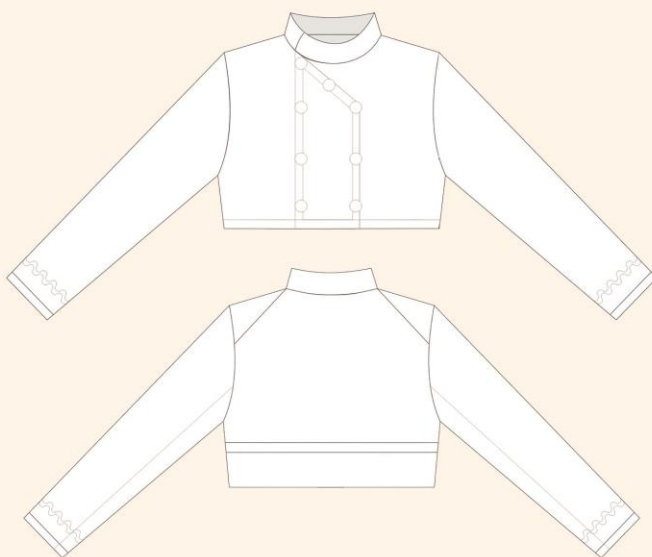
Descrição da peça realizada em janeiro de 2016:

Jaqueta em tecido de lã preta com mangas compridas e decote redondo. Aplicação de um galão em pêlo natural preto no remate dos punhos, no contorno do peitilho e na orla inferior da jaqueta; ornada com passamanarias com vidrilhos pretos na gola, peitilho, mangas e orla inferior da jaqueta. Possui 12 botões de metal com motivos fitomórficos a ornamentar as mangas e o peitilho. Aperta à frente com 6 pares de colchetes, o forro em tecido de algodão com listras verticais e horizontais em tons cinzas e vermelhos. Função: Traje do Grupo Folclórico da Corredoura. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

Dimensões:

Altura; 43,5 cm

Largura: 133 cm com a peça aberta e sem mangas 46,5 cm.



Diagnóstico de conservação:

Esta peça está com a frente e as costas bastante danificadas, com os tecidos a desfazer-se e a rasgar-se. Está a soltar fios, vidrilhos e botões.



Contexto Histórico da peça:

O vestuário analisado é uma antiga jaqueta de senhora de lã que pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura. Este é um dos vestuários premiados do Grupo, conforme comenta Oliveira (2006, p.21) “ Os seus trajos representativos do final do séc. XVIII princípios do séc. XIX, são considerados os mais puros, genuínos e autênticos da sua região, tendo conquistado diversos prêmios e distinções”.

Detalhes



Figura 1) Parte de trás da jaqueta de senhora.



Figura 2) Pormenor do bordado da gola com vidrilhos.



Figura 3) Detalhe dos botões de metal.



Figura 4) Detalhe do tecido de lã.



Figura 5) Pormenor da manga e enfeite com passamanarias com vidrilhos.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



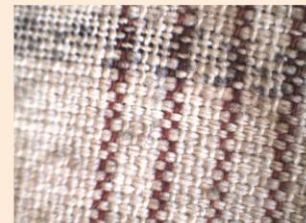
Lado direito da Jaqueta de senhora, parte da frente.
Teia: 28 fios/cm
Trama: 22 fios/cm

Estrutura Têxtil: Tafetá 1X1 –
Material em lã
Sarja 2X1 - Material em algodão.

Toque Sensorial:
Quente e grossa.

Método de Construção:
Processo de tecelagem convencional e bordado manual com vidrilhos.

Método de Análise por meio de Microscópio 0.7 ampliações x ; 4.0x ampliações ; 4.5 x ampliações.



Lado avesso da Jaqueta, parte interior (forro).
Teia: 34 fios/cm
Trama: 22 fios/cm



Imagem 1: Pormenor do cruzamento de fios vermelhos e brancos da jaqueta de senhora, parte interna (forro). Ampliação 7x.



Imagem 2: Frente da jaqueta de senhora, parte da fibra de lã e dos botões em metal, que fecham a jaqueta. Ampliação 7x.



Imagem 3: Frente da jaqueta de senhora evidenciando a fibra da lã. Ampliação 7x.



Imagem 4: Detalhe dos vidrilhos aplicados na jaqueta. Ampliação 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 5: Pormenor da frente da jaqueta de senhora, a identificação da fibra de lã é possível mediante a observação da fibra de lã neste emaranhado de fios. Ampliação: 45x.

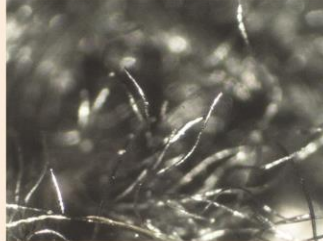


Imagem 6: Pormenor das costas da jaqueta de senhora, a identificação da fibra de lã é possível mediante a observação destes fios soltos na imagem. Ampliação: 40x.



Imagem 7: Detalhe da manga da jaqueta de senhora, a identificação da fibra de lã é possível mediante a observação destes fios evidenciados principalmente nas pontas desta imagem. Ampliação: 45x.



Imagem 8: Pormenor da frente da jaqueta de senhora, a identificação da fibra de lã é possível mediante a observação destes dois fios característicos da fibra de lã. Ampliação: 40x.

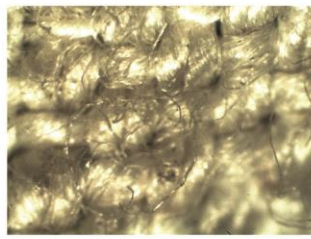


Imagem 9: O avesso da jaqueta de senhora, na identificação da fibra de algodão nota-se as fibrilas sobressalentes na estrutura do fio, a forma "despenteada" também deixa clara a característica desta fibra. Ampliação: 45 x.

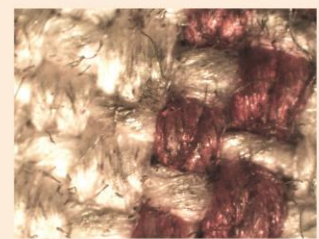


Imagem 10: O avesso da jaqueta de senhora, a identificação da fibra de algodão é possível mediante a observação desta imagem dos fios em tom vermelho, evidenciando o cruzamento de teia e trama. Ampliação: 45x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma Jaqueta de Senhora. A composição pode ser observada por meio das imagens 2 e 3, que mostram as características da fibra de lã e nas imagens 1 e 11 é evidenciada a fibra do algodão. Na sua estrutura têxtil temos tafetá de lã 1X1 e sarja de algodão 2X1. Apresenta aplicação de bordados manuais em vidrilhos na peça. O design de superfície têxtil é evidenciado na aplicação dos bordados em vidrilhos na frente, golas e mangas da jaqueta, figuras 2, 3 e 4. Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica neste vestuário, por este estar danificado e com fissuras e lacunas, ou seja, na busca de imagens adequadas foram alcançados os pormenores das estruturas e contexturas têxteis minuciosamente, devido a essas irregularidades na peça. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

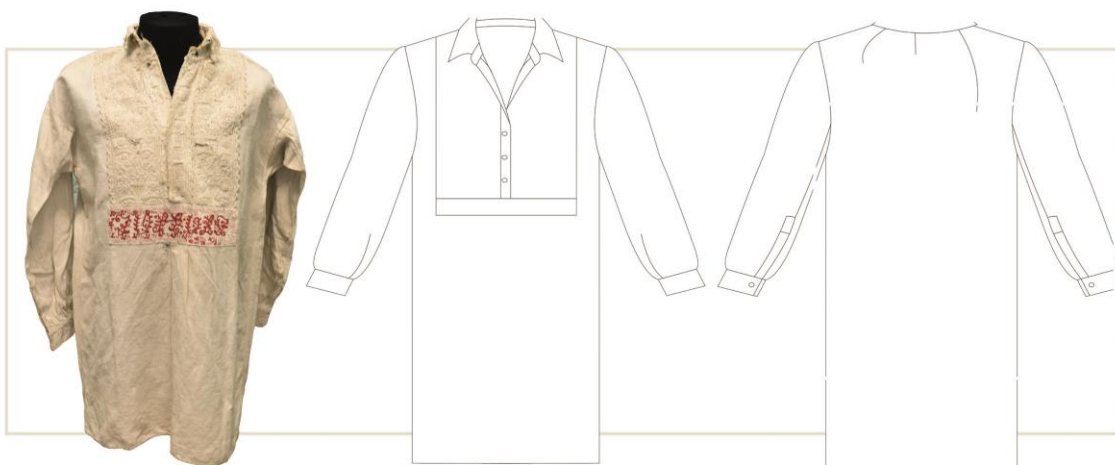
VESTUÁRIO

Camisa De Homem de Linho Branco - Bordado de Guimarães (MAS/6)

Época: Século XIX, último quartel, e Início do XX.

Número de Inventário: T13.

Denominação: Camisa de homem que pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura.



Caracterização de Materiais:

Camisa de Linho. Fios de algodão branco. Ratoeira executada com fio de algodão vermelho. Botões em madrepérola.

Descrição da peça realizada em janeiro de 2016:

Camisa em tafetá de linho branco, de mangas compridas, que rematam o punho com um botão de cada lado. Bordado a fio de algodão branco no peitilho, gola e ombreiras, com motivos florais. Bordado a fio de algodão vermelho na ratoeira com inscrição "Jose Oli" em letras maiúsculas. A parte superior das mangas está ornada com favos. Abotoa à frente e com 3 botões de madrepérola. O peitilho é trabalhado em algodão branco, bordado com motivos florais e corações, e as ombreiras com bordado em branco. Função: Traje de homem da Corredoura. Recolhido pelo Grupo Folclórico da Corredoura, São Torcato, Guimarães. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).



Dimensões:

Altura: 89,5 cm
Largura: 172,8 cm
Manga: 64,8 cm

Diagnóstico de conservação:

A fibra do linho está bem conservada, somente em alguns lugares da peça há fissuras. Entretanto a letra bordada em vermelho está perfeita e legível e o avesso está manchado. A gola, devido ao seu mau estado de conservação, não permite ver os motivos bordados.

Contexto Histórico da peça:

Esta peça “Camisa de Homem”, de finais do século XIX e primeiras décadas do XX, pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura do baixo do Minho, localizado na vila de São Torcato, seis quilómetros a norte da cidade de Guimarães, que tem grande tradição cultural e religiosa, evidenciada pelo cultivo do milho, centeio e a fibra do linho. É considerado Bordado de Guimarães porque possui pontos característicos deste Bordado.

Pormenores



Figura 1)
Costas da camisa
de homem.



Figura 2) Pormenor do peitilho.



Figura 3) Pormenor do ombro e os botões de madreperla.

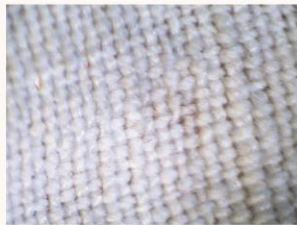


Figura 4) Pormenor da gola de linho.



Figura 5) Detalhe do bordado em vermelho do fio de algodão na ratoeira com inscrição “Jose Oli” em letras maiúsculas.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da camisa, parte da frente.

Teia: 26 fios/cm
Trama: 20 fios/cm

Estrutura Têxtil: Tecido 1X1 – Material em linho
Bordado manual - Material de algodão.

Toque Sensorial:
Macio e fresco.

Método de Construção:
Tecelagem convencional e bordado no peitilho: ponto de gradinha; ilhó de rolinho; ponto de recorte; ponto cheio; ponto de rolinho; ponto de nó; ilhó de recorte, ponto de espinha; ponto de gradinha. Nas mangas: favos. Nesta ratoeira, os bordados são pé-de-flor e ponto cheio. O peitilho é todo trabalhado em algodão branco. O vermelho é um bordado em "ponto cruz".

Método de Análise: Lupa Estereoscópica 7x; 40 x; 45 x.



Lado avesso da Jaqueta, parte interior (forro).

Teia: 26 fios/cm
Trama: 20 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da parte do bordado do peitilho, parte branca com fios de algodão. Ampliação 7x.



Imagem 2: Parte da gola da camisa de homem. Ampliação 7x.



Imagem 3) Detalhe da frente da gola e da ligação fundamental de linho tafetá (1x1). Ampliação 0.7 x.



Imagem 4: Trabalho da construção da letra em vermelho com inscrição "Jose Oli". Ampliação 7x.



Imagem 5: Detalhe da parte bordada com o fio vermelho de algodão. Ampliação 7 x.



Imagem 6: Construção do peitilho em algodão branco. Ampliação 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 7: Detalhe da parte das costas da camisa. A identificação das fibras é possível mediante a observação deste feixe de fios que mostram as formas lisas da fibra do linho. Apresenta também um formato em nódulos e o brilho natural característico desta fibra. Ampliação: 40x.

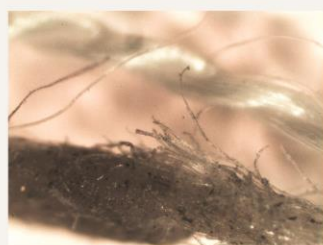


Imagem 8: Detalhe da fibra de linho, correspondente à parte das costas da camisa. A identificação das fibras é possível mediante a observação deste nódulo na imagem e do brilho natural do linho. Ampliação: 40x.



Imagem 9: Detalhe da parte da frente da camisa, onde se percebe nesta imagem a fibra do linho lisa, brilhante e com formação de nódulos. Ampliação: 45 x.

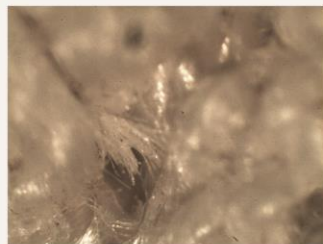


Imagem 10: Pormenor da fibra de linho, na parte da fatura da camisa. A identificação das fibras é possível mediante a observação destas fibras soltas no meio da imagem. Ampliação: 45 x.



Imagem 11: Detalhe da fibra de linho na zona lateral da camisa. A identificação das fibras é possível mediante a observação desta imagem que apresenta nódulos e o brilho natural característico da fibra do linho. Ampliação: 45x.


Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma camisa de homem, de linho. Tal composição pode ser observada por meio das imagens 3, 7, 8 e 9, que mostram as características da fibra do linho, nas imagens 4 e 5 é evidenciada a fibra do algodão nos bordados em vermelhos e bordados em brancos. Na sua estrutura têxtil temos o tafetá de linho 1X1 e bordados manuais em fios de algodão. Apresenta bordados manuais na frente da camisa em fios de algodão vermelho e bordado em algodão branco no peitilho, demonstrados por meio das figuras 2 e 5. O design de superfície têxtil é evidenciado na construção dos bordados em vermelho, imagens 4 e 5, e nos bordados em branco no peitilho, figura 2, considerando que devido a ter vários tipos de bordados, foi construída uma terceira ficha com os "Bordados de Guimarães", aplicados à peça. Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica, devido a este vestuário estar bem conservado e manter ainda as suas estruturas e texturas adequadas para a captação das imagens para este estudo. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

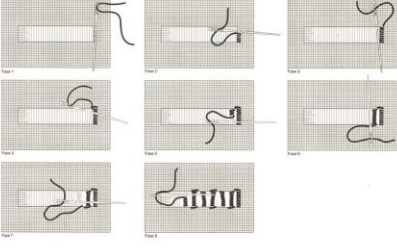
BORDADOS DE GUIMARÃES

No Peitilho

Ponto de Gradinha



8 Gradinha Overcast Bar
 Ponto de fita trançada (a trama ou a união) do tecido base. Os fios restantes são agrupados em fendas e cuidadosamente envolvidos com linha de bordar formando um peitilho que pode ser em relevo ou em zigzag.
 Stitch made with threads drawn from either the warp or weft of the base fabric. Remaining threads are wound around the remaining threads, grouped into bunches, creating a pattern that may be either raised or in a zigzag.



Ponto de Nó



13 Margarida dupla Double Daisy
 Bordado em relevo formado por dois motivos idênticos, colocados um sobre o outro, obtendo-se assim um efeito de bordado em relevo.
 Stitches made with two identical motifs, one above the other, creating a raised effect.



Nas Mangas

Favos



Ilhó de Rolinho



10 Ilhó de rolinho Eyelet hole
 Ponto plano, em forma de rolinho, executado a volta de um orifício circular.
 Flat stitch, in the form of a little roll, worked around a circular orifice.



Ponto de Recorte



20 Recorte Buttonhole stitch
 Ponto plano, aplicado frequentemente para obter o efeito de corte.
 Flat stitch, frequently used to create an edging effect.



Ponto Cheio



5 Cheio Padded satin stitch
 Ponto executado num conjunto de pontos paralelos muito próximos uns dos outros, apertados sobre outros pontos previamente bordados, como o ponto corrido ou de atilho.
 Worked in a series of parallel stitches very close to one another, laid over previously embroidered stitches such as a running or tracing stitch.



Ilhó de Recorte



9 Ilhó de recorte Blanket stitch eyelet
 Um pequeno orifício central, o B.O., é formado com ponto de fenda ou de cobalto.
 A small central orifice, the B.O., is formed in blanket stitch.



Ponto de Espinha



6 Espinha Herringbone stitch
 Ponto que forma um zigzagado aberto, obtendo uma costura aberta.
 Forms a crossed zigzag line, creating an open border.



Na Ratoeira

Ponto Pé de Flor

16 **Pé-de-flor apanhado Whipped stem stitch**

Ponto feito por duas vezes, onde na segunda passagem a agulha se enfiava nos pontos previamente executados a pé-de-flor simples.

Stitch made of two passes in which on the second passage of the needle the thread is wound around the stitches previously worked in single stem stitch.

Ponto Cheio

5 **Cheio Padded satin stitch**

Ponto executado num conjunto de pontos paralelos muito próximos uns dos outros, apóios sobre outros pontos previamente bordados, como o ponto corrido ou de alinhavo.

Worked in a series of parallel stitches very close to one another, laid over previously embroidered stitches such as a running or backing stitch.

Bordado Ponto Cruz

Ponto de Cruz

Em carreiras:

1

Faça uma carreira de pontos para cobrir grandes áreas

2

Os espaços têm de ser regulares

Os pontos de cima devem estar todos na mesma direcção

--- OUTROS NOMES ---
Ponto de Berlim

..... NÍVEL
Fácil

..... USOS
Desenhos geométricos;
padrões traçados num gráfico; letras

..... MÉTODO
Igual número de pontos horizontais e verticais

..... MATERIAIS
Quadrilê;
qualquer fio de bordar

1 Comece em A, enfe a agulha em B e faça-a sair em C. Repita para fazer uma carreira de pontos diagonais com os mesmos espaços.

2 Faça os pontos de cima na direcção oposta. Passe a agulha de C e enfe-a em D. Faça-a sair novamente em A. Repita para completar uma carreira.

Individual:

1

Faça os pontos seguintes para cobrir uma área pequena

2

1 Comece em A. Passe a agulha na diagonal e insira em B e faça-a sair em C.

2 Enfe a agulha em D para completar a cruz. Faça a agulha sair em C para fazer o próximo ponto.

Fonte: Imagens retiradas do livro "Bordado de Guimarães", das autoras: Isabel Maria Fernandes e Maria José Queiróz Meireles (2006).

VESTUÁRIO

Camisa de Senhora - Bordado de Guimarães (MAS/7)

Época: Século XIX, último quartel, e início do XX.

Número de Inventário: T16.

Denominação: Camisa de mulher. Pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura em Guimarães.



Caracterização de Materiais:

Camisa de linho. Fio de algodão vermelho e branco. Botão de madrepérola.

Descrição da peça realizada em janeiro de 2016:

Camisa de tafetá de linho branco de gola redonda, mangas a 3/4 curtas. Bordada nas ombreiras e nas mangas a fio de algodão branco com motivos geométricos e bainhas abertas, respetivamente. Bordada a fio de algodão vermelho no peitilho, com motivos geométricos. Aplicação de rendas e no remate das mesmas com tamanho maior e franzidas. As mangas são bordadas na parte superior com favos, e no remate das mesmas com ponta. Gradinha e aplicação de renda do mesmo fabrico. Abotoa à frente com 3 botões de madrepérola brancos e 3 casas para botões. Função: Traje do Grupo Folclórico da Corredoura em Guimarães (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).



Dimensões:

Altura: 84,5 cm
Largura: 149,8 cm
Manga: 35,5

Diagnóstico de conservação:

A camisa de linho no todo está bem conservada, os bordados em vermelho estão em bom estado, a peça possui poucas manchas.

Contexto Histórico da peça:

Esta peça “Camisa de mulher”, de finais do século XIX e primeiras décadas do XX, pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura do baixo do Minho localizado na vila de São Torcato, seis quilómetros a norte da cidade de Guimarães, que tem grande tradição cultural e religiosa, evidenciada pelo cultivo do milho, centeio e a fibra do linho. É considerado “Bordado de Guimarães” devido aos pontos bordados em vermelho.

Pormenores



Figura 1) Costas da camisa de mulher.



Figura 2) Pormenor da manga da camisa.



Figura 3) Bordado em vermelho. Na frente da camisa, bordado espinha.



Figura 4) Pormenor do bordado em vermelho. Observa-se do lado esquerdo horizontal o bordado espinha e na diagonal bordado em gradinha.



Figura 5) Detalhe da construção do bordado de Guimarães em toda a camisa.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da camisa, parte da frente.

Teia: 36 fios/cm
Trama: 28 fios/cm

Estrutura Têxtil: Tecido tafetá 1X1 - Material em linho
Bordado manual- Material de algodão.

Toque Sensorial:
Macio e quente.

Técnicas Utilizadas:
Tecelagem convencional e os "Bordados de Guimarães" com os seguintes pontos: pé-de-flor, gradinha, nozinho, lançado, espinha, recorte e pena simples.

Método de Análise: Lupa Estereoscópica 7x; 40 x; 45 x.



Lado avesso da camisa, parte das costas.

Teia: 36 fios/cm
Trama: 28 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da parte do bordado no ombro, com ênfase no tafetá 1X1, conforme evidencia a imagem. Ampliação 7x.



Imagem 2: Detalhe da parte do bordado na frente da camisa. Ampliação 7x.



Imagem 3) Pormenor da parte do bordado vermelho na frente da camisa, evidenciado no lado direito da imagem. Ampliação 7x.



Imagem 4: Detalhe da parte do bordado manual em vermelho, conhecido como gradinha, na lateral da camisa. Ampliação 7x.



Imagem 5: Pormenor da parte do bordado manual aplicado na manga da camisa, lado esquerdo. Ampliação 7x.



Imagem 6: Detalhe da parte do bordado manual da manga da camisa. Lado direito. Ampliação 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS

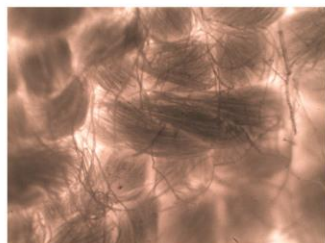


Imagem 7: Fibra do linho parte da frente da camisa. A identificação das fibras, é possível mediante a observação destes emaranhados de fios característicos desta fibra em forma lisa e uniforme. Ampliação: 45x.

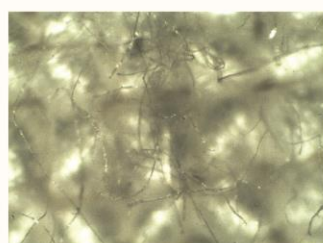


Imagem 8: Fibra do linho, correspondente à parte da manga da camisa. A identificação das fibras é possível mediante a observação desta imagem, na qual é bem visível o brilho natural característico da fibra do linho. Ampliação: 40 x.

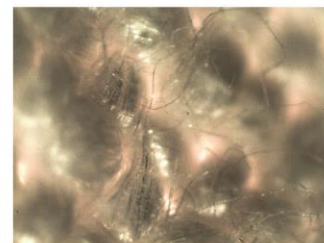


Imagem 9: Fibra do linho correspondente à parte próxima da gola da camisa. A identificação das fibras é possível mediante a observação desta imagem com o brilho natural e uniforme característico do linho. Ampliação: 45 x.

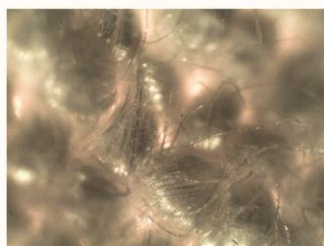


Imagem 10: Fibra do linho, correspondente a parte das costas da camisa. A identificação das fibras é possível mediante a observação destes fios soltos, lisos e uniformes. Ampliação: 40 x.

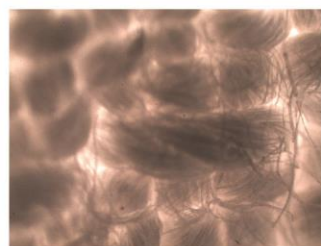


Imagem 11: A identificação das fibras do linho é possível através desta imagem no geral, onde se observa a característica do linho do lado esquerdo da camisa, e esta imagem também exhibe o cruzamento de fios de teia e trama. Ampliação: 40x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma camisa de mulher. A composição pode ser observada por meio das imagens 1 e 3, que mostram as características da fibra do linho. Na imagem 4 e na figura 3 é evidenciada a fibra do algodão nos bordados em vermelhos e bordados em brancos. Na sua estrutura têxtil temos o tafetá de linho 1X1 e bordados manuais em fios de algodão vermelhos. Apresenta bordados manuais na frente da camisa em fios de algodão vermelho e bordado em algodão branco nas mangas, demonstrados por meio da figura 2 e da imagem 5. O design de superfície têxtil é evidenciado na construção dos bordados em vermelho nas imagens 3 e 4, e no bordado em branco nas mangas na figura 6. Considerando que, devido a ter vários tipos de bordados, foi construída uma terceira ficha com os “Bordados de Guimarães”, aplicados à peça. Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica, devido ao fato de este vestuário estar bem conservado e manter ainda as suas estruturas e contexturas adequadas para a captação das imagens para este estudo. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

BORDADOS DE GUIMARÃES

Pé de Flor

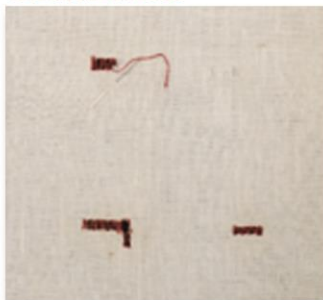
15 **Pé-de-flor Stem stitch**
Trata-se sobretudo de um ponto de contorno, trabalhado da esquerda para a direita.
Essentially an outline stitch, worked from left to right.

A diagram on the left shows a vertical line with a hook at the top, representing the needle and thread. To its right, a small photograph shows two horizontal red stitches on a light-colored fabric, demonstrating the stem stitch technique.

Laçado



Gradinha



Espinha



Nozinho



Fonte: Imagens retiradas do livro "Bordado de Guimarães", das autoras: Isabel Maria Fernandes e Maria José Queiróz Meireles.

Pena Simples

19 **Pena simples Feather stitch**

Ponto de linha leve, semelhante a uma pena, que resulta do ponto ser executado alternadamente para a esquerda e para a direita. Antigamente utilizado nos coletes de «rabos», hoje pode ser usado para barras em margens e bainhas.

Light stitch, similar to a feather, resulting from the stitch being worked alternately to the left and to the right. Used to be applied to the tailed-waistcoat, but today can be used on bands for borders and hems.



Recorte

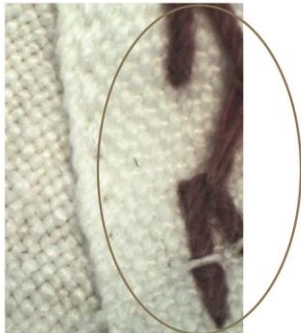
Recorte Buttonhole stitch

Ponto plano, utilizado frequentemente para criar o efeito de aresta.

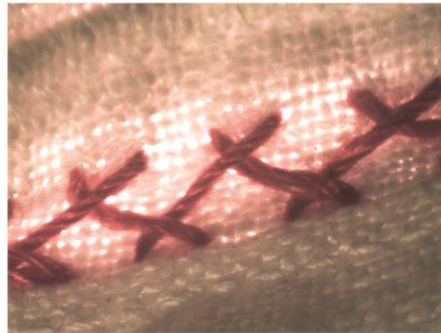
Flat stitch, frequently used to create an edging effect.



Pena simples



Espinha



Bordado da manga



VESTUÁRIO

Capa com Capuz de Senhora - verde (MAS/8)

Época: Século XIX (1896), último quartel.

Número de Inventário: T333.

Denominação: Capa de senhora com capuz.



Caracterização de Materiais:

Capa de tafetá de seda. Fios tingidos em tons verde e lilás. Forro acolchoado em algodão e avesso em fio de seda na cor lilás. E uma esfera de madeira para ajuste do capuz.

Descrição da peça realizada em fevereiro de 2016:

Capa de Senhora, cortada em godê, sem mangas, com comprimento médio. Nas laterais possui duas aberturas para movimentos dos braços, sustentadas por 3 pares de cordões em seda nas cores verde e lilás e uma esfera em madeira. Forro acolchoado em algodão e avesso em fio de seda na cor lilás. Na parte da frente possui três colchetes e um cordão de seda verde e lilás, que fecha com esfera de madeira, que finaliza o vestuário com borlas em tons verde e lilás. A função do vestuário é vestir por cima de algum vestido e também com o cunho de proteção de intempéries climáticas. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto

Dimensões:

Largura: 180 cm
Altura: 104 cm

Diagnóstico de conservação:

O vestuário apresenta em partes na frente e nas costas rasgos com interferências no sentido da trama. Na questão de cores, o que mais impressiona na peça no todo é o brilho natural da seda que permanece. As cores matizadas são evidentes a olho nu. Os cordões estão em bom estado, sem interferência e manchas.

Contexto Histórico da peça:

Neste período do final do século XIX, este tipo de capa de senhora surgiu como uma sobreposição ao vestidos em forma de "S", podendo-se ainda considerar o uso para uma festa ou evento social. Os tecidos comuns do período eram: o crepe, cetim, brocado e o tafetá, conforme o vestuário desta ficha. As padronagens utilizadas mais comuns eram as formas geométricas e as listras. Este vestuário foi doado por Domingues Mendes Fernandes, no ano de 1979.

Figura 01: Capa-Imagem nas costas.



Fonte: Elaboração própria (Museu Alberto Sampaio).

Pormenores



Figura 1) Frente da capa com capuz.

Figura 2) Parte de trás da capa com capuz.



Figura 3) Pormenor do cordão de seda verde e lilás, que fecha com esfera de madeira a capa com capuz.



Figura 4) Lado avesso da capa com capuz, evidenciando o forro acolchoado em algodão e avesso em fio de seda na cor lilás.



Figura 5) Pormenor da parte da frente, onde possui três colchetes, para movimento dos braços, ou seja, esta imagem mostra a abertura da lateral.



Figura 6) Pormenor do vestuário com bordas em tons verde e lilás.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da capa com capuz, parte da frente.

Teia: 42 fios/cm

Trama: 40 fios/cm

Estrutura Têxtil: Tafetá 1X1- Material em seda

Forro alcochoado – Material em algodão.

Toque Sensorial:

Macio, liso e quente.

Método de Construção:

Processo de tecelagem convencional.

Método de Análise: Lupa Estereoscópica 7x; 40 x; 45 x.



Lado avesso da capa com capuz, parte interior (forro).

Teia: 42 fios/cm

Trama: 40 fios/cm



Imagem 1: Pormenor do botão em seda que fecha o capuz. Ampliação 7 x.



Imagem 2: Lado direito da frente do capuz, é observado o tecido matizado. Ampliação 7x.

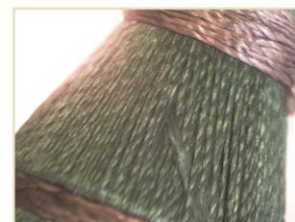


Imagem 3: Detalhe da ponta da borla da capa. Ampliação 7x.

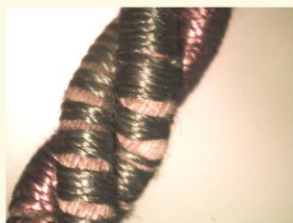


Imagem 4: Pormenor do cordão de seda que fecha o capuz. Ampliação 7x.



Imagem 5: Detalhe da madeira dos dois cordões, alinhavado com a fibra de seda. Ampliação 7x.

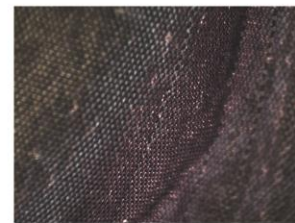


Imagem 6: Efeito do tecido matizado, que se modifica conforme a luz projetada. Ampliação 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 7: Pormenor das borlas, a identificação da fibra de seda é possível por ser um filamento no qual, mediante a observação desta imagem, ficam evidentes o brilho natural e a aparência longitudinal lisa e transparente que são características principais da fibra da seda. Ampliação: 40x.

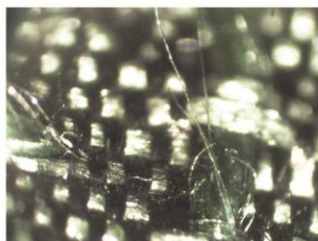


Imagem 8: Parte da frente da capa com capuz, onde a identificação da fibra de seda é visível por ser primeiramente um filamento e não possuir fibrilas sobresselentes, identificando-se também mediante a observação do brilho natural e aparência longitudinal lisa e transparente desta imagem. Ampliação:

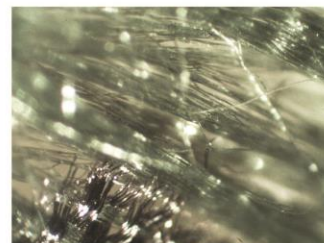


Imagem 9: Parte das costas da capa com capuz, onde se identificam filamentos de seda, que percebem nesta imagem. Ampliação: 45 x.



Imagem 10: Pormenor da capa com capuz, na parte do rasgo, que incide nos fios soltos, observa-se o filamento de seda, principalmente pelo brilho e formato transparente. Ampliação: 45 x.

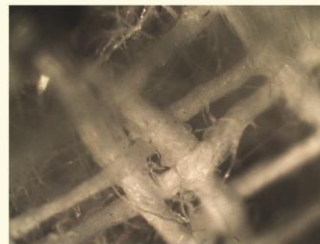


Imagem 11: Pormenor do acolchado, a identificação da fibra de algodão é possível mediante a observação deste feixe de fibras que faz o cruzamento de fios de teia e trama, fica claro o tafetá 1X1, e observa-se também a incidência de fibrilas sobressaindo da estrutura do fio, características desta fibra celulósica. Ampliação: 40 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma Capa com Capuz de Senhora Verde. A composição pode ser observada por meio das imagens 6 e 8, que mostram as características da fibra de seda, na imagem 11 e na figura 4 é evidenciada a fibra do algodão na parte do forro. Na sua estrutura têxtil temos o tafetá de seda 1X1. Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica, devido ao fato de este vestuário estar bem conservado e manter ainda as suas estruturas e as texturas adequadas para a captação das imagens para este estudo. É de considerar que na parte da seda foi fácil identificarmos a aparência longitudinal lisa e transparente, e observou-se que o brilho natural da seda permanece na peça até mesmo a olho nu. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Capa com Capuz de Senhora - vermelha (MAS/9)

Época: Século XIX (1896), último quartel.

Número de Inventário: T332.

Denominação: Capa de senhora com capuz.



Caracterização de Materiais:

Capa 100% em tafetá de seda. Fios tingidos em tons vermelho e preto, forrado com seda na cor lilás. Possui passamanaria, cordões e botões em seda. E uma esfera de madeira para ajuste do capuz.

Descrição da peça realizada em fevereiro de 2016:

Capa cortada em godê, de senhora, com capuz sem mangas, comprimento médio, de seda vermelha e lilás, com efeito matizado, forrada em tafetá, com 3 pares de botões e cordões de seda preta e vermelha. Capuz forrado e enfeitado na ponta com 2 borlas lilás e vermelhas. Aperta com 3 colchetes no peito e um cordão de seda lilás e vermelho, cujas pontas passam por uma esfera de madeira. Função: Vestir por cima de algum vestido e também com o cunho de proteção contra intempéries. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).



Dimensões:

Largura: 18 cm
Altura: 104 cm

Diagnóstico de conservação:

Está em bom estado no que se refere a cores e ajustes da peça. Nas costas do lado direito tem uma fissura. Na questão de cores, o que mais impressiona na peça no todo é o brilho natural da seda que permanece. As cores matizadas são evidentes a olho nu. Os cordões e botões estão em bom estado, sem interferência nem manchas.

Contexto Histórico da peça:

Neste período do final do século XIX, este tipo de capa de senhora surgiu como uma sobreposição aos vestidos em forma de "S", podendo-se ainda considerar o uso para uma festa ou evento social. Os tecidos comuns do período eram o crepe, cetim, brocado e o tafetá, conforme o vestuário desta ficha técnica. As padronagens utilizadas mais comuns eram geométricas e listras. Foi doado por Domingues Mendes Fernandes, no ano de 1979.

Pormenores



Figura 1) Frente da capa com capuz vermelha.



Figura 2) Parte de trás da capa com capuz vermelha.



Figura 3) Capa em fio de seda na cor lilás.



Figura 4) Pormenor da parte da frente, onde possui três colchetes para movimento dos braços, ou seja, esta imagem mostra a abertura da lateral.

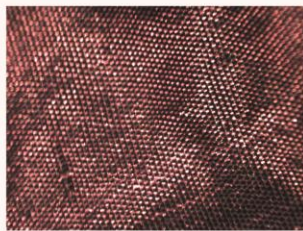


Figura 5) Pormenor dos colchetes, e forro em seda lilás.



Figura 6) A frente da capa de senhora com pormenor dos cordões em seda e esfera de madeira, que dá ajuste à capa.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da capa com capuz, parte da frente.
Teia: 54 fios/cm
Trama: 40 fios/cm

Estrutura Têxtil: Tafetá 1X1 – Material em seda
Forro alcochoado – Material em algodão.

Toque Sensorial:
Macio, liso e quente.

Método de Construção:
Processo de tecelagem convencional.

Método de Análise: Lupa Estereoscópica 7x; 40 x; 45 x.



Lado avesso da capa com capuz, parte interior (forro).
Teia: 54 fios/cm
Trama: 40 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da borla em seda da ponta do capuz. Ampliação 7 x.

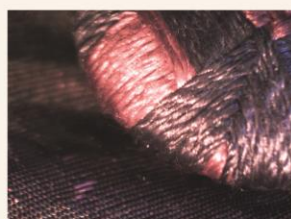


Imagem 2: Botão em seda e parte da frente do capuz. Ampliação 7x.

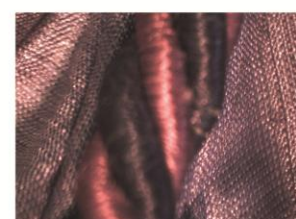


Imagem 3: Pormenor da parte de dentro do capuz de seda. Ampliação 7 x.



Imagem 4: Pormenor dos cordões em seda do capuz de senhora. Ampliação 7x.

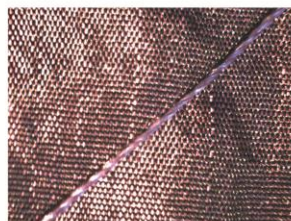


Imagem 5: Pormenor da linha de costura do capuz em seda. (Interferência). Ampliação 7x.



Imagem 6: Botão em madeira que fecha com os cordões em seda. Ampliação 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS

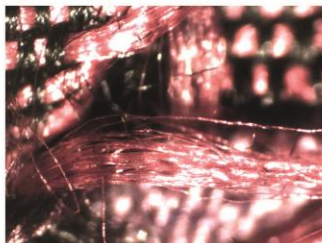


Imagem 7: Pormenor da frente do capuz, a identificação da fibra de seda é visível por ser um filamento contínuo e do qual, mediante a observação desta imagem, fica evidente o brilho natural e a aparência longitudinal lisa e transparente, que são características principais da fibra da seda. Ampliação: 40x.

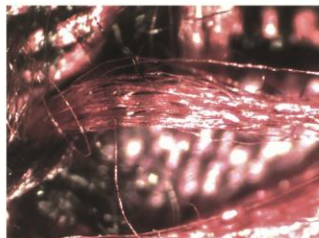


Imagem 8: Parte das costas da capa com capuz, onde a identificação da fibra de seda é visível por ser primeiramente um filamento contínuo e do qual, mediante a observação desta imagem, fica evidente o formato liso e transparente, que é uma das características desta fibra. Ampliação: 40 x.

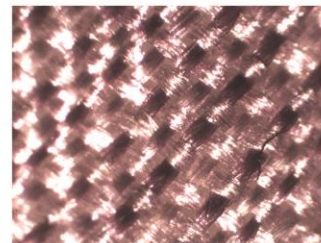


Imagem 9: Parte do acolchoado da capa com capuz, onde a identificação da fibra de seda é visível neste cruzamento de teia e trama. Fica evidente o formato liso e o brilho natural que é uma das características principais desta fibra. Ampliação: 45 x.

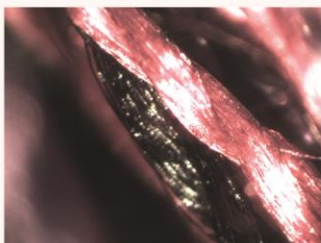


Imagem 10: Pormenor das borlas da capa com capuz, onde a identificação da fibra de seda é visível por ser primeiramente um filamento e do qual, mediante a observação desta imagem, fica evidente o formato circular e coeso, que é uma das características da fibra da seda. Ampliação: 4,0 x.

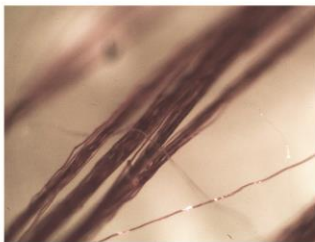


Imagem 11: Pormenor das borlas da capa com capuz, onde a identificação da fibra de seda é visível nesta imagem, principalmente pelo seu brilho natural e pelo formato liso e transparente. Ampliação: 45 x.

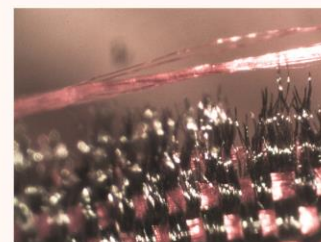


Imagem 12: Pormenor das borlas da capa com capuz, onde a identificação da fibra de seda é visível nesta aparência longitudinal lisa e transparente e por ser um filamento contínuo e brilhante, que é característico desta fibra. Ampliação: 45 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma Capa com Capuz de Senhora Vermelha. A composição pode ser observada por meio das imagens 7 a 11, que mostram as características da fibra de seda. Na sua estrutura têxtil temos o tafetá de seda 1X1. Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica, devido a este vestuário estar bem conservado e manter ainda as suas estruturas e texturas adequadas para a captação das imagens para este estudo. Salienta-se que na parte da seda foi fácil identificarmos a aparência longitudinal lisa e transparente, e observou-se que o brilho natural da seda permanece na peça até mesmo a olho nu. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Vestido Império (MAS/10)

Época: Início do século XIX, legado de Santiago.

Número de Inventário: T316 (2).

Denominação: Vestido em renda de tule.



Caracterização de Materiais:

Renda de seda. Forro de seda e laço que aperta o vestido na cintura em fio de algodão.

Descrição da peça realizada em fevereiro de 2016:

Vestido em renda de tule marfim em seda. Decote redondo, com amplitude nos ombros, que cinge com um cordão de algodão bem fino, mangas curtas em formato de balão, forrado por inteiro com seda amarela de tafetá.

Foto 1) Detalhe da renda e do forro.



Fonte: Elaboração própria (Museu Alberto Sampaio).

Dimensões:

Altura: 117 cm de comprimento

Manga: 25 cm.

Diagnóstico de conservação:

Estado bom, observamos o brilho natural da seda no forro amarelo que ainda permanece. Na parte da renda há algumas fissuras no geral da peça.

Contexto Histórico da peça:

Este vestido do Museu Alberto Sampaio evidencia as formas simples e linhas verticais – Estilo Neo-clássico; neste período conhecido como império, os vestidos eram soltos próximo da cintura, abaixo dos seios e com comprimento que não cobria os pés; os tecidos mais comuns eram musselines ou cambraias; a tendência de moda era o Xale – Índia; O mais marcante neste período é a cintura logo abaixo do busto, conforme é evidenciado no traje de legado de Santiago de Carvalho, outra questão é a transparência que se fazia presente nos vestidos, as mulheres usavam malhas coladas ao corpo, não somente para se protegerem do frio, mas também para evitar a evidência da silhueta. Nos braços, quando o vestido tinha mangas curtas, usavam-se longas luvas, especialmente como proteção; o vestido Império, por volta de 1810, chegou à altura das canelas, deixando à mostra pés calçados por saltos baixos; decotes quadrados em “V” deixavam o colo em evidência. Importa ressaltar que foi proibida a importação do tecido musseline de algodão (CO) da Índia, não somente por diferenças políticas, mas também para desenvolver a indústria têxtil na França na cidade de Lyon; Napoleão impediu a repetição pública de vestidos das damas da sua corte.

Pormenores



Figura 1) Frente do vestido de tulle.

Figura 2) Detalhe da manga.



Figura 3) Detalhe do desenho da renda.

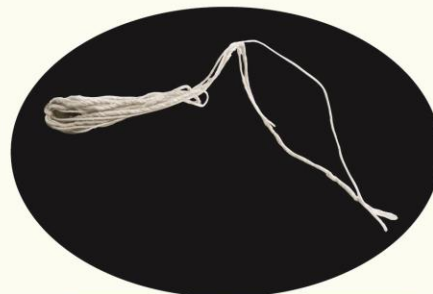


Figura 4) Detalhe do cordão que aperta a cintura do vestido em algodão.



Figura 5) Parte de trás do vestido.

Figura 6) Detalhe da renda e da seda.



DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito do forro.

Teia: 42 fios/cm
Trama: 40 fios/cm

Estrutura Têxtil:

Tafetá 1X1 - Material em seda
Renda em tule - Material em seda
Laço que aperta o vestido - Material em algodão.

Toque Sensorial:

Lisa e suave, e parte da renda de tule áspero.

Método de Construção:

Processo de tecelagem convencional na parte do forro e a renda de tule (malharia de urdume) na frente do vestido.

Método de Análise: Lupa Estereoscópica 7x; 40 x; 45 x.



Lado avesso do forro.

Teia: 42 fios/cm
Trama: 40 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da renda no lado direito. Ampliação 7x.

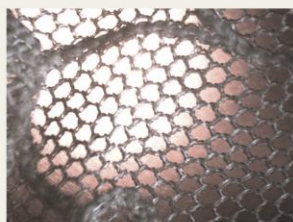


Imagem 2: Detalhe da renda no lado avesso. Ampliação 7x.



Imagem 3: Pormenor da renda no ombro. Ampliação 7x.

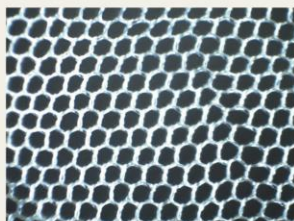


Imagem 4: Detalhe da renda na parte do fundo. Ampliação 7x.

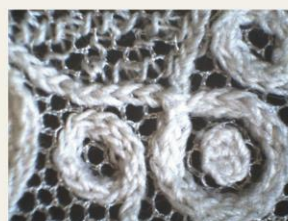


Imagem 5: A renda trabalhada na barra do vestido. Ampliação 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS

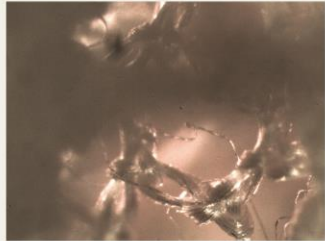


Imagem 7: Pormenor da renda no lado da frente, a identificação da fibra de seda é visível por ser um filamento no qual, mediante a observação desta imagem, fica evidente o formato liso e transparente, que é uma das características da fibra da seda. Ampliação: 40 x.

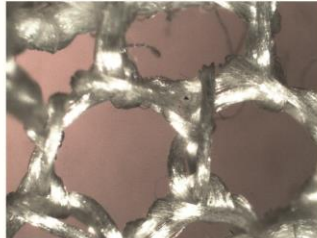


Imagem 8: Pormenor da renda nas costas, a identificação da fibra de seda é visível por ser um filamento contínuo e, devido a isso, ter aparência longitudinal lisa e transparente, considerando também o brilho natural característico desta fibra e que é apresentado nesta imagem. Ampliação: 40x.

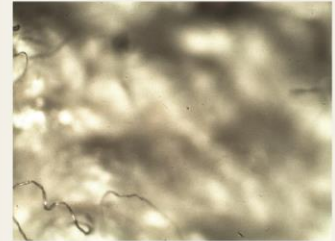


Imagem 9: Pormenor da renda, com um fio solto na parte da frente do vestuário, ratificando a forma lisa e brilhante característica da fibra de seda. Ampliação: 45x.

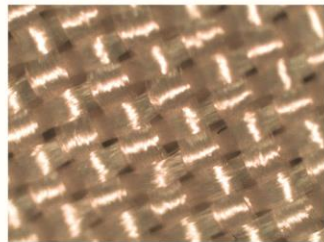


Imagem 10: Pormenor do forro no lado direito. A identificação da fibra de seda é visível por ser um filamento contínuo e não possuir fibrilas sobresselentes, por isso, consideramos que é uma seda. Ressalta-se também a estrutura têxtil em tafetá 1X1 nesta imagem, deixando clara a uniformidade característica desta fibra. Ampliação: 45x.

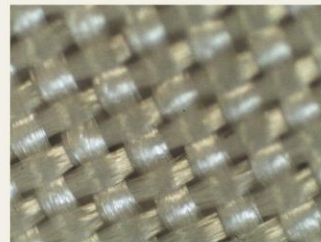


Imagem 11: Detalhe do forro no lado avesso. Esta imagem ratifica a construção de teia e trama nesta estrutura em tafetá. Nota-se também o brilho natural da seda e o formato liso e transparente na sua aparência, evidências claras de uma fibra de seda. Ampliação: 45x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é um Vestido em Tule. A composição pode ser observada por meio das imagens 4, 8 e 10, que demonstram as características do brilho natural da seda, com as suas características patenteadas no seu formato liso e transparente. Na sua estrutura têxtil temos o tafetá de seda 1X1 na parte do forro, nota-se esta estrutura na imagem 11. O vestido apresenta renda de tule na frente, costas e mangas, demonstrada por meio das figuras 2, 3 e 6. O design de superfície têxtil é evidenciado nas rendas por todo o vestido. Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte da seda, tendo sido adequada a captação de imagens para este estudo. As análises foram realizadas com base no Technical Manual

VESTUÁRIO

Vestido de Senhora de Linho (MAS/11)

Época: Século XIX (1º quartel).

Número de Inventário: T317 (2).

Denominação: Vestido de senhora feminino com duas peças, veste longa e saia. Legado de Santiago de Carvalho.



Caracterização de Materiais:

Vestido de linho e seda musseline, com fita de cetim. Botões e lantejoulas.

Descrição da peça realizada em fevereiro de 2016:



Veste longa:

Possui mangas $\frac{3}{4}$, pertence ao conjunto que forma um vestido estilo império de musseline de seda branca, bordada com raminhos em fio de seda e lantejola dispersos nos folhos. A frente é ornamentada com 2 grupos de nervuras que partem debaixo do peito. Possui duas fitas de cetim marfim que partem dos ombros, prolongam-se nas costas e são acompanhados por 4 botões forrados com fita do mesmo remate, o decote império é subido e acompanha 2 abas até baixo. As mangas são a direito e rematam com fita de cetim. Somente o corpo apresenta forro de linho tal como as mangas, a parte interior da veste comprida é sem forro, é aberta até baixo e debruada com fita de cetim nas laterais. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

Saia:

A saia é também da mesma seda branca da veste, bordada em fios de seda e lantejoulas com raminhos dispersos. Sem forro, possui no fundo uma cercadura de motivos florais, formando barra do mesmo tipo de bordado presente na peça que é franzida na cintura, apertada com cós largo de tecido de linho branco. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

**Dimensões:****Veste longa:**

Largura: 170 cm, manga: 37cm.

Cinto: Altura 7,5 cm e largura 64cm

Saia: Altura:120 cm de comprimento.

Diagnóstico de conservação:

Possui alguns rasgos e sujidades no conjunto e alguns fios e lantejoulas estão a soltar-se.

Contexto histórico da peça:

Este vestido de musseline de seda com duas peças está bem inserido na moda Império que tem as formas simples e linhas verticais, conhecido também como "Estilo Neoclássico". Os tecidos mais comuns eram musselines (seda) ou Cambraias (linho), portanto, percebemos que este vestido investigado no Museu Alberto Sampaio está coerente com as fibras e com a tendência de moda da época (1º quartel), sempre considerando que o mais marcante neste período é a cintura logo abaixo do busto. Outra questão é a transparência que estava presente nos vestidos, algo que é evidente neste vestuário pesquisado, as mulheres usavam malhas coladas ao corpo, não somente para se protegerem do frio, mas também para evitar a evidência da silhueta. Nos braços, quando o vestido tinha mangas curtas, usavam-se longas luvas, especialmente com o propósito de proteção. É importante mencionar que, provavelmente, este vestido era acompanhado de luvas. De referir que foi proibida a importação do tecido musseline de algodão (CO) da Índia, não somente por diferenças políticas, mas também para desenvolver a indústria têxtil na França na cidade de Lyon; Napoleão impediu a repetição pública de vestidos das damas da sua corte. Este vestido pertenceu ao legado de Santiago de Carvalho.

Pormenores



Figura 1)
Detalhe dos bordados com raminhos em fio de seda e lantejola dispersos por todos os folhos da saia e da veste longa.



Figura 2)
Detalhe da manga com fita de seda.



Figura 3) Pormenor das costas da veste longa.

Figura 4) Pormenor do recorte na construção da veste longa.



Figura 5) Pormenor dos botões de cetim na veste longa.



Figura 6) Detalhe das costas da saia.



DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da veste longa, parte da frente.

Teia: 36 fios/cm
Trama: 30 fios/cm

Estrutura Têxtil:

Tafetá 1X1 - Material em seda
Tafetá 1X1 - Material em linho (forro)

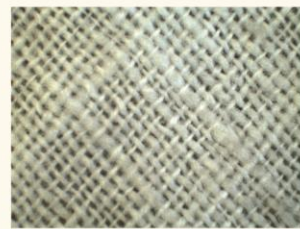
Toque Sensorial:

Fresco, leve e fino.

Método de Construção:

Processo de tecelagem convencional e bordado manual.

Método de Análise: Lupa Es-
tereoscópica 7x; 40 x; 45 x.



Lado avesso da veste longa.

Teia: 18 fios/cm
Trama: 14 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da barra de cetim da veste longa. Ampliação 7x.



Imagem 2: Detalhe do botão de cetim. Ampliação 7x.



Imagem 3: Pormenor do ombro. Avesso em linho da veste longa. Ampliação 7x.



Imagem 4: Detalhe dos raminhos em fio de seda e lantejola aplicados ao tecido de linho. Ampliação 7x.



Imagem 5: Detalhe dos raminhos em fio de seda e lantejola aplicados na saia. Ampliação 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS

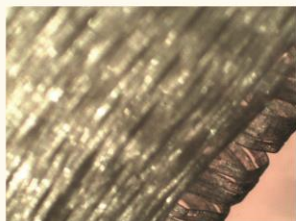


Imagem 6: Pormenor da fita de cetim da barra da saia, a identificação das fibras é possível mediante a observação destes filamentos de seda, que apresentam o formato transparente e liso e, ainda, o brilho natural característico da seda. Ampliação 45 x.

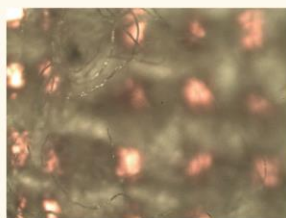


Imagem 7: Detalhe do ombro no lado direito, a identificação das fibras é possível mediante a observação deste cruzamento da teia e trama que forram o tecido, evidenciando o brilho que é característico da seda. Ampliação 45x.



Imagem 8: Pormenor da fibra de linho, correspondente ao forro do ombro nas costas. A identificação das fibras é possível mediante a observação desta imagem que mostra as características longitudinais da fibra de linho. Ampliação: 40 x.



Imagem 9: Parte que corresponde ao forro do ombro do lado esquerdo. A identificação das fibras é possível mediante a observação destas fibras soltas que estão evidentes na ponta da imagem. Ampliação: 45 x.

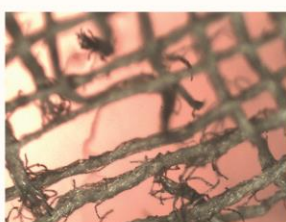


Imagem 10: Pormenor do rasgo que está presente na veste longa. A identificação das fibras é possível mediante a observação destas fibras soltas que mostram o formato circular da seda. Ampliação: 45 x.

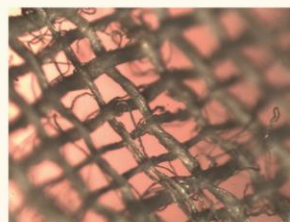


Imagem 11: Pormenor da saia. A identificação das fibras é possível mediante a observação dos cruzamentos de teia e trama, que evidencia a característica da seda, a uniformidade e o brilho natural. Ampliação: 45 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é um vestido de senhora feminino. A composição pode ser observada por meio das imagens 6, 7 e 8, que apresentam as características do brilho natural da seda e o formato liso e transparente, sendo a fibra do linho identificada nas imagens 3 e 9. Na sua estrutura têxtil temos tafetá de seda 1X1 e tafetá de linho 1X1. O vestido apresenta nos seus detalhes bordados com raminhos em fio de seda e lantejoulas dispersos por todos os folhos da saia e da veste longa, demonstrados por meio das figuras 1 e 4. O design de superfície têxtil é ratificado nas aplicações de bordados no todo da veste, imagens 4 e 5. Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte da seda e do linho, bem como no bordado, tendo sido adequada para a captação de imagens para este estudo. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Camisa de Dormir de Senhora (MAS/12)

Época: Final do século XIX e início do XX.

Número de Inventário: T417.

Denominação: Camisa de dormir de Senhora de linho.



Caracterização de Materiais:

Camisa de dormir de linho branco, fios de algodão branco nos bordados de richelieu e fita de seda amarela, possui dois botões madreperola.

Descrição da peça realizada em fevereiro de 2016:

Camisa de dormir de linho branco, fios de algodão branco, fita de seda amarela com dois botões madreperola. Camisa de dormir de senhora de cambraia de linho branco, sem mangas. Apresenta o escapulário com enfeites em rendas e entremeios de bilros, bordado inglês com fita de seda amarela e bordado ponto richelieu. Cortada sob o peito (linha império), rematado este ponto com fita de seda larga amarela, no centro. Pequeno monograma bordado a rolinho comporta as iniciais MCL. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

Foto 01 (Averso da camisa de dormir).



Dimensões:

Largura: 74 cm

Peito: 54,5 cm

Altura: 100 cm de comprimento

Diagnóstico de conservação:

A camisa de dormir está em bom estado, com poucas sujidade e nenhum rasgo e com a construção do têxtil intacta. Do lado avesso tem algumas manchas, conforme a figura (01).

Fonte: Elaboração própria (Museu Alberto Sampaio).

Contexto Histórico da peça:

Este vestuário, camisa de dormir de senhora, possui formas simples e linhas verticais – Estilo Neoclássico; neste período, importa salientar que as camisas de dormir também eram próximas da forma dos vestidos, os tecidos mais comuns eram musselines ou cambraias de linho; o destaque nesta peça é a utilização das rendas e entremeios de bilros, bordado inglês e bordado de ponto richelieu.

Pormenores



Figura 1) Frente da camisa de dormir.

Figura 2) Parte de trás da camisa de dormir de senhora.



Figura 3) Pormenor da cambráia de linho.



Figura 4) Pormenor da aplicação da fita de cetim no decote.



Figura 5) Pormenor da aplicação da fita de cetim.

Figura 6) Lado esquerdo da camisa, ratificando a construção dos pormenores com os seus enfeites em rendas e entremeios de bilros, bordado inglês e bordado ponto richelieu.



DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da camisa de dormir de senhora.

Teia: 62 fios/cm
Trama: 48 fios/cm

Estrutura Têxtil:

Tafetá 1X1 - Material em linho (a peça inteira)

Tafetá 1X1 - Material em seda (detalhes da peça)

Malharia de teia (tule de renda) - material em algodão.

Toque Sensorial:

Fino, fresco e leve.

Método de Construção:

Processo de tecelagem convencional, com renda de Bilros. Bordado inglês e bordado em richelieu.

Método de Análise: Lupa Estereoscópica 7x; 40 x; 45 x.



Lado avesso da camisa de dormir de senhora.

Teia: 62 fios/cm
Trama: 48 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da frente da camisa de senhora. Ampliação 7x.



Imagem 2: Detalhe da renda de bilros na frente da camisa de dormir. Ampliação 7x.



Imagem 3: Pormenor da parte da escrita, com um monograma bordado a rolinho comporta as iniciais MCL. Ampliação 7x.



Imagem 4: Detalhe da fita de laise da camisa de senhora. Ampliação 7 x.



Imagem 5: Pormenor da fita de cetim aplicada na camisa de senhora na parte da frente. Ampliação 7x.

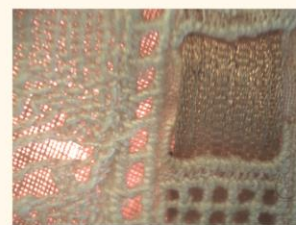


Imagem 6: Pormenor da renda e da fita da camisa de senhora. Ampliação 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS

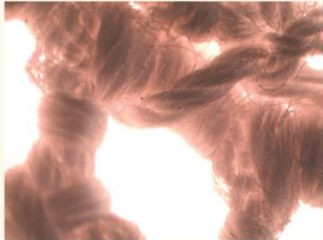


Imagem 7: Parte da renda de algodão da camisa, a identificação da fibra de algodão é possível mediante a observação deste entrelaçado de fibras que demonstra a incidência de fibrilas sobressaindo da estrutura do fio, característica desta fibra celulósica. Ampliação: 45x.

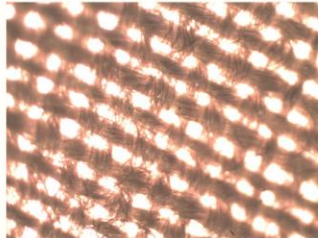


Imagem 8: A identificação da composição de linho é possível mediante a observação desta imagem do cruzamento de fios de teia e trama, fios com uniformidade característica da fibra de linho. Ampliação: 40 x.

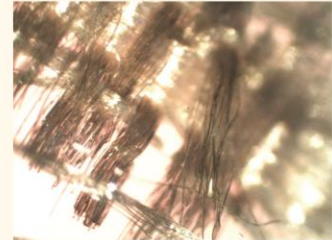


Imagem 9: Lado direito da fita de cetim, a identificação do filamento contínuo de seda é possível mediante a observação da aparência longitudinal lisa e transparente, além da característica do brilho natural da seda, ratificado nesta imagem. Ampliação: 45 x.

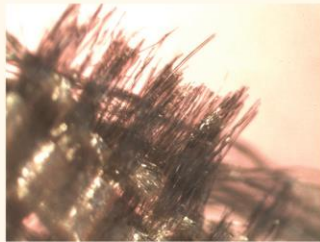


Imagem 10: Lado direito da fita de cetim, a identificação do filamento contínuo de seda é possível mediante a observação do formato liso, transparente e brilhante evidenciado nas pontas, patenteadas nesta imagem. Ampliação: 40x.

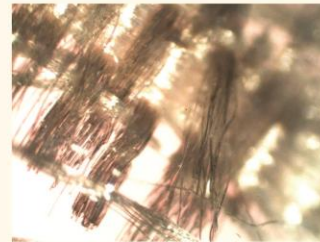


Imagem 11: Detalhe da ponta da fita de cetim, é nítida neste cruzamento de fios de teia e trama a característica do filamento contínuo de seda, observa-se o formato transparente e liso, bem como o brilho natural desta fibra. Ampliação: 45x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

Esta camisa de senhora de dormir é feita com técnicas de renda de entremeios de bilros, bordado inglês com fita de seda amarela, e bordado ponto richelieu. Foi totalmente trabalhada com referências de bordados. Este vestuário é feito de linho, com renda de algodão e aplicação de fita de cetim de seda. Relativamente à avaliação visual e microscópica, nas imagens 1 e 2 a renda de bilros está bem clara, e nas imagens 2 e 7 observa-se a especificidade da fibra de algodão. A cambraia de linho aparece na figura 3 e na imagem 8. De salientar que na análise de microscopia a fita de cetim foi a que trouxe melhores resultados de identificação, por exemplo, as imagens 9, 10 e 11 aproximam-se das seções transversais apresentadas pelo Technical Manual (1956; 2008), para fibras de seda. Por fim, as figuras 4 e 5 evidenciam o brilho da seda.

Bordados da Camisa de Senhora de Dormir

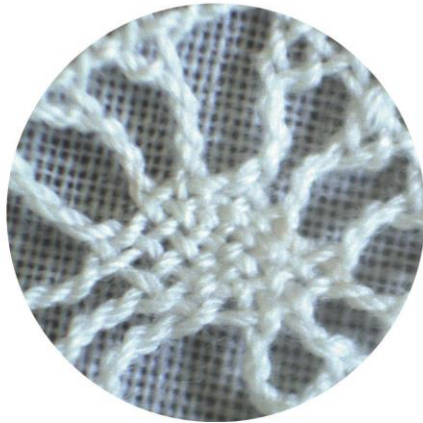


Figura 7: Renda de *Bilros*

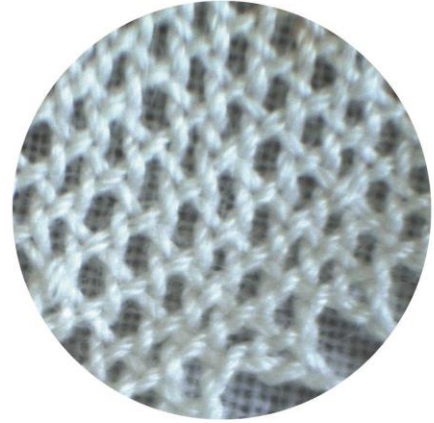


Figura 8: Renda de *Bilros*



Figura 9: Bordado de *Richelieu*



Figura 10: Bordado Inglês



Figura 11: Bordado Inglês

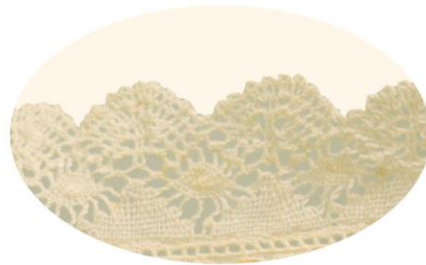


Figura 12: Bordado de *Richelieu*

VESTUÁRIO

Vestido de Senhora Lavrado em Vermelho (MAS/13)

Época: Final do século XIX e início do XX.

Número de Inventário: T325 (2).

Denominação: Vestido lavrado em vermelho com corpete e saia.



Caracterização de Materiais:

Vestido com fios de seda preto e vermelho. Fios de algodão bege e preto. Material de enchimento em algodão. Passamanaria em seda. Possui varetas ou “barbas de baleia.”

Descrição da peça realizada em fevereiro de 2016:

O vestuário possui duas peças: Corpete e Saia. Corpete: Com mangas de renda preta. Decote pequeno, quadrado que aperta na frente com 12 colchetes e possui 2 falsos coletes, sendo o primeiro enfeitado com galão estreito de passamanaria preta e o pequeno com renda preta estreita, sendo que estes ornamentos acompanham o decote. As mangas são de 2 tipos: a parte superior é curta e de mescla, igual ao tecido do corpete, rematado por renda estreita preta, sobrepondo-se a uma segunda comprida renda de chantilly comprida, forrada de tecido preto. Rematada com vista estreita de cetim preto. O tecido base encontra-se firme devido ao corpete com a aplicação de 14 “barbas de baleia”. Os motivos dos desenhos são geométricos.

Saia: comprida, pertence ao conjunto da peça de tecido de cetim lavrado em vermelho e preto. Cintado com cós do mesmo tecido, aperta com 3 colchetes em conjunto de pregos cosidos até à altura das coxas, permite depois, mediante a sua abertura da cauda e à largura da saia, enfeitada na zona da abertura com uma grande aplicação de renda preta, do tipo gripure, rematada junto à bainha com galão de passamanaria preta, que se prolonga até à abertura, sendo a peça forrada de tecido preto e vários folhos. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

Foto 01 (parte do corpete nas costas)



Dimensões:

Corpete: 38 cm
Mangas 20 cm
Saia: Largura 41cm

Fonte: Elaboração própria (Museu Alberto Sampaio)

Diagnóstico de conservação:

A duas peças estão em razoável estado, principalmente o tecido em cetim. Somente a parte das costas está com algumas fissuras. Pequena perda na parte inferior dos bordados.

Contexto Histórico da peça:

Neste período do final do século XIX e início de XX, este tipo de vestido de senhora poderia ser usado para uma festa ou evento social. Este vestuário é lavrado, os tecidos comuns do período eram: o crepe, cetim, brocado e o tafetá. E as padronagens utilizadas mais comuns eram as geométricas e listras, considerando os variados detalhes da peça e que a mesma, provavelmente, possuía várias anáguas (saías).

Pormenores



Figura 1) Recorte do tecido lavrado.

Figura 2) Parte de trás da saia.



Figura 3) Detalhe da renda de Grippure.



Figura 4) Parte do forro em algodão (Varetas de baleia).

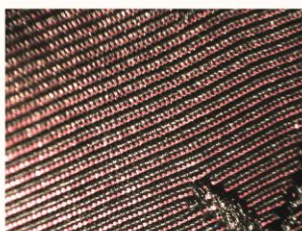


Figura 5) Lateral esquerda do corpete com o tecido lavrado e renda grippure.

Figura 6) Detalhe da manga a renda de chantilly.



DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito do tecido de tafetá, parte da frente da saia.

Teia: 20 fios/cm
Trama: 16 fios/cm

Estrutura Têxtil:

Tafetá 1X1 - Material em seda
Malharia de teia (renda gripure e chantilly) - Materil em algodão.

Toque Sensorial:

Macio, liso e quente.

Método de Construção:

Processo de tecelagem convencional e malharia de urdume.

Método de Análise: Lupa Estereoscópica 7x; 40 x; 45 x.



Lado avesso da saia, parte do tecido preto.

Teia: 48 fios/cm
Trama: 32 fios/cm

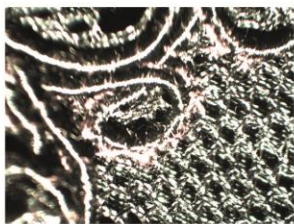


Imagem 1: Detalhe da manga do corpete. Ampliação: 7x.



Imagem 2: Detalhe da renda e do tecido lavrado. Ampliação: 7x.

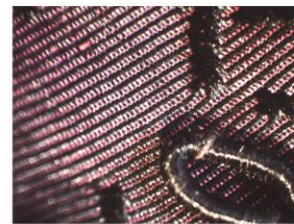


Image 3: Pormenor da saia lado direito, mostrando a aplicação do bordado na fibra de seda. Ampliação: 7x.



Imagem 4: Pormenor da saia com aplicação da renda de gripure lado direito. Ampliação: 7x.



Imagem 5: Detalhe do corpete na parte na frente. Ampliação: 7x.



Imagem 6: Avesso da parte do corpete. Ampliação: 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 7: Pormenor da parte do tecido lavrado na frente, a identificação da fibra de seda é visível por ser um filamento contínuo do qual, mediante a observação desta imagem, fica evidente o formato liso, transparente e brilhante característico da fibra da seda. Ampliação: 40 x.



Imagem 8: Corresponde a parte do rasgo das costas do corpete, observa-se nesta imagem o filamento contínuo e o brilho intenso característicos da fibra da seda. São também nítidos a uniformidade, a transparência e o formato liso. Ampliação: 40 x.



Imagem 9: Pormenor da barra da saia, a identificação da fibra natural animal de seda é visível por ser um filamento contínuo do qual, mediante a observação desta imagem do lado esquerdo, fica evidente a uniformidade que é uma das características da fibra da seda. Ampliação: 40 x.



Imagem 10: Detalhe de um furo na frente da saia. A identificação da fibra de seda é visível por ser um filamento contínuo do qual, mediante a observação desta imagem, fica evidente o brilho e o formato coeso e liso, que são características da fibra da seda. Ampliação: 45 x.

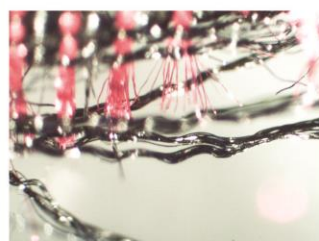


Imagem 11: Pormenor das cores vermelhas e pretos do vestido, a identificação da fibra de seda é visível por ser um filamento contínuo do qual, mediante a observação desta imagem com brilho intenso, fica ratificado que é a fibra natural animal de seda. Ampliação: 45 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é um vestido de senhora lavrado. A composição pode ser observada por meio das imagens 7, 8 e 9, que apresentam as características da fibra de seda. A imagem 6 exibe a característica da fibra de algodão, as rendas de gripure se apresentam-se nas figuras 3, 7, 8 e 9 e as rendas de chantilly, nas figuras 6 e 10. Na sua estrutura têxtil temos o tafetá de seda 1X1 e renda gripure e chantilly. A peça é composta por fios de seda nas cores preto e vermelho, fios de algodão bege e preto, possui material de enchimento em algodão, passamanaria em fibra de seda e tem varas de baleias que sustentam o vestuário, demonstrados por meio da figura 4 e nas imagens 2, 3 e 4. O design de superfície têxtil é evidenciado nas rendas gripure e chantilly. Houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte do forro de algodão, No entanto, na parte das rendas e da fibra de seda foi ótimo a captação de imagens. Foi criada uma terceira ficha catalográfica, pois neste vestuário estudado encontramos dois tipos de rendas muito usadas no século XIX, gripure e chantilly. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

Bordados do Vestido de Senhora lavrado em vermelho - Renda Gripure e Chantilly



Figura 7: Renda de *gripure* na saia.



Figura 8: Renda de *gripure* na saia.



Figura 9: Renda de *gripure*
na lateral esquerda do corpete.



Figura 10: Renda de *gripure* na lateral esquerda do corpete.



Figura 11: Renda de *chantilly* na manga.



Figura 12: Renda de *chantilly* na barra da saia.

VESTUÁRIO

Colete Masculino (MAS/14)

Época: Final do século XIX e início do XX.

Número de Inventário: T348.

Denominação: Colete masculino.



Caracterização de Materiais:

Colete de cetim de seda. Botões em vidro. Forro em algodão. Possui uma fivela de metal nas costas.

Descrição da peça realizada em fevereiro de 2016:

Colete lavrado em cetim masculino na cor cinzento claro, forrado com sarja de algodão bege. No exterior possui 4 bolsos e profundo no interior esquerdo. Aperta com 6 botões de vidro branco. Na parte de trás possui duas tiras do mesmo tecido de forro e uma fivela de metal com 2 espigões que permite cingar a peça. O tecido no todo apresenta um desenho geométrico, muito característico do final do século XIX. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

Foto 01 (Averso do colete)



Fonte: Elaboração própria (Museu Alberto Sampaio)

Dimensões:

Largura: 52 cm

Altura: 58 cm

Diagnóstico de conservação:

O vestuário na parte do tecido em cetim está em bom estado e conservado na sua estrutura. Faltam 3 botões no colete. Algumas sujidades e amarelecimento com algumas manchas no avesso.

Contexto Histórico da peça:

Neste período do final do século XIX e início de XX, este era um colete masculino que normalmente acompanhava o fato. As padronagens utilizadas mais comuns eram as formas geométricas e listras. Aos poucos, este tipo de peça foi desaparecendo no século XX, dando lugar a fatos completos.

Pormenores



Figura 1) Frente do colete masculino.



Figura 2) Costas do colete masculino.



Figura 3) Pormenor do colete masculino no parte do lavrado e costas de fibra de algodão.



Figura 4) Parte do tecido de algodão do colete masculino no lado avesso.



Figura 5) Avesso do colete masculino.



Figura 6) Pormenor da parte da construção do desenho geométrico.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito do colete masculino parte da frente (seda)

Teia: 50 fios/cm
Trama: 25 fios/cm

Estrutura Têxtil:

Tafetá 1x1 - Material em seda lavrado
Tafetá 1x1 - Material em algodão (avesso).

Toque Sensorial:

Liso e quente.

Método de Construção:

Processo de tecelagem convencional.

Método de Análise: Lupa Estereoscópica 7x; 40 x; 45 x.



Lado avesso do colete (algodão).

Teia: 44 fios/cm
Trama: 34 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da frente e do avesso do colete, parte da fibra de seda e algodão. Ampliação 7x.



Imagem 2: Detalhe da aplicação do botão de vidro no colete. Ampliação 7x.



Imagem 3: Parte do avesso do colete. Ampliação 7x.

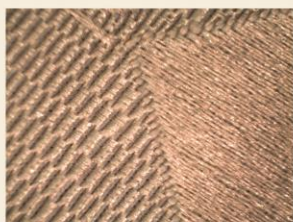


Imagem 4: Lado direito do colete e construção do desenho geométrico e o filamento contínuo de seda. Ampliação 7x.



Imagem 5: Detalhe da costura aplicada ao colete. Ampliação 7x.



Imagem 6: Parte do colete com detalhe da construção do desenho geométrico, próximo do bolso. Ampliação 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 7: Parte do lado direito do colete. A identificação das fibras é possível mediante a observação desta imagem nas suas pontas, onde o formato liso e transparente está presente, característica desta fibra. Ampliação 45x.



Imagem 8: Parte do lado direito do colete no ombro. A identificação das fibras é possível mediante a observação destes filamentos. Ampliação 40 x.

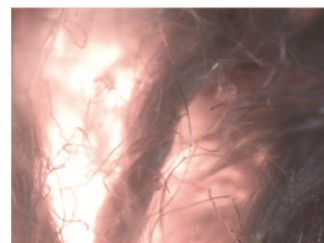


Imagem 9: Parte do lado esquerdo do colete. Observam-se nesta imagem os filamentos contínuos, o brilho e a uniformidade da seda, características desta fibra. Ampliação 45 x.



Imagem 10: Averso do colete masculino lado esquerdo, a identificação da fibra de algodão é possível mediante a observação deste feixe de fibras no centro, que evidencia a uniformidade e a transparência características desta fibra. Ampliação: 40 x.

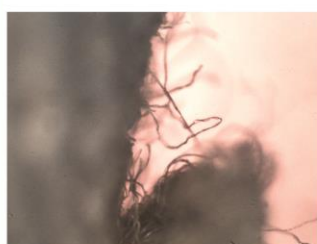


Imagem 11: Averso do colete masculino lado direito, observa-se nesta imagem o feixe de fibras no centro, que evidencia o formato liso e transparente. Observa-se também o brilho natural da seda. Ampliação: 45 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é um colete masculino. A composição pode ser observada por meio das imagens 7 e 10, que exibem as características da fibra de seda, enquanto a imagem 1 e as figuras 4 e 5 ratificam a característica da fibra de algodão (averso). Na sua estrutura têxtil temos o tafetá de seda 1X1 e o tafetá de algodão 1X1. O design de superfície têxtil é evidenciado no efeito do desenho geométrico nas imagens 4, 5 e 6, que dão forma ao tecido lavrado. Houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte da seda, as imagens, devido ao desenho geométrico, não foram tão bem captadas, contudo, na aproximação com a lupa com 7x de aproximações foi melhor identificada a construção da peça no cruzamento de teia e trama. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Capa de Criança (MAS/15)

Época: Final do século XIX e início do XX.

Número de Inventário: T421.

Denominação: Capa de Criança.



Caracterização de Materiais:

Tecido em seda bege, renda veneza de algodão, material de enchimento de algodão. Botões em madrepérola.

Descrição da peça realizada em fevereiro de 2016:

Capa de criança de seda com romeira larga, poligonal, por baixo da qual se encontram as mangas. A peça está enfeitada com aplicação de sucessivos entremeios de renda de veneza e rematada com renda igual. Fecha com 5 botões. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

Foto 1) Detalhe da renda e do forro.



Dimensões:

Largura: 160 cm com a capa aberta
Manga: 28 cm de comprimento
Altura: 60 cm comprimento

Diagnóstico de conservação:

Material de enchimento interior e forro muito danificados, enquanto que a capa parece inacabada, uma vez que as mangas não estão cosidas. A peça está bem machada.

Fonte: Elaboração própria (Museu Alberto Sampaio).

Contexto Histórico da peça:

Esta capa de criança era geralmente utilizada em ocasiões formais, como, por exemplo: festa de igreja, batizado. A vestimenta infantil do dia a dia no período do século XIX foi sendo criada e modificada muito brandamente até ao final do século XIX e início do XX. Aos poucos as roupas infantis foram deixando de ser cópias dos adultos, como advinha nos períodos anteriores.

Pormenores



Figura 1) Frente da capa de criança.

Figura 2) Parte de trás da capa de criança.



Figura 3) Detalhe do tecido de seda com renda veneza.



Figura 4) Pormenor da renda de veneza.



Figura 5) Um detalhe específico das costas da capa.



Figura 6) Detalhes das costas parte da gola.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da capa de criança, parte da frente.

Teia: 70 fios/cm
Trama: 48 fios/cm

Estrutura Têxtil:

Tafetá 1X1 – Material em seda
Bordado em renda de veneza - Material em algodão.

Toque Sensorial:

Liso e quente.

Método de Construção:

Processo de tecelagem convencional na capa por inteiro e bordado de renda veneza.

Método de Análise: Lupa Estereoscópica 7x; 40 x; 45 x.



Lado avesso da capa de criança

Trama: 40 fios/cm.

Teia: 70 fios/cm
Trama: 48 fios/cm

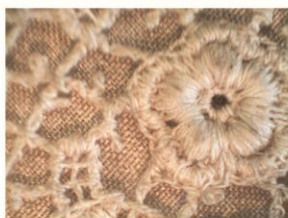


Imagem 1: Pormenor da frente da capa de criança, bordado em renda veneza aplicado ao tecido de seda. Ampliação 7x.



Imagem 2: Detalhe da aplicação do botão na capa de criança. Ampliação 7x.



Imagem 3: Parte da frente da capa de criança, bordado em renda de veneza. Ampliação 7x.



Imagem 4: Pormenor da renda de veneza nas costas da capa de criança. Ampliação 7x.



Imagem 5: A renda de veneza nas costas da capa de criança, no bico da peça. Ampliação 7x.



Imagem 6: Detalhe do tecido de seda na frente da capa de criança. Ampliação 0.7x.

MATERIAIS TÊXTEIS

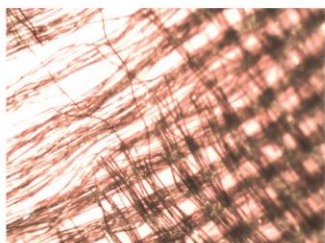


Imagem 7: A identificação das fibras é possível mediante a observação destes filamentos contínuos da seda, que mostram a forma lisa e transparente no cruzamento de teia e trama, bem como a uniformidade e o brilho natural desta fibra. Ampliação 45 x.

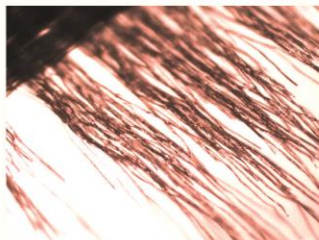


Imagem 8: Pormenor da gola, observa-se a uniformidade de filamentos contínuos característicos da fibra de seda. Percebe-se também o brilho e a transparência original desta fibra. 45 x.

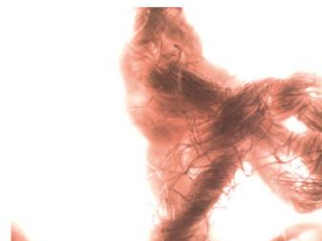


Imagem 9: Detalhe de parte da renda de Veneza parte da frente, a identificação da fibra de algodão é possível mediante a observação da incidência de fibrilas sobressaindo da estrutura do fio, característica típica deste fio de algodão de fibras curtas, podemos afirmar por esta identificação que é uma fibra celulósica de algodão. Ampliação: 40 x.



Imagem 10: Parte do lado avesso da capa de criança, lado esquerdo. A identificação das fibras é possível mediante a observação destes filamentos de seda, que mostra o formato liso e transparente deste emaranhado de fios. E também o brilho natural da seda, que é evidente nesta imagem. Ampliação 40 x.



Imagem 11: Parte do lado avesso da capa de criança, lado direito. A identificação das fibras é possível mediante a observação deste filamento que atravessa a imagem e que ratifica o formato circular coeso deste fio. Ampliação 40 x.

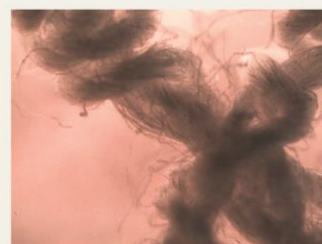


Imagem 12: Pormenor da parte da renda de Veneza nas costas da peça, a identificação da fibra de algodão é possível através da observação de fibrilas sobressaindo da estrutura do fio. É também visível a uniformidade no comprimento, uma característica do algodão. Ampliação: 45 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma capa de criança. A composição pode ser observada por meio das imagens 7 e 8, que exibem as características da fibra de seda, enquanto as imagens 4 e 5 ratificam a característica da fibra de algodão. Na sua estrutura têxtil temos tafetá de seda 1X1e a renda de Veneza. O design de superfície têxtil é evidenciado no efeito da aplicação de renda na parte da frente e costas do vestuário, podendo ser identificado através das figuras 4 e 5 e das imagens 1 e 6 que formam a capa de criança. Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte da seda e na renda de Veneza, a renda foi bem identificada nos seus pormenores. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

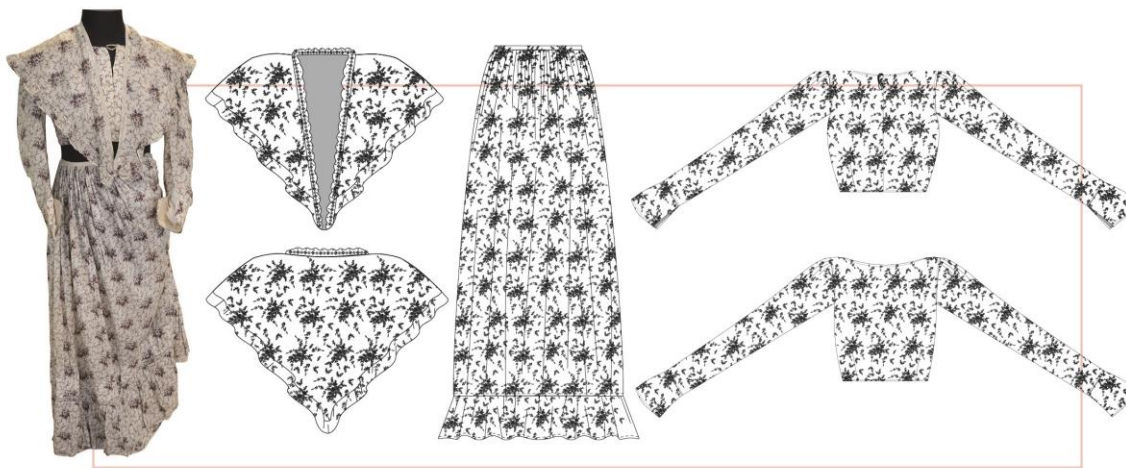
VESTUÁRIO

Vestido Estampado de Senhora (MAS/16)

Época: Segunda metade do século XIX, era romântica.

Número de Inventário: T318 (3).

Denominação: Vestido estampado com três peças do legado de Santiago de Carvalho.



Caracterização de Materiais:

Tecido em seda estampado, renda de organza em fio de algodão e o forro em algodão bege. Botões em latão.

Descrição da peça realizada em fevereiro de 2016:

Vestido estampado de organza, composto por 3 peças: Corpete com mangas compridas, saia comprida com folho e lenço triangular arredondado, rematado com folho estreito e renda igualmente estreita.

Corpete com mangas compridas:

Decote amplo para os lados, aperta na frente com 9 colchetes e um fino cordão. Possui um conjunto de nervuras na base para formar o encaixe para o peito. Costas lisas e forradas com dois tecidos. As mangas são compridas, levemente franzidas nos ombros, sem forro e termina com punho longo, apertado por 2 botões de vidro branco. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).





Saia comprida com folho:

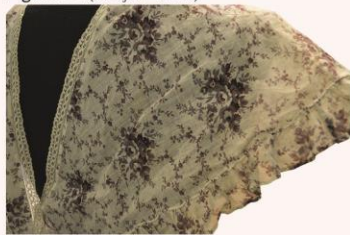
Composta por três tecidos com 70 cm cada, é franzido na cintura e aperta com uma fita e com colchete. Não possui forro na bainha larga. É Tornada de tecido estampado igual ao lenço e corpete e desbravada com fita de seda bege (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

Lenço triangular:

Lenço de pescoço ou Flichê, pertence ao conjunto do vestido. De forma triangular, é rematado na parte superior por delicada renda estreita de algodão e nos outros dois lados por um forro do mesmo tecido. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).



Figura 01 (Lenço Flichê)



Fonte: Elaboração própria (Museu Alberto Sampaio)

Dimensões:

Corpete 36cm de largura e Mangas: 22 cm

Altura da Saia: 105 cm

Flichê: 39 cm e 103 cm com ele aberto

Diagnóstico de conservação:

As peças estão com fechos em falta, a saia está com rasgos, por isso, foi difícil montar a peça por inteiro, a estampas estão em bom estado. É de considerar que este vestuário possuía provavelmente anáguas que davam volume à saia, que no período geralmente variavam numa média de 6 a 9 anáguas por vestido.

Contexto histórico da peça:

Este vestuário evidencia bem o período de transição entre a moda império e a romântica, porém, teve o seu momento entre 1815 e 1820. A moda feminina neste período não teve mudança significativa. Os vestidos chegaram às canelas e eram bem mais ornamentados do que aqueles do Império; a forma cilíndrica estava subtilmente a transformar-se em cônica, todavia, escondendo toda a silhueta das senhoras da época. Em 1820, os vestidos voltaram a ter a sua cintura na própria cintura, que, efetivamente, ficou marcada pelo uso do corpete; o decote, por sua vez, reapareceu, especialmente para a noite. Ressalta-se que eram bem acentuados, em forma de canoa, e cunhavam o aspeto de ombros caídos para a mulher, o que revelava toda a sua fragilidade. Contudo, o aspeto dos ombros femininos era quase o dobro da sua aparência normal, e essas mangas eram preenchidas com fios metálicos e várias plumas, para obter o volume almejado. Conforme podemos confirmar neste vestido estampado estudado no Museu Alberto Sampaio, os ombros são valorizados e evidenciados. A partir de 1830, as saias ficaram um pouco mais curtas e, por volta de 1835, as mangas atingiram o máximo de proporção, recebendo o nome em francês de *manche gigot*; que em português ficou conhecida como a "manga presunto"; as saias eram bastante volumosas, estampadas de acordo com o vestido do museu, muito decoradas com laços, frufus e babados, acompanhados com uma média de nove anáguas engomadas, que possivelmente eram utilizados neste vestuário investigado. É de registrar, que o comprimento das saias não ultrapassava a altura do tornozelo, e o uso do Flichê era muito comum neste período.

Pormenores



Figura 1) Frente do corpete.



Figura 2) Pormenor da parte das costas do corpete, abotoamento.



Figura 3) Parte do punho do corpete.

Figura 4) Pormenor da estampa e da renda.



Figura 5) Parte das costas do Flichê.

Figura 6) Detalhe da manga do corpete.



DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito do corpete, parte da frente.

Teia: 52 fios/cm
Trama: 32 fios/cm

Estrutura Têxtil:

Tecido em tafetá de seda 1X1
Forro em tafetá de algodão 1X1
Malharia de teia (renda de organza).

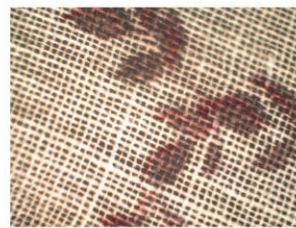
Toque Sensorial:

Fresco e leve.

Método de Construção:

Processo de tecelagem convencional e estamparia no corpete, na saia e flichê, provavelmente o processo de estampagem dos tecidos foi realizado por meio industrial.

Método de Análise: Lupa Estereoscópica 7x;
40 x; 45 x.



Lado avesso do corpete.

Teia: 52 fios/cm
Trama: 32 fios/cm

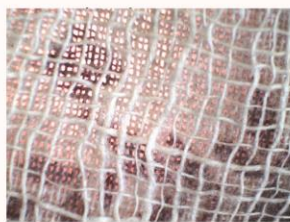


Imagem 1: Pormenor do fio de algodão (renda de organza) do avesso da saia. Ampliação 7 x.



Imagem 2: Detalhe do desenho da estampa. Ampliação 7x.



Imagem 3: Pormenor da manga do corpete do lado direito do vestuário. Ampliação 7 x.



Imagem 4: Pormenor do forro da saia. Ampliação 7 x.

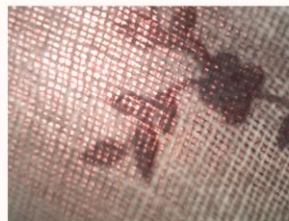


Imagem 5: Detalhe do flichê. Ampliação 7 x.



Imagem 6: Pormenor da renda na frente do flichê. Ampliação 7 x.



Imagem 7: Parte da estampa na saia, na frente da peça. Ampliação 7 x.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 8: Lado direito do corpete, a identificação do filamento de seda é possível mediante a observação do formato liso e transparente da seda, evidenciado nesta imagem. Ampliação: 40 x.

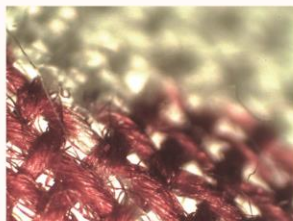


Imagem 9: Lado direito da saia, a identificação do filamento de seda, é possível mediante formato liso da seda e do brilho natural, evidenciados na parte do cruzamento de fios de teia e trama desta imagem. Ampliação: 40 x.

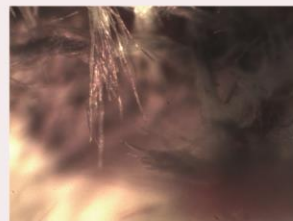


Imagem 10: Pormenor do corpete na parte da frente, a identificação do filamento de seda é possível mediante a observação do formato transparente e liso da seda, evidenciado no feixe de fibras desta imagem, e também pelo brilho natural característico desta fibra. Ampliação: 45 x.



Imagem 11: Parte da renda de organza de algodão na frente da peça, a identificação da fibra de algodão é ratificado pela observação de fibrilas sobressaindo da estrutura do fio. Observa-se também a uniformidade no comprimento, que é uma característica do algodão. Ampliação: 45 x.

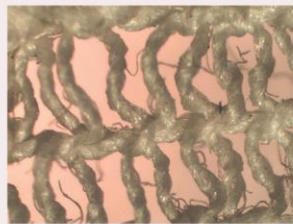


Imagem 12: Parte da renda de organza de algodão no flichê, a identificação da fibra de algodão é possível mediante a observação deste cruzamento de fibras que demonstra uma uniformidade no comprimento da fibra, característica desta fibra celulósica. Ampliação: 40x.

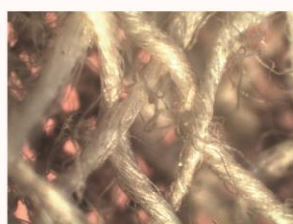


Imagem 13: Parte da renda de algodão da organza na barra da saia, a identificação da fibra de algodão é possível mediante a observação deste cruzamento de fibras que demonstra uma uniformidade no comprimento, bem como e as fibrilas sobresselentes na estrutura do fio. Ampliação: 40x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é um vestido estampado de senhora. A composição pode ser observada por meio das imagens 8, 9 e 10 que demonstram as características da fibra de seda, enquanto as imagens 11, 12 e 13 ratificam a característica da fibra de algodão. Na sua estrutura têxtil temos tecido em tafetá de seda 1X1 e forro em tafetá de algodão 1X1. O design de superfície têxtil é evidenciado no efeito da aplicação de renda de organza no flichê, nas mangas e na saia, o qual pode ser identificado através das figuras de 1 a 6 e da imagem 6. Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte da seda e na renda de organza. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Vestido de Noiva (MAS/17)

Época: Final do século XIX (1889). Pertenceu a D. Maria da Conceição Leite de Freitas Paul – Guimarães/Pt.

Número de Inventário: T784 (3).

Denominação: Vestido de noiva português.



Caracterização de Materiais:

Vestido em seda e o forro inteiro de algodão.

Descrição da peça realizada em fevereiro de 2016:

Vestido de noiva de portuguesa, constituído por três peças em seda creme saia, casaco unido por um cinto.



Casaco:

O corpo é justo, com pinças aramando no interior com treze barbas de baleia em chifre e forrado a tecido esbranquiçado de sarja de algodão. Da cintura para cima parte um conjunto de dois pares de cinco pequenas pregas soltas, colocadas em duas fiadas simétricas, que alargam para cima e rematam na parte superior do peito, em pequenas nervuras, que preenchem totalmente sobre elas, existindo um falso colete que arranca dos lados e cobre apenas os seios. Este é totalmente decorado com motivos florais em bordado de aplicação de cor esbranquiçada, e as suas pontas prendem ao lado por um laço de seda creme, decorado com pontas metálicas triangulares, vazados de metal dourado. Na parte de trás, ao longo das costas, tem dois cortes verticais e em baixo dois pequenos acrescentos triangulares que dão godê à orla. A parte superior das costas é decorada com uma barra de bordado de aplicação que se prolonga pelas frentes do “colete”, tem decote redondo, com gola alta de seis centímetros, decorado com bordado de aplicação igual. Abotoa ao lado com seis botões. E a manga é $\frac{3}{4}$, ligeiramente franzida no ombro, terminando em bico, e decorada com bordado de aplicação na extremidade. É completada com um manguito franzido no corte e no punho com bordado de aplicação, geometrizado no punho. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

**Cinto:**

Do mesmo tecido em seda, formado por quatro pregas horizontais soltas, e com um corte formando um ângulo a 1/3 do fecho. Fivela em metal dourado, vazado que tem decorado duas flores estilo arte nova (Art Nouveau), unidas por uma lua nova, em cujo meio se encontra uma estrela de cinco pontas. Forrado no mesmo tecido. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

Saia:

Do mesmo tecido de seda, cortada em seis tecidos verticais, e com quatro pinças à frente que lhe dão forma evasê. Atrás, duas pregas fundas saem do cóis da cintura, e formam uma ligeira cauda, ampliada por dois encaixes triangulares na parte de trás, em baixo. A orla inferior é decorada com um cordão de seda creme. É presa por colchetes na parte superior, que fecham um corte ligeiramente à direita, escondido por uma das pregas, junto possui uma pequena almofada. Na parte interior é forrada por sarja de algodão esbranquiçada, reforçada em baixo, junto à orla, por 30 cm de tela tipo talagarça. Possui também, fixado no forro, a cerca de 10 cm de orla, um folho liso de 10 cm do mesmo tecido de seda creme, com orla cortada em pequenos gomos que se repetem simetricamente. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio).

**Dimensões:**

Casaco: Altura 43cm, largura dos ombros 30,5 cm e manga 57, 5cm

Cinto: Altura 7,5 cm e largura 64cm

Saia: Altura da frente 100 cm, altura das costas 113 cm e largura 145 cm.

Diagnóstico de conservação:

O vestido necessita de restauração, está totalmente deteriorado, com vários furos e rasgos, faltando-lhe botões e com o tecido e o bordado a desfazerem-se.

Contexto histórico da peça:

Este vestido de noiva pertenceu a D. Maria da Conceição Leite de Freitas Paul. É uma confeção portuguesa, com bordados aplicados ao tecido. É de realçar que o vestido de noiva branco surgiu no século XIX com a moda inglesa, através da Rainha Vitória (ela usou um vestido de cetim branco debruado com flores de laranjeira). Contudo, a moda com a cor branca não foi totalmente absorvida pela maioria, como se pode evidenciar neste vestido de noiva de cor bege creme investigado no Museu Alberto Sampaio.

Pormenores



Figura 1) Pormenor do cinto e detalhe do fecho.



Figura 2) Parte de trás do casaco.



Figura 3) Detalhe da manga do casaco.



Figura 4) Bordado de aplicação no tecido - frente.



Figura 5) Bordado de aplicação nas costas.



Figura 6) Evidência do bordado e sua construção da flor.



Figura 7) Pormenor do efeito do plissado do tecido.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito do casaco, parte da frente.

Teia: 26 fios/cm

Trama: 22 fios/cm

Estrutura Têxtil:

Tafetá 1X1 – Material em seda

Tafetá 1x1 – Material em algodão.

Toque Sensorial:

Liso e quente.

Método de Construção:

Processo de tecelagem convencional no tecido em seda e bordados aplicados no casaco e no cinto.

Método de Análise: Lupa Estereoscópica 7x; 40 x; 45 x.



Lado avesso do casaco.

Teia: 26 fios/cm

Trama: 22 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da barra da saia. Ampliação 7 x.



Imagem 2: Detalhe do casaco do lado direito, detalhe da costura em fio de linha no vestido que forma o desenho. Ampliação 7 x.



Imagem 3: Detalhe do cinto na parte da frente. Ampliação 7 x.



Imagem 4: Efeito do tecido na gola do lado avesso do casaco. Ampliação 7 x.

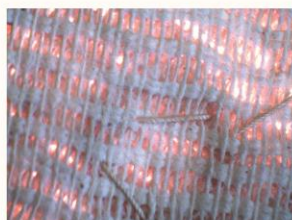


Imagem 5: Averso da saia, nota-se a espessura dos fios de algodão nesta imagem. Ampliação 7 x.



Imagem 6: Pormenor da flor que está bordada no tecido e a fibra de seda ao fundo. Ampliação 7 x.

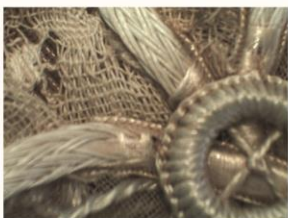


Imagem 7: Parte do punho do casaco, detalhe da construção do bordado de aplicação. Ampliação 7 x.

MATERIAIS TÊXTEIS

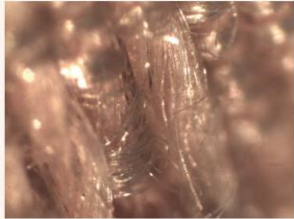


Imagem 8: Parte do casaco, lado da frente. A identificação das fibras é possível mediante a observação destes filamentos contínuos de seda, que evidenciam o brilho natural da seda, bem como do formato liso e transparente no centro da imagem, que é característico da seda. Ampliação 45 x.



Imagem 9: Pormenor da saia. Devido ao fato de ser filamento contínuo de seda e por não possuir fibrilas sobresselentes, consideramos fibra de seda. Percebe-se também na imagem o brilho natural da seda e a uniformidade, que são característica da seda. Ampliação 40 x.

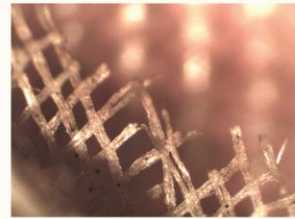


Imagem 10: No detalhe da flor a imagem evidencia a forma brilhante, lisa e transparente da fibra de seda e também é evidente o cruzamento de teia e trama. Ampliação 45 x.

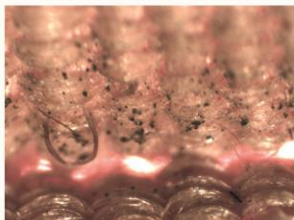


Imagem 11: Outro pormenor da construção da flor. É claro o formato uniforme no cruzamento de fios, que é característico da seda, e uma interferência de sujidade no vestuário, ambos presentes nesta imagem. Ampliação 45 x.

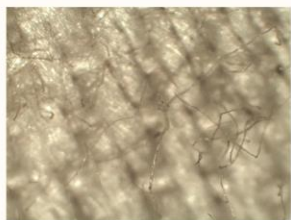


Imagem 12: A identificação da fibra é possível mediante a observação da incidência de fibrilas sobressaindo da estrutura do fio, característica de um fio de algodão de fibras curtas, podemos ratificar que é uma fibra celulósica do algodão. Ampliação: 45 x.

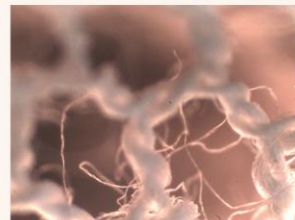


Imagem 13: Pormenor do forro de algodão, a identificação da fibra é possível mediante a observação deste feixe de fibras uniformes, o qual mostra a característica desta fibra. Ampliação: 40 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é um vestido de noiva. A composição pode ser observada por meio das imagens 8, 9 e 10 que mostram as características da fibra de seda e as imagens 12 e 13 ratificam a característica da fibra de algodão. Na sua estrutura têxtil temos tecido em tafetá de seda 1X1 e forro em tafetá de algodão 1X1. O design de superfície têxtil é evidenciado no efeito de aplicação no bordado em flor no corpete na frente e nas costas, o qual podemos identificar através das figuras 3, 4, 5 e 6. Houve Interferências de costura no vestido, nas imagens 2 e 5, por questão de preservação da peça. Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte da seda e no bordado em flor. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Manguito de Tule (MAS/18)

Época: Século XIX.

Número de Inventário: T357.

Denominação: Manguito de tule (Malharia de Urdume).



Caracterização de Materiais:

Manguito com fios de seda marrom. Renda em seda bege. Bordado com fios de seda bege clara.

Descrição da peça realizada em fevereiro de 2016:

Manguito de tule bordado com motivos de flores. Pertence ao conjunto do cabeção e não tem forro. O punho, com pequena abertura na lateral, fecha com uma mola de metal.

Foto 01: Detalhe da construção de renda.



Dimensões:

Largura: 16,5 cm

Altura: 39 cm

Diagnóstico de conservação:

Os fios e a renda estão em ótimo estado.

Fonte: Elaboração própria (Museu Alberto Sampaio).

Contexto histórico da peça:

Este manguito de tule do Museu Alberto Sampaio é um complemento de um cabeção, que é uma parte da roupa utilizada nos braços. Importa ressaltar, que as mangas variam muito de acordo com o tempo, no século XIX, era um complemento bastante utilizado e que definia a beleza de um traje pela moda ou ainda pela proteção contra intempéries climáticas. É de realçar que as rendas foram muito importantes e utilizadas no século XIX, conforme é evidenciado neste vestuário.

Pormenores



Figura 1)
Pormenor da flor e o fio de seda.



Figura 2)
Detalhe da junção das rendas.

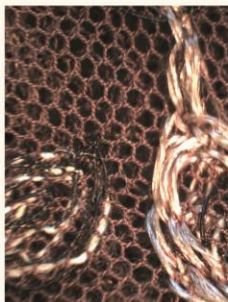


Figura 3)
Detalhe da fita de cetim na lateral do lado direito.



Figura 4)
Pormenor da renda de tule (urdume).

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da manga.

Estrutura Têxtil:

Malharia de teia (renda) – Material em seda.

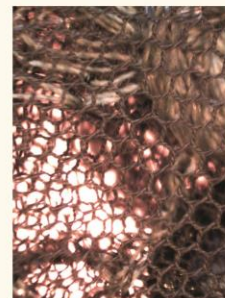
Toque Sensorial:

Lisa e fresca, e parte da renda de tule possui toque áspero.

Método de Construção:

Tear de malharia de urdume.

Método de Análise: Lupa Es-tereoscópica 7x; 40 x; 45 x.



Lado avesso da manga.



Imagem 1: Pormenor da renda no lado avesso. Ampliação 7 x.



Imagem 2: Detalhe do botão que alinhava a renda do manguito. Ampliação 7 x.

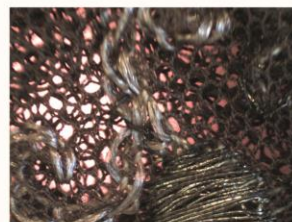


Imagem 3: Pormenor do fio de seda, em diversas contexturas. Ampliação 7x.

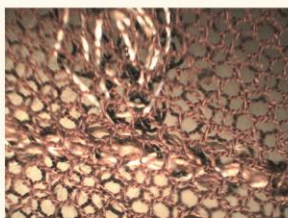


Imagem 4: Avesso da malharia de urdume. Ampliação 7x.



Imagem 5: O lado direito da malharia de urdume. Ampliação 7x.

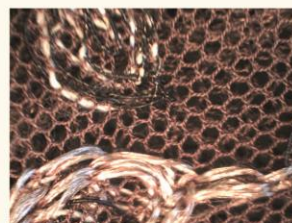


Imagem 6: Detalhe dos fios de seda, na formação da malha na ponta da manga, com diversas grossuras de fios. Ampliação 7x.

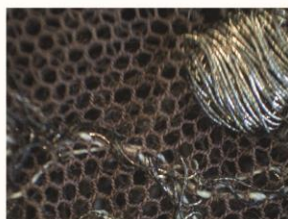


Imagem 7: Detalhe da renda de tule com alinhavo da manga no lado direito. Ampliação 7x.



Imagem 8: Pormenor do punho da manga, diversas contexturas evidenciadas nesta imagem. Ampliação 7x.

MATERIAIS TÊXTEIS

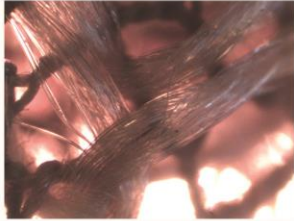


Imagem 9: Pormenor da renda no lado da frente, a identificação da fibra de seda é visível por ser um filamento contínuo, do qual, mediante a observação desta imagem, fica evidente o formato liso e transparente, que é uma das características da fibra da seda. Ampliação: 45x.



Imagem 10: Parte da renda no lado das costas, a identificação da fibra de seda é visível pela observação destes filamentos contínuos soltos dos quais, mediante a observação desta imagem, fica evidente o formato uniforme que é uma das características da fibra da seda. Ampliação: 40x.



Imagem 11: A identificação da fibra de seda é visível através de um filamento na ponta do manguito, do qual, mediante a observação desta imagem, fica evidente o formato liso e uniforme característico da seda. Ampliação: 40 x.

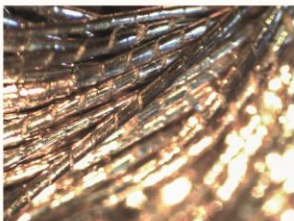


Imagem 12: Pormenor do filamento contínuo, nesta imagem ratifica uma das propriedades mais importantes da seda, o brilho natural da fibra. Ampliação: 45x.

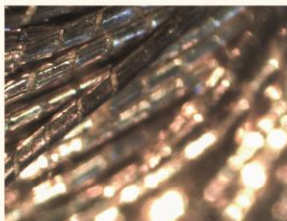


Imagem 13: O fio de seda bege que evidencia Esta parte da peça ratifica o brilho natural desta fibra, ficando evidente também, a forma transparente e lisa nesta imagem. Ampliação: 40x.



Imagem 14: Pormenor da renda no lado da construção que alinhava com fio de seda bege e amarrava ao manguito, nota-se nesta imagem o formato liso e uniforme característico da seda. Ampliação 45x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é um manguito de seda, tal composição pode ser observada por meio das imagens 12 e 13, que exibem as características da fibra de seda. Na sua estrutura têxtil é a malharia de urdume (renda de tule). O design de superfície têxtil é evidenciado no manguito de tule bordado com motivos de flores, que podemos identificar através das imagens de 1 a 6 e das figuras de 1 a 4. Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica na parte do tule de seda. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

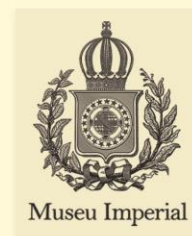


FICHA CATALOGRÁFICA

Identificação e análise do vestuário/
têxteis presente em museus do traje e
moda do século XIX.

Volume de apêndices II (Tese de doutoramento
em Engenharia Têxtil)

Elaborado pelo Académico Ronaldo Salvador
Vasques, sob orientação da Professora Doutora
Joana Luísa Ferreira Lourenço Cunha e Profes-
sora Doutora Sandra de Cássia Araújo Pelegrini.



Museu Imperial

Universidade do Minho - Campus de Azurém
Maio de 2017

VESTUÁRIO

Camisa de Criança da Princesa Isabel (MI/1)

Época: Século XIX (1846), reg. 133.174.

Denominação: Camisola de criança da Princesa Isabel.



Caracterização de Materiais:

100% Cambraia de linho branco e renda (em ponto cadeia ou corrente), também em fibra do linho e bordado do monograma em ponto cruz de linho.



Descrição da peça realizada em janeiro de 2015:

Feito à mão em tear manual, guardada de bico de renda feito à mão também, no decote da manga, e na extremidade inferior. Fitolho franze o decote. Abaixo da manga direita, bordado em cruz em linha vermelha, pequeno monograma "P. I." sob Coroa Imperial. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Imperial).

Dimensões:

Altura: 0,535 m

Largura: 1,25 m

Diagnóstico de conservação:

Em algumas partes tem furos e sujidades. Há também muitas interferências no todo da peça.

Contexto Histórico da peça:

Este vestuário pertenceu à Princesa Isabel, foi adquirida no leilão Dutra – na cidade de São Paulo, no século XX. Tempo de vida de D. Isabel: nasceu em 1846 e faleceu em 1921. Ela nasceu no Rio de Janeiro. Era filha do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz Tereza Cristina. Com a morte dos seus dois irmãos torna-se herdeira do trono. Não há um registo fotográfico desta camisola, pois não era comum fotografar com roupas de dormir no século XIX.

Pormenores



Figura 1) Detalhe da manga da camisola.



Figura 2) Pormenor da barra da camisola em linho.



Figura 3) Detalhe da frente que amarra a camisola da Princesa Isabel, um fitilho que franze o decote.



Figura 4) Detalhe da renda (em ponto cadeia ou corrente) da barra da camisola de criança.



Figura 5: Pormenor do símbolo em vermelho da coroa e das iniciais da Princesa Isabel. (bordado em ponto cruz).



Figura 6: Pormenor da Coroa Imperial. (bordado em ponto cruz).

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da camisola de criança da Princesa Isabel, parte da frente.

Teia: 60 fios/cm
Trama: 52 fios/cm

Estrutura Têxtil: Tecido 1X1 - Material em linho.

Toque Sensorial: Fresco e leve.

Método de Construção: Processo feito no tear manual e renda bordada à mão e ponto cruz feito à mão também.

Método de Análise através de conta fios eletrónico, 40x aproximações e 45x aproximações.



Lado avesso da camisola da Princesa Isabel.

Teia: 60 fios/cm
Trama: 52 fios/cm



Imagem 1: Pormenor do bordado em forma de monograma da Coroa Imperial, observa-se um tecido de linho bordado em ponto cruz com um fio também de linho. Ampliação 40 X.



Imagem 2: Detalhe da interferência na camisola, de um fio marrom, do lado avesso. Esta imagem foi captada para evidenciar os vários rasgos do material têxtil ao longo da "vida" no museu e assim salientar as várias tentativas de conservação da peça. Ampliação 40 X.



Imagem 3: Pormenor do rasgo da camisola no lado esquerdo. Ampliação 40 x.

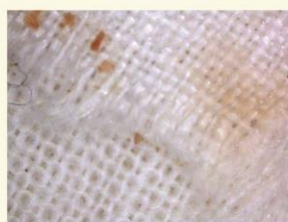


Imagem 4: Detalhe da barra da camisola, evidenciando as pontas percebe-se a presença da fibra do linho e também a interferência de fios marrons no avesso, cuja finalidade é realizar a recuperação da peça. Ampliação 40 X.

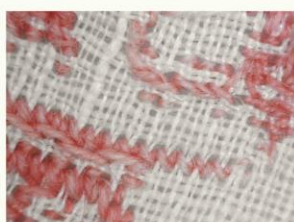


Imagem 5: Pormenor da inicial do nome "Isabel" em bordado em ponto cruz na cor vermelha. Ampliação 40 X.



Imagem 6: Inserção da inicial "P" de Princesa em bordado em ponto cruz. Ampliação 40 X.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 7: O pormenor do tecido tafetá (1x1) em linho, com aplicação de renda manual (em ponto cadeia ou corrente) na gola da camisola. Ampliação: 42 X.



Imagem 8: Na camisola, do lado esquerdo, foi observado os fios de linho soltos na ponta da peça. Ampliação: 42 X.



Imagem 9: Na peça, observa-se, na parte frontal da camisola, a incidência de um rasgo evidenciando a presença da composição de linho. Ampliação: 42 X.



Imagem 10: Lado avesso da renda manual (ponto corrente) que compõe os detalhes da barra. Ampliação: 42 X.

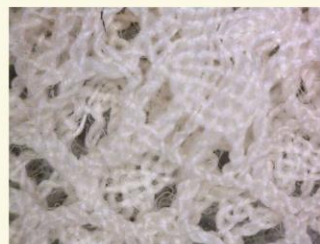


Imagem 11: Pormenor da manga esquerda em renda manual (ponto corrente). Ampliação: 42 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma camisola composta de linho 100%. Tal composição pode ser observada por meio das imagens 8 e 9, que mostram as características longitudinais da fibra. Tecido em padronagem tafetá 1X1, como mostra a imagem 1. Apresenta bordados em ponto cruz e ponto corrente na cor vermelha, demonstrados por meio das imagens 1, 5 e 6. Detalhes em renda manual em ponto corrente ao longo da peça, observados nas imagens 7, 10 e 11. O design de superfície têxtil é evidenciado nos bordados, que são representações do símbolo da família real, figuras 5 e 6. Pode-se observar nas imagens 2 e 4 as intervenções sofridas pela peça, cuja finalidade foi a conservação da mesma. Houve dificuldades na análise visual por meio do conta-fios eletrónico por se tratar de uma peça branca. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Camisinha de Dom Pedro II (MI/2)

Época: Século XIX , Rg 115 192.

Denominação: Camisinha que pertenceu a Dom Pedro II.



Caracterização de Materiais:

Camisinha de cambraia de linho e renda de linho, bordado com os pontos a cheio e crivo.



Descrição da peça realizada em janeiro de 2016:

Cambraia branca, bordado a cheio e crivo, com motivos florais, no decote elítico e nas mangas curtas, debruadas de renda feita manualmente. Bainha aberta e costuras feitas à mão. No lado esquerdo sigla "P. II.", sob a coroa. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Imperial).

Dimensões:

Largura: 0,565m
Comprimento: 0,48 m

Diagnóstico de conservação:

Há sujidades e manchas no todo da peça. Interferência na peça com linha marrom para recuperar os rasgos.

Contexto Histórico da peça:

O vestuário analisado foi encontrado nas dependências do Museu Imperial. (sem informações de doação e procedência). Dom Pedro II foi o último Imperador do Brasil. Governou durante 48 anos (1831-1889), nasceu no Rio de Janeiro em 1825 e faleceu em 1891. Filho mais novo de Dom Pedro I do Brasil e da Imperatriz D. Maria Leopoldina da Áustria.

Pormenores



Figura 1) Pormenor da renda na gola.



Figura 2) Pormenor da barra da camisinha em linho.



Figura 3) Detalhe do trabalho em flor na parte de baixo da camisinha de Dom Pedro II.



Figura 4) Detalhes da renda na barra da camisinha.



Figura 5: Monograma com as iniciais de Dom Pedro "P. II."



Figura 6: Um pormenor da Coroa.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da camisinha de criança de Dom Pedro II, parte da frente.

Teia: 72 fios/cm
Trama: 64 fios/cm

Estrutura Têxtil: Tafetá 1X1 – Material em linho
Malharia de teia (renda) – Material em linho.

Toque Sensorial: Fresco e leve.

Método de Construção: Processo feito no tear manual e renda bordada à mão e ponto cruz feito à mão também.

Método de Análise através de conta fios eletrônico, 40x aproximações e 45x aproximações.



Lado avesso da camisinha de Dom Pedro II.

Teia: 72 fios/cm
Trama: 62 fios/cm



Imagem 1: Pormenor do bordado na frente da camisinha de Dom Pedro II, observa-se o fio de linho que forma o desenho. Ampliação 40 x.



Imagem 2: Pormenor da gola e formação do desenho em flor. Ampliação 40 x.



Imagem 3: Pormenor de um rasgo nas costas da camisinha, que evidencia a construção da teia e da trama. Mostrando a fibra do linho. Ampliação 40 x.



Imagem 4: Detalhe da renda na barra da camisinha de Dom Pedro II. Ampliação 40 x.



Imagem 5: Esta imagem mostra a interferência de uma linha marrom na construção da teia e da trama, no lado avesso da camisinha. Esta imagem foi captada para evidenciar os vários rasgos que o material têxtil pode sofrer ao longo da "vida" no museu e assim salienta as várias tentativas de conservação da peça. Ampliação 42x.

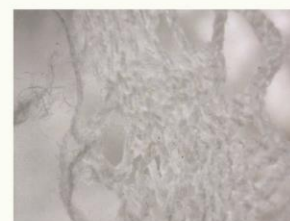


Imagem 6: Pormenor dos fios de linho, observa-se um rasgo do lado direito da peça, assim evidencia a construção da teia e trama da fibra do linho. Ampliação 42 x.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 7: A identificação é possível mediante a observação que comprova que a renda é da fibra do linho. Ampliação: 42 x.



Imagem 8: Detalhe da manga da camisinha, onde é percebida a fibra do linho neste alinhavo da construção da peça. Ampliação: 42 x.



Imagem 9: No meio desta imagem percebemos o linho no lado avesso da camisinha de Dom Pedro II, ou seja, formas provenientes desta fibra. Ampliação: 42 x.



Imagem 10: Lado direito da camisinha, a identificação da fibra de linho é possível mediante a observação desta imagem. Ampliação: 42 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

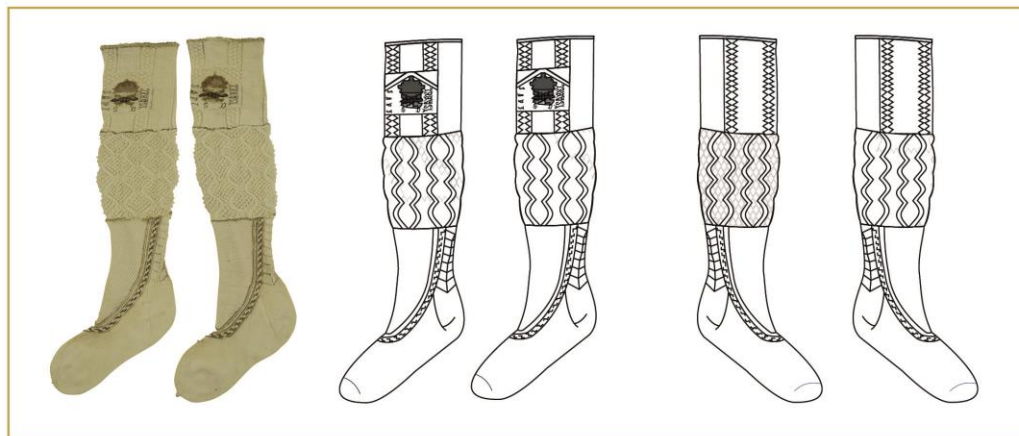
A peça analisada é uma camisinha de linho 100%. Tal composição pode ser observada por meio das imagens 7 e 8, que mostram as características no cruzamento de fios de teia e trama. Tecido em padronagem tafetá 1X1, como mostram as imagens 3 e 5. Apresenta bordados em ponto cruz nas iniciais da Coroa Imperial, demonstrados por meio das imagens 1 e 2. O design de superfície têxtil é evidenciado nos bordados, que são representações do símbolo da Coroa Imperial, figuras 5 e 6. Pode-se observar na imagem 5 as intervenções sofridas pela peça, cuja finalidade foi a conservação da mesma. Houve dificuldades na análise visual por meio do conta-fios eletrônico por se tratar de uma peça branca. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Meias da Princesa Isabel (MI/3)

Época: Século XIX, reg. 16.628.

Denominação: Meias da Princesa Isabel.



Caracterização de Materiais:

Fios para construção da malha - 100% algodão.

Descrição da peça realizada em janeiro de 2015:

Trabalho de malha simples de tricô (manual) e crochet (manual), com diversas qualidades de pontos. Na altura dos joelhos, em ponto de marca, coroa imperial e legendas S A I P / S D / IZABEL (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Imperial).

Dimensões:

Comprimento total: 0,73 m
Largura: 0,14 m

Diagnóstico de conservação:

Algumas partes da meia estão manchadas.



Contexto Histórico da peça:

Este vestuário é um par de meias que pertenceu à Princesa Dona Isabel, feita especialmente para o inverno em Petrópolis/Brasil. Esta peça é de malha simples que cobre o pé e as pernas. Classicamente constituída de ponta, pé, calcanhar e punho.

Pormenores



Figura 1) Detalhe do desenho tricô manual.

Figura 2) Pormenor do trabalho do tricô e do crochet.



Figura 3) Construção da malha, com o inscrito "ISABEL".



Figura 4) Detalhe da lateral com as iniciais "S A P Y".



Figura 5: Pormenor da costura da meia na lateral.



Figura 6: Construção da malha simples na parte do pé da meia.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da meia da Princesa Isabel, parte da frente do pé - malha simples. 06 Colunas. 03 Fileiras.

Estrutura Têxtil:

Malharia de teia – Material em algodão.

Toque Sensorial:

Quente e macio.

Método de Construção:

Esta meia é construída no formato de malha simples manual de tricô e crochet.

Método de Análise através de conta fios eletrônico, 40x aproximações e 45x aproximações.



Lado avesso da meia da Princesa Isabel, da frente do pé - malha simples. 2,5 colunas. 06 Fileiras.



Imagem 1: Pormenor da laçada na malha de tricô. Ampliação 40 X.



Imagem 2: Detalhe da construção da parte da panturrilha da meia, no lado de trás da peça. Ampliação 40 X.



Imagem 3: Pormenor da ponta da meia do lado avesso. Ampliação 40 X.



Imagem 4: Pormenor da ponta da peça do lado direito. Ampliação 40 X.



Imagem 5: Detalhe da laçada que une a parte da panturrilha à parte superior da meia. Ampliação 42 X.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 6: Detalhe do fio que borda a legenda "S A P Y" na cor marrom, mostra um aspeto "despenteado", característico de fibras celulósicas, no caso, a fibra de algodão. Ampliação 42 X.



Imagem 7: Pormenor do bordado realizado na parte superior da meia. Ampliação 42 X.



Imagem 8: Pormenor do bordado do avesso da parte superior do punho. Ampliação 42 X.



Imagem 9: Pormenor da frente da meia, próximo do bordado do nome "ISABEL". Ampliação 42 X.



Imagem 10: Avesso da meia na parte do pé, evidenciando fios grossos de algodão na cor branca. Aproximação 42 X.



Imagem 11: Detalhe do avesso da meia, evidenciando fios grossos na cor marrom. Aproximação 42 X.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma meia da Princesa Isabel, em algodão 100%. Tal composição pode ser observada por meio da imagem 6, que mostra a incidência de fios sobresselentes, característicos de fios de algodão. Esta meia é trabalhada em malha de tricô (manual) e crochet (manual), com pontos variados. Por essa razão, nota-se pela imagem 11 que foram utilizados títulos grossos, característicos dos fios destinados a esta prática manual. Além da malha na cor branca, nota-se um design de superfície têxtil com a presença de um fio marrom, utilizado nos detalhes do bordado da peça, como mostram as imagens 8, 9 e 11, e também nos pormenores das figuras 1, 2, 3, 4 e 5. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Camisola de Dom João VI (MI/4)

Época: 1ª Metade do Século XIX, reg. 119.761.

Denominação: Camisola de cambraia de linho de Dom João VI.



Caracterização de Materiais:

Cambráia 100% Linho.

Descrição da peça realizada em janeiro de 2015:

Camisola de linho com bordados e rendas em linho. Gola em pé. Bordado formando um quadrado, dividido em diagonal, tendo de um lado flores em ponto cheio e do outro, trabalho em crivo. Repete-se o mesmo motivo várias vezes. Contornando a gola e decote, uma renda. Na frente, de alto a baixo e em toda barra e punho, repete-se o mesmo bordado, porém, intercalado por ramos de flores e laços. Guarnecendo a barra, um festão estilizado também em crivo. Entre os dois bordados, crivo, com um entremeio com a inscrição: DEOS FES IMPERADOR D'OCIDENTE AO PRINCIPE REGENTE PARA SEMPRE. Nos cantos do bordado aparece uma cesta com flores tendo sobre a alça dois pássaros. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Imperial).



Dimensões:

Altura: 1,30m

Ombro: 0,67m

Barra: 1,22m

Punho: 0,17m x 0,10m

Diagnóstico de conservação:

Algumas partes da camisola de Dom João VI estão com furos e manchas. Muita interferência de costura à mão no todo da peça.

Contexto Histórico da peça:

Este vestuário foi doado pela condessa de Paris. Possivelmente pertenceu a Dom João VI (João Maria José Francisco Xavier de Paula Luís António Domingos Rafael de Bragança) que nasceu em Lisboa em 13 de maio de 1767 e faleceu em 10 de março de 1826, em Lisboa. Era o segundo filho da rainha D. Maria I. Em 1785 casou com D. Carlota Joaquina de Bourbon (Princesa espanhola). No ano de 1788 foi declarado herdeiro do trono.

Pormenores



Figura 1) Detalhe da manga da camisola de Dom João VI.



Figura 2) Pormenor da gola da camisola: contornando a gola e decote, uma renda.



Figura 3) Detalhe do botão na gola que fecha a camisola.



Figura 4) Um pormenor intercalado por ramos de flores e laços. Guarnecendo a barra, um festão estilizado também em crivo.

Figura 5: Entre os dois bordados, crivo, com um entremeio com inscrição: DEOS FES IMPERADOR D'OCCIDENTE AO PRINCIPE REGENTE PARA SEMPRE.



Figura 6: Detalhe do bordado e do desenho das flores.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da camisa de Dom João VI, parte da frente.
Teia: 56 fios/cm
Trama: 52 fios/cm

Estrutura Têxtil: Tafetá 1X1 – Material em linho
Aplicações em bordados e rendas – Material em linho.

Toque Sensorial: Áspero e quente.

Método de Construção: Processo de confecção manual na parte da cambraia de linho e processo manual nos bordados e renda.

Método de Análise através de conta fios eletrônico, 40x aproximações e 45x aproximações.



Lado avesso da peça.
Teia: 56 fios/cm
Trama: 52 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da frente da camisa com bordado em crivo. Ampliação 40 X.



Imagem 2: A frente da camisa com detalhe do fio que borda no todo a peça. Ampliação 40 X.



Imagem 3: Pormenor do botão da camisa. Ampliação 40 X.



Imagem 4: Pormenor da barra da camisa parte das costas, com aplicação de renda. Ampliação 40 X.

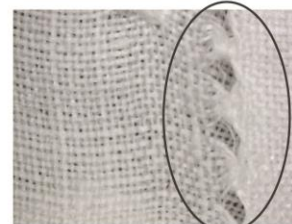


Imagem 5: Detalhe de um rasgo da lateral da camisa de Dom João VI. Ampliação 40 X.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 6: A identificação é por meio de um rasgo no meio da camisola, vemos a cambráia de linho neste pormenor. Ampliação 42 X.

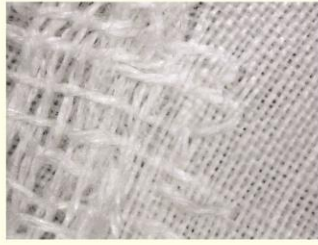


Imagem 7: Pormenor da aplicação de bordado na extremidade final da peça (barra), ficando nítida a diferença entre as contexturas. Ampliação: 42 X.



Imagem 8: É possível observar uma renda sobre o tecido de cambráia, tal parte é referente à parte frontal da camisola. Ampliação: 42 X.



Imagem 9: Extremidade final (barra) da camisola, que evidencia o trabalhado do bordado em crivo. Ampliação: 42 X.



Imagem 10: Lado avesso da camisola de Dom João VI, evidenciando a contextura básica de tecido juntamente com o bordado da peça. Ampliação: 42 X.

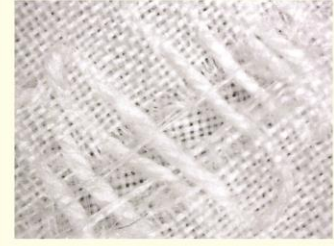


Imagem 11: Lado avesso da parte da frente da peça. Ampliação: 42 X.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma camisola de Dom João VI, em linho 100%. Tal composição pode ser observada por meio da imagem 9, que demonstra as características longitudinais da fibra. Tecido em padronagem tafetá 1X1, como mostram as imagens 1 e 2. O design de superfície têxtil é evidenciado no bordado em crivo que compõe os detalhes da gola, manga e barra da peça, o bordado em crivo é visível na figura 5. Além do bordado em crivo, a peça conta com uma aplicação de renda na parte frontal da camisola, figura 6. Houve dificuldades na análise visual por meio da técnica de microscopia por se tratar de uma peça branca. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Camisola Comprida da Princesa Isabel (MI/5)

Época: Século XIX, reg. 133. 178.

Denominação: Camisola de organza comprida da Princesa Isabel.



Caracterização de Materiais:

Tecido em organza e renda francesa (100% algodão). E forro também em algodão.



Descrição da peça realizada em janeiro de 2015:

Partindo dos ombros até à barra da camisola, duas bandas largas de renda, com motivos florais, recortados de lado, que ladeiam banda de tecido organza com nervuras e bainhas-abertas, sentido horizontal. Essa barra de renda francesa contorna toda a extremidade da camisola, sob dois conjuntos de pregas miúdas e bainhas-abertas. Manga formada pela renda. Atrás, fechada por cinco botões, amarra por uma fita de cetim. E o forro da camisola em algodão. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Imperial).

Dimensões:

Altura: 0,196 m

Largura: linha de contorno: 1,78 m

Manga: 0,195 x 0,115m x 0,23m

Diagnóstico de conservação:

Em algumas partes no forro tem furos, e o dois tecidos estão a ficar bem amarelos, perdendo a cor.

Contexto Histórico da peça:

Esta peça pertenceu à Princesa Isabel, foi adquirida no leilão São Paulo, em 23 de agosto de 2003, no século XXI. Tempo de vida de D. Isabel: nasceu em 1846 e faleceu em 1921. Ela nasceu no Rio de Janeiro. Era filha do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz Tereza Cristina. Com a morte dos seus dois irmãos torna-se herdeira do trono. Não há um registo fotográfico também desta camisola, pois não era comum fotografar-se com roupas de dormir no século XIX.

Pormenores



Figura 1) Detalhe da renda francesa.



Figura 2) Pormenor da barra da camisola, renda francesa.



Figura 3) Construção dos tipos de fios de algodão trabalhados na camisola, na parte da organza em algodão.



Figura 4) Detalhe da frente da camisola e botões que amarram a camisola.



Figura 5: Pormenor da manga da camisola.



Figura 6: Forro em algodão da camisola da Princesa Isabel.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da camisola da Princesa Isabel, parte da frente.

Teia: 62 fios/cm
Trama: 50 fios/cm

Estrutura Têxtil: Tafetá 1X1 - Material em algodão
Malharia de teia - Material em algodão.

Toque Sensorial: Macio e frio.

Método de Construção: Tecelagem convencional e malharia de urdume.

Método de Análise através de conta fios eletrónico, 40x aproximações e 45x aproximações.



Lado avesso da camisola.

Teia: 62 fios/cm
Trama: 50 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da frente da camisola, a parte da renda francesa e do tecido de algodão ao fundo da camisola. Ampliação 40 x.



Imagem 2: Detalhe do botão que amarra a camisola comprida da Princesa Isabel. Ampliação 40 x.



Imagem 3: Pormenor das costas da camisola, evidenciando o tafetá 1x1. Ampliação 40 x.



Imagem 4: Parte da frente da renda francesa. Ampliação 40 x.



Imagem 5: Pormenor do ombro do lado esquerdo da camisola. Ampliação 40 x.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 6: Identificação da fibra de algodão na parte de baixo, nesta imagem do furo da camisola. Ampliação 42 x.



Imagem 7: Detalhe da trama rasgada da camisola, que evidencia a fibra de algodão, onde é visível a uniformidade característica desta fibra. Ampliação: 42 x.



Imagem 8: Neste pormenor foi observada a incidência de fibrilas sobressaindo da estrutura do fio, característica típica de um fio de algodão de fibras curtas, podemos afirmar por esta identificação que é uma fibra de algodão. Ampliação 42 X.



Imagem 9: Lado avesso da camisola, onde a identificação da fibra de algodão é possível mediante a observação destas fibrilas “despenteadas”, ou seja, observa-se a incidência de fibrilas sobressaindo da estrutura do fio, característica típica de um fio de algodão de fibras curtas. Ampliação 42 X.



Imagem 10: Lado direito da camisola, a identificação da fibra de algodão é possível mediante a observação deste fio que atravessa o cruzamento de fios de teia e trama, fica evidente a estrutura têxtil em tafetá 1x1. Ampliação: 42 x.



Imagem 11: Lado direito da camisola, parte próxima da barra da camisola, a identificação da fibra de algodão é possível mediante a observação da incidência de fibrilas sobressaindo da estrutura do fio, característica típica de um fio de algodão de fibras curtas, podemos afirmar por esta identificação que é uma fibra de algodão. Ampliação 42 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é a Camisola Comprida da Princesa Isabel em algodão 100%, feito de tecido em renda francesa nas figuras 1 e 4 e forro em algodão, figura 6. Tecido em Tafetá 1X1, como mostram as Imagens 5 e 7. O pormenor da renda é visto na imagem 1. O design de superfície têxtil aparece na figura 2, na renda trabalhada na parte da barra da camisola. Houve dificuldades na análise visual por meio do conta-fios eletrónico por se tratar de uma peça clara. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Bata de Escravo (MI/6)

Época: 2ª Metade do Século XIX, reg. 115.031.

Denominação: Bata de escravo feita à mão, encontrada na senzala da Fazenda de Lordelo.



Caracterização de Materiais:

Tecido grosseiro (picote) na cor natural, 100% algodão.



Descrição da peça realizada em janeiro de 2015:

Decote redondo com viés pespontado, com pequena abertura na frente, com ilhós caseado. Partindo do decote da bata, duas pregas de cada lado de abertura e cinco pregas nas costas. Mangas constituídas para uma tira reta. Nas costuras laterais nesgas embutidas. Tudo cosido à maneira de costura inglesa. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Imperial).

Dimensões:

Altura: 0,79m
Largura: 1,80m (na parte inferior)

Diagnóstico de conservação:

Algumas partes da bata estão manchadas. Entretanto, no todo, está em bom estado.

Contexto Histórico da peça:

No momento, esta bata de escravo está em exposição no Museu Imperial na cidade de Petrópolis do Rio de Janeiro, num espaço do museu que evidencia a questão escravocrata do século XIX. A bata de escravo foi encontrada na senzala na Fazenda Lordelo: situada no Porto Novo do Cunha, próximo da fronteira do Estado do Rio de Janeiro com Minas Gerais. Era propriedade do Marquês do Paraná, Honório Hermeto Carneiro Leão, e, mais tarde, do seu filho, Henrique Carneiro Leão, Barão do Paraná. Além de produção de café, os Carneiros Leão dedicaram-se à criação de zebras cruzando-as com equinos, para obter o que chamamos de zebroides. Esta fazenda pertence, atualmente, à família Vilela. Doação: Sra. Maria Odilia Penna. De ressaltar que esta peça (réplica) foi confeccionada à mão pela funcionária Yara Ferreira dos Santos, em dois momentos, num exposta no National Museums & Galleries on Merseyside, em Londres e outro foi confeccionado para o uso no setor educativo do próprio Museu Imperial (1994).

Foto: A museóloga Ana Luisa do departamento de museologia do museu, na exposição do Museu Imperial, com cunho escravocrata em 02 de dezembro de 2016.



Fonte: Museu Imperial (Cidade de Petrópolis-Rio de Janeiro).

Pormenores



Figura 1) Costura da bata de escravo, manga do lado direito.



Figura 2) Pormenor da costura da bata, na parte da barra na lateral.



Figura 3) Detalhe da gola da bata e da costura no seu entorno.

Figura 4) Detalhe da costura na horizontal



Figura 5: Pormenor da frente da modelagem da bata.



Figura 6: Detalhe da manga.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da bata de escravo, parte da frente.

Teia: 26 fios/cm
Trama: 22 fios/cm

Estrutura Têxtil: Tafetá 1X1 – Material em algodão.

Toque Sensorial: Áspero e duro.

Método de Construção: Processo de confecção manual

Método de Análise através de conta fios eletrônico, 40x aproximações e 45x aproximações.



Lado avesso da bata.

Teia: 26 fios/cm
Trama: 22 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da frente da bata de escravo, a trama é evidenciada nesta imagem e percebemos a fibra do algodão no seu emaranhado. Ampliação 45 x.



Imagem 2: Pormenor na lateral da bata, na parte azul que é uma interferência de um fio, percebemos um pouco a espiralidade. No senso comum é visível nesta imagem o “despenteado” da fibra, característica da fibra do algodão. Ampliação 45 x.



Imagem 3: Pormenor da espiralidade, que é característica da fibra de algodão. Ampliação 40 x.



Imagem 4: Pormenor das costas da bata do algodão. Ampliação 40 x.



Imagem 5: Pormenor de um furo de um fio solto na parte de cima da bata. A espiralidade e “despenteado” da fibra de algodão são visíveis nesta imagem do fio. Ampliação 42 x.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 6: Na interferência do fio na cor marrom percebemos a fibra de algodão na sua espiral que gira em torno da fibra no sentido da trama e da teia no lado esquerdo desta imagem. Ampliação 40 x.



Imagem 7: Um detalhe maior do fio na parte da gola da bata. Foi observada a incidência de fibrilas sobressaindo da estrutura do fio, característica típica de um fio de algodão de fibras curtas, podemos afirmar por esta identificação que é uma fibra de algodão. Ampliação 42 X.



Imagem 8: Lado avesso da bata de escravo, evidencia a fibra de algodão. Foi notada a incidência de fibrilas sobressaindo da estrutura do fio, característica típica de um fio de algodão de fibras curtas, podemos afirmar por esta identificação que é uma fibra de algodão. Ampliação 42 X.



Imagem 9: Lado avesso da manga da bata, observa-se a incidência de fibrilas sobressaindo da estrutura do fio, característica típica de um fio de algodão de fibras curtas, podemos afirmar por esta identificação que é uma fibra de algodão. Ampliação 42 X.



Imagem 10: Detalhe da manga da bata de escravo, foi identificada a fibra de algodão, através desse pormenor que incide formando as fibrilas visíveis na construção do fio, específica de fibras curtas. Ampliação: 42 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma bata de escravos composta de algodão 100%. Tal composição pode ser observada pelas imagens 7, 8, 9 e 10, que mostram as características longitudinais da fibra, com fibrilas sobressalentes, característica dos fios de algodão de fibras curtas. Tecido em tafetá 1X1, como mostra a imagem 3. Pode-se observar na imagem 2 as intervenções sofridas pela peça, cuja finalidade foi a conservação da mesma, além de a peça ter sido submetida a um processo de higienização. Houve dificuldades na análise visual por meio do conta-fios eletrônico por se tratar de uma peça clara, e também por este vestuário estar acondicionado num suporte de acrílico em exposição do museu. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Matinée (MI/7)

Época: Final do século XIX, reg. 77.215.

Denominação: Traje de interior utilizado no século XIX.



Caracterização de Materiais:

Renda conhecida como Irlandesa (lacet – branca), 100% algodão.



Descrição da peça realizada em janeiro de 2015:

Traje de interior, usada por senhoras nos fins do século XIX. Renda branca, de origem Irlandesa. Tipo de trabalho em tear de malharia mecânico, muito comum e de fácil execução, em que os desenhos formados pelo lacet são unidos por hastes trabalhadas e pequenos círculos festonados. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Imperial).

Dimensões:

Largura: 0,435 m (na parte inferior)
Comprimento: 0,73 m

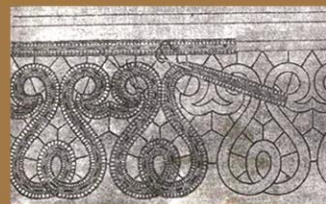
Diagnóstico de conservação:

Este vestuário está em bom estado. Inclusive muito bem acondicionado em papéis vegetais por todas as dobras da peça e guardados em caixas de papel.

Contexto Histórico da peça:

Esta peça pertenceu a Maria Madalena Huber Hesse, viscondessa de Aguiar Toledo. Este tipo de roupa geralmente era utilizado para as manhãs, o seu nome original é *Matinée*, que em francês significa matinal. "Não se sabe ao certo desde quando existe a renda mecânica. Fala-se em experiências no século XVI, mas parece ter-se dado somente no século XVIII o aparecimento dos primeiros 'bastidores' próprios para a execução da malha transparente. Um certo Hammond, originário de Nottingham, passa por ter sido o criador de um tule inspirado numa rede de Bruxelas, isto em 1768. Esse tule consta-nos ter sido aperfeiçoado por dois compatriotas seus por um método chamado 'a bobina.'" (Dreyfus,1959, p.227).

Figura A) O alinhavo e a maneira de franzir a malha Lacet.



Fonte: (Dreyfus, 1959, p.228).

Pormenores



Figura 1) As pontas da peça.

Figura 2) Pormenor da manga dobrada.



Figura 4) Detalhe da renda do lado direito.



Figura 3) A renda Irlandesa aberta.



Figura 5: Renda lacet, considerada Irlandesa.



Figura 6: parte de trás do vestuário.

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito da matinée parte da frente.

Estrutura Têxtil: Malharia em teia (renda irlandesa – lacet) – Material em algodão.

Toque Sensorial: Áspero e duro.

Método de Construção: Trabalho em tear de malharia mecânico.

Método de Análise através de conta fios eletrônico, 40x aproximações e 45x aproximações.



Lado avesso da matinée.



Imagem 1: Pormenor da frente do vestuário Matinée, fica evidente a formação da laçada de malha. Ampliação 40 X.



Imagem 2: Pormenor da manga do lado direito da peça. Ampliação 40 X.



Imagem 3: Pormenor da gola que fecha o vestuário. Ampliação 40 X.



Imagem 4: A identificação da fibra de algodão é possível mediante a observação deste fio solto que mostra o “despenteamento”, característica de fibras celulósicas. Ampliação 42 X.



Imagem 5: A identificação da fibra de algodão é possível mediante a observação deste feixe, no qual se nota as fibrilas sobressalentes, característica de fios de algodão, de fibra curtas. Ampliações 42 X.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 6: As costas da peça Matinée, que evidencia a torção do fio de algodão. Ampliação 42 X.



Imagem 7: Laçada da barra do vestuário Matinée, mostrando o pormenor do entrelaçamento. Foi observada a incidência de fibrilas sobressaindo da estrutura do fio, característica típica de um fio de algodão de fibras curtas, podemos afirmar por esta identificação que é uma fibra de algodão. Ampliação: 42 X.



Imagem 8: Detalhe do lado esquerdo do vestuário. Ampliação 42 X.



Imagem 9: Manga do vestuário evidenciando a incidência de fios de títulos diferentes. Ampliação: 42X.



Imagem 10: Costas do Matinée: é possível observar diferentes tipos de pontos na mesma textura. Ampliação: 42 X.



Imagem 11: Pormenor da laçada na malha lacet Irlandesa. Ampliação: 42 X.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é um traje de interior, em algodão 100%. Tal composição pode ser observada por meio das imagens 4, 5, 6 e 9, que mostram as características longitudinais da fibra, bem como as fibrilas sobresselentes, característica evidente de um fio de algodão com fibras mais curtas. Malha de Urdume (Renda Inglesa), como mostra a Imagem 11. Apresenta diferentes tipos de laçadas, demonstrados por meio das imagens 7, 9 e 10. O design de superfície têxtil apresenta-se no todo da peça em malha Irlandesa Lacet. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

VESTUÁRIO

Camisola de Criança de Batismo (MI/8)

Época: Século XIX, reg. 127.034.

Denominação: Camisola de criança de batismo.



Caracterização de Materiais:

Vestuário 100% em tafetá de seda. Renda industrial francesa. Malharia de urdume: tule em filó franzido e Forro.

Descrição da peça realizada em janeiro de 2015:

Camisola com pala ornamentada de renda larga, barra de filó com duas rendas, pontas afrontadas e um rococó de fita de seda branca, à direita do peito. Costas fechadas por cinco botões de madrepérolas. Possui mangas curtas. As barras são formadas sucessivamente por renda larga, filó franzido. Forro de tafetá de seda, abotoada na pala por quatro botões de madrepérola. Pelerine: de filó, com a mesma ornamentação da camisola, apenas com forro duplo e por dentro possui uma malha de lã branca. (Informações parciais retiradas da ficha catalográfica do Museu Imperial).

**Diagnóstico de conservação:**

O tecido e o vestuário estão em bom estado. Esta peça foi higienizada em 05/05/2016.

Dimensões:

Camisola: Altura total 0,5m
Altura da pala 0,15m

Pelerine: Altura aberta: 2,0m

Contexto Histórico da peça:

Esta peça foi comprada por Mario Mora no século XIX para o Museu Imperial, encontrava-se muito amarelada. O batismo era muito recorrente no século XIX, quando os usos e costumes eventualmente determinavam o nome da criança e estas roupas geralmente são ornamentadas com muitas rendas e laços, conforme é evidenciado nesta vestimenta.

Pormenores



Figura 1) Forro da camisola.

Figura 2) Costas da camisola, com pormenores das rendas, francesa e filó.



Figura 3) Parte do forro do lado direito da camisola.



Figura 4) Detalhe da fita de cetim que forma o conjunto da camisola.



Figura 5: Pormenor da renda francesa

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL



Lado direito do forro em tafetá de seda.

Teia: 62 fios/cm
Trama: 34 fios/cm

Estrutura Têxtil: Tafetá 1X1 – Material em seda
Malharia de teia: tule em filó franzido e renda francesa – Material em seda.

Toque Sensorial: Macio e leve.

Método de Construção: Processo convencional do tecido do forro e da malharia de urdume.

Método de Análise através de conta fios eletrônico, 40x aproximações e 45x aproximações.



Lado avesso do forro em tafetá.

Teia: 62 fios/cm
Trama: 34 fios/cm



Imagem 1: Pormenor da frente da camisola, das rendas e forro em tafetá de seda. Ampliação 40 x



Imagem 2: Detalhe das costas da camisola: é nítida a laçada da malha em seda. Por ser um filamento contínuo, este não apresenta fibrilas sobresselentes, além disso, percebe-se a uniformidade que confere maior brilho à fibra. Ampliação 40 x.



Imagem 3: O brilho do forro em tafetá de seda é evidente na frente da camisola de batismo. Ampliação 40 x.



Imagem 4: O entrelaçamento do forro em tafetá de seda com a renda francesa e o pormenor da fita marrom de cetim dobrada. Ampliação 40 x.



Imagem 5: Pormenor do fio de seda na ponta da laçada. Ampliação 42 x.

MATERIAIS TÊXTEIS



Imagem 6: O filamento contínuo é nítido nesta laçada na parte da frente da roupa. Foi observado o brilho natural da seda. Ampliação: 42 x.



Imagem 7: Detalhe da laçada da malharia, parte do tule franzido de filó, na frente. Foi notado que por ser um filamento contínuo de seda e por não possuir fibrilas sobresselentes, considera-se uma fibra de seda. Ampliação: 42 x.



Imagem 8: Detalhe da laçada da malharia, parte do tule franzido de filó. Parte das costas. É visível a construção da estrutura em tafetá 1x1 e da uniformidade característica da seda. Ampliação: 42 x.



Imagem 9: O forro em tafetá de seda é bem representado nesta imagem. Conseguimos evidenciar o brilho natural da seda. A imagem é da barra do forro. Ampliação: 42 x.

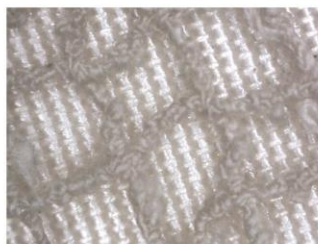


Imagem 10: O forro em tafetá de seda é bem representado nesta imagem. Conseguimos evidenciar o brilho natural da seda. Parte das costas do forro. Ampliação: 42 x.



Imagem 11: O forro em tafetá de seda é bem representado nesta imagem. Conseguimos evidenciar o brilho natural da seda. Observa-se a diferença entre as características de dois tipos de fibras naturais da seda, porém com aspectos diferentes. Ampliação: 42 x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:

A peça analisada é uma Camisola de Criança em seda 100%. Tal composição pode ser observada por meio das imagens 2, 7 e 11, que mostram as características do filamento de seda, evidenciado pelo seu brilho natural. A Renda francesa e filó observa-se na imagem 1. Forro em seda, mostrado nas imagens 9 e 10. Apresenta diferentes tipos de fibras na imagem 11. O design de superfície têxtil apresenta-se na renda industrial francesa e na malharia de urdume: tule em filó franzido. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

