

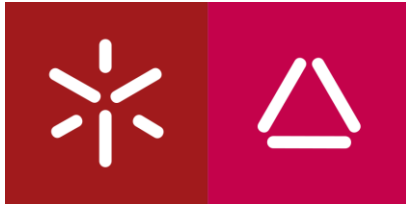


Espartilho: evolução, problemas e influência no estatuto social feminino

Nicole Lopes Pereira

Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais





Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Nicole Lopes Pereira

**Espartilho: evolução, problemas e
influência no estatuto social feminino**

Relatório de estágio de Mestrado em Património
Cultural

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Alexandra Patrícia Lopes Esteves

Outubro de 2023

Direitos de Autor e Condições de Utilização do Trabalho por Terceiros

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença [abaixo](#) indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição

CC BY

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Agradecimentos

Para começar gostaria de agradecer a minha orientadora, Professora Alexandra Esteves, pelo seu auxílio ao longo deste percurso. Um obrigado, pela presença, disponibilidade, paciência e por ter acreditado em mim, e no projeto em mãos, sem a professora este não seria possível.

Ao *World of Wine*, por me ter acolhido durante um período de estágio que me ensinou muito, um obrigada. Gostaria também de deixar uma palavra especial à equipa do PFFM, Tatiana, Luiza, Rita e Sara, por me terem integrado no vosso meio como se fosse uma de vocês. A certo ponto creio que fui mesmo. Muito obrigada pela experiência incrível que me proporcionaram.

Aos meus pais que são a base da minha existência, quero deixar um enorme obrigada por tudo. Vocês moldaram a pessoa que sou hoje, tenho em mim um bocadinho de cada um, o idealismo da mãe e o conhecimento do pai, e, por isso, sou eternamente grata. Obrigada por me incentivarem a seguir os meus sonhos e estarem sempre na retaguarda para me apoiarem na casualidade de tudo correr bem, ou não como esperado. Espero-vos deixar orgulhosa, como vocês me deixam todos os dias.

À minha família, avós, padrinhos, tios e primos, muito obrigada pela vossa presença e palavras de carinho ao longo desta jornada. Ao Benjamim, que é o mais novo membro da família, deixo um obrigada especial por ser uma luzinha brilhante durante um ano tão difícil como este.

À Mariana e à Alexandra, por serem as melhores amigas que podia pedir. Por sempre me terem ouvido, ajudado e incentivado. Por nunca terem duvidado de mim e da minha capacidade de conseguir dar vida a este projeto e, acima de tudo, por nunca me abandonarem, mesmo quando é mais difícil. Obrigada por me proporcionarem momentos inesquecíveis e serem as pessoas que são.

Termino com os meus amigos, que são a família que escolhi, um enorme obrigada, não podia ter escolhido melhor. Estou muito grata por ter crescido, aprendido, e vivido com todos vocês na minha vida. Se não fossem vocês, a viagem não seria a mesma. Aqueles que viram este projeto a crescer de perto e sempre me deram um

ombro amigo quando precisei, e aqueles que estiveram mais longe, mas sempre no coração.

Declaração de integridade

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho acadêmico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Título

Espartilho: evolução, problemas e influência no estatuto social feminino.

Resumo

O presente relatório centra-se no estágio curricular realizado num dos museus que integram o *World of Wine*, o *Porto Fashion and Fabric Museum*.

O trabalho está dividido em três partes fundamentais. A primeira parte constitui uma descrição do estágio no *Porto Fashion and Fabric Museum*, com todos os seus benefícios e problemas. É realizada uma descrição detalhada de todas as atividades executadas, que foram variadas, como por exemplo: a observação do trabalho em contexto de museu, a condução de visitas ou a preparação de diferentes oficinas.

A segunda parte do relatório é focada na investigação feita sobre o espartilho. Este tópico foi articulado com o local onde realizámos o nosso estágio, de modo a ter um elo de ligação entre os dois, que é possível encontrar pelo facto de a instituição onde estagiámos estar ligada à história da moda e do vestuário. A investigação foi realizada com o objetivo de obter informação para a organização de uma exposição sobre o espartilho.

A última parte do relatório diz respeito à apresentação de um projeto, que consiste numa exposição, que terá como tema principal o espartilho, contendo indicações sobre espaço, estrutura, plano de comunicação e uma diversidade de imagens e textos que devem compor a exposição.

O principal objetivo desta exposição consiste em abordar a evolução, os problemas, a influência e a reintegração do espartilho no século XXI, de forma a que o público possa adquirir um conhecimento mais vasto sobre a temática. Para concretizar a elaboração deste projeto, foi importante a realização do estágio e a investigação realizada a propósito da história do espartilho.

Palavras-Chave: Espartilho, *Porto Fashion and Fabric Museum*, moda e vestuário.

Title

Corset: evolution, problems and influence in women's social status

Abstract

This report focuses on the development of a curricular internship carried out in one of the museums in World of Wine, the Porto Fashion and Fabric Museum.

The internship report in hand as been divided in three fundamental parts. The first part constitutes a description of the internship at the Porto Fashion and Fabric Museum, with all its benefits and problems. A detailed description of all activities carried out is provided, these activities were varied, such as: observing work in a museum context, conducting visits or preparing different workshops.

The second part of the report focuses on the investigation carried out into the corset. This topic was linked to the place where we carried out our internship, in order to have a link between the two, which is possible to find due to the fact that the institution where we interned is linked to the history of fashion and clothing. The investigation was carried out with the aim of obtaining information for the organization of an exhibition about the corset.

The last part of the report concerns the presentation of a project, which consists of an exhibition, which will have as its main theme the corset, containing information on space, structure, communication plan and a diversity of images and texts that should make up the exhibition.

The main objective of this exhibition is to address the evolution, problems, influence and reintegration of the corset in the 21st century, so that the public can acquire a broader knowledge on the subject. To complete the development of this project, it was important to carry out the internship and the research regarding the history of the corset.

Keywords: Corset, Porto Fashion and Fabric Museum, fashion and clothing.

Índice

Agradecimentos	iii
Declaração de integridade	v
Resumo.....	vi
Abstract	vii
Índice de figuras	xi
Introdução	14
Capítulo 1. Instituição de acolhimento	17
1.1 – Potencialidades da área: História da cidade e a forte presença do vinho	17
1.2 – The Fladgate Partnership (TFP).....	18
1.3 – <i>The Yeatmen</i>	19
1.4 – Desenvolvimento do complexo WOW.....	21
Capítulo 2. Relatório de estágio	24
2.1. Divisão estrutural do museu	25
2.2. Relatório de procedimentos e atividades desenvolvidas	38
2.2.1. Procedimentos de abertura e fecho.....	38
2.2.2. Formações	41
2.2.3. Visitas de reconhecimento	41
2.2.4. Avaliação do estado de conservação do museu.....	44
2.2.4.1. Conservação preventiva	46
2.2.5. <i>Cross-visit</i>	52
2.2.6. Visitas	53
2.2.7. Projeto educativo	53
2.2.8. Relatório de atividades e <i>workshops</i>	57
2.2.8.1. Macramé	57
2.2.8.2. Macramé Natal.....	60
2.2.8.3. Croquis.....	62
2.2.8.4. Boneca de trapos.....	64
2.2.8.5. Tie-dye.....	67
2.2.8.6. <i>Tiles and textiles</i>	69
Capítulo 3. Espartilho: Evolução, Problemas e Influência no Estatuto Social Feminino.....	70
3.1. Enquadramento geral do vestuário e a sua relação com a moda	70
3.2. A evolução do conceito de moda	75
3.3. Espartilho. Conceito e terminologias	79
3.4. Espartilho. Contextualização e evolução	80

3.5. Espartilho: Adversidades e Enfermidades	87
3.6. Evolução da História da mulher.....	90
3.7. Influência do espartilho no estatuto social feminino	94
3.8. A reintrodução do espartilho no século XXI	97
Capítulo 4. Proposta de exposição	100
4.1. Entrevistas aos colaboradores.....	100
4.2. Inquérito ao público	104
4.3. Compreensão do público-alvo.....	108
4.4. Proposta de exposição	109
4.4.1. Local.....	109
4.4.2. Estrutura e espólio	110
4.4.2.1. Primeiro painel: Espartilho e corpete – conceito e diferenças.....	114
4.4.2.2. Segundo painel: Espartilho – contextualização e evolução.....	115
4.4.2.3. Terceiro painel: Espartilho – adversidades e enfermidades.....	117
4.4.2.4. Quarto painel: Espartilho – influência no estatuto social feminino	118
4.4.2.5. Quinto painel: Espartilho – reintrodução no século XXI.....	119
4.4.3. Divulgação	120
Conclusão	124
Bibliografia	127
Anexos	130
Anexo 1: Guião de conteúdos PFFM	130
Anexo 2: Avaliação das infraestruturas do PFFM	159
Anexo 3: Proposta de procedimentos de conservação	163
Anexo 4: <i>Flyer</i> da oficina de macramé	168
Anexo 5: <i>Design</i> de saco da oficina de macramé de Natal.....	170
Anexo 6: <i>Flyer</i> da oficina da começa de trapos.....	170
Anexo 7: <i>Flyer</i> da oficina de <i>tie-dye</i>	172
Anexo 8: Guião de entrevista	173
Anexo 9: Consentimento informado e entrevista a Ana Rita Barbosa	174
Anexo 10: Consentimento informado e entrevista a Luiza Martinez	177
Anexo 11: Consentimento informado e entrevista a Tatiana Cruz.....	180
Anexo 12: Consentimento informado e entrevista a Sara Monteiro.....	183
Anexo 13: Inquérito <i>online</i>	186
Anexo 14: Protótipo de painéis de exposição	189
Anexo 15: Imagem do primeiro painel.....	190
Anexo 16: Imagens do segundo painel.....	190

Anexo 17: Imagens do terceiro painel.....	191
Anexo 18: Imagens do quarto painel	192
Anexo 19: Imagens do quinto painel.....	193

Índice de figuras

Figura 1: Planta do PFFM.....	25
Figura 2: Planta da capela <i>Atkinson</i>	32
Figura 3: Exemplo de uma das mesas da oficina de macramé, durante o <i>workshop</i>	59
Figura 4: Mesa com os painéis feitos pelos alunos, no final do <i>workshop</i>	59
Figura 5: Sacos de oferta produzidos pelo PFFM para o workshop de macramé de Natal..	61
Figura 6: Exemplar de porta-chaves produzidos na oficina de macramé de Natal.....	61
Figura 7: Modelo do croqui.....	63
Figura 8: Registos fotográficos durante a realização da atividade.....	63
Figura 9: Exemplar de um dos croquis terminado.....	63
Figura 10: Croquis finalizados, de todos os alunos.....	63
Figura 11: Exemplo de um desenho de uma das crianças, no <i>flyer</i> do que pretendia reproduzir.....	65
Figura 12: Uso da folha de cortiça parra cortar um top em forma de coração.....	65
Figura 13: Registo fotográfico dos materiais disponibilizados na mesa dos alunos.....	66
Figura 14: Exemplar de uma das bonecas de trapos de uma aluna.....	66
Figura 15: Disposição dos diferentes materiais, acompanhados com um <i>flyer</i> orientador.....	68
Figura 16: Nós que os alunos tiveram de dar, antes de tingirem as <i>tote bags</i>	68
Figura 17: Tingimento do tecido com as tintas.....	68
Figura 18: Algumas das <i>tote bags</i> terminadas.....	68
Figura 19: Produto final, azulejo produzido por mim.....	69
Figura 20: Anúncio da loja M.me Berthe na revista <i>Fon-Fon</i> em 1911.....	96
Figura 21: Ilustração de anúncio com modelos de espartilhos para homens e mulheres.....	96

Figura 22: Anúncio a Casa dos Espartilhos em 1911.....	96
Figura 23: Representação de mulheres a utilizarem espartilhos.....	97
Figura 24: Anúncio para a casa de espartilhos Santos e Silva.....	97
Figura 25: Planta da sala de entrada do <i>Porto Fashion and Fabric Museum</i>	110
Figura 26: Planta de exposição.....	112
Figura 27: Protótipo de painéis de exposição.....	114
Figura 28: Protótipo de cartaz de exposição.....	121
Figura 29: Protótipo de "Sotry" para o <i>instagram</i>	121
Figura 30: Protótipo de uma publicação no <i>instagram</i>	121

Lista de abreviaturas

TFP - The Fladgate Partnership

WOW - World of Wine

PFFM - Porto Fashion and Fabric Museum

TBC - The Bridge Collection

PC - Planet Cork

PPE - Pink Palaca Experience

TWE - The Wine Experience

PRATA - Porto Region Across the Ages

TCS - The Chocolate Story

Introdução

O presente relatório de estágio, que é realizado no âmbito do Mestrado em Património Cultural, descreve as atividades desenvolvidas ao longo do nosso período de estágio, que decorreu entre novembro de 2022 e abril de 2023. Inclui, ainda uma componente de investigação, com o objetivo de organizar uma exposição sobre a temática por nós selecionada: o espartilho.

A instituição de acolhimento do nosso estágio foi o *Porto Fashion and Fabric Museum* (doravante PFFM), inaugurado em 2021, sendo um dos sete museus integrantes do complexo do *World of Wine*. Este conjunto é descrito como o quarteirão cultural do Porto, segundo o seu *site*, e combina a História, a magia e as emoções do vinho português, especialmente o do Porto, do ritual dos copos e da indústria da cortiça. No entanto, vai mais longe do que o seu próprio nome indica, acrescentando à fórmula a história da cidade do Porto algumas das principais indústrias da região, como os têxteis e a moda.

O projeto WOW, classificado como Potencial Interesse Nacional (PIN), tem como missão reforçar a oferta cultural e museológica da cidade do Porto, bem como enaltecer o potencial da região em áreas estratégicas como o vinho, a indústria e o património. Nasce da ambição de aumentar a capacidade de atração turística do destino Porto numa lógica de sustentabilidade. O quarteirão cultural engloba sete museus/experiências, com diferentes temáticas, nove espaços de restauração, uma escola de vinho, várias lojas, quinze espaços de convívio, um espaço para exposições e outro para eventos. Desta forma, o WOW justifica o título de quarteirão cultural.

O PFFM, um museu sobre a moda, que se localiza na segunda fase do projeto WOW, possui dois andares: o primeiro concede-nos uma visão sobre a História da indústria têxtil em Portugal, enquanto o segundo se foca na moda e nos *designers* portugueses, assim como nalgumas áreas em que Portugal se destaca na indústria da moda, como a fabricação do sapato e a joelheria.

O objetivo deste estágio, para além da experiência concreta num espaço museológico, consistia em adquirir algumas competências que poderiam ser úteis na organização de uma exposição, além de possibilitar, um contacto direto com o público

que frequenta o museu, e caracterizar os seus visitantes. Foram várias as atividades que tivemos oportunidade de realizar ao longo do período de estágio: exercemos funções como guia de visitas; participámos na criação e execução de diversos *workshops*; integrámos formações, visitamos diferentes museus; ajudámos na conservação do museu; participámos na criação de conteúdo *cross-visit* e interagimos com diferentes visitantes.

Uma parte deste relatório de estágio é dedicada à componente de investigação sobre o espartilho. A escolha deste objeto de estudo deve-se, para além do gosto pessoal, ao facto de nos dias de hoje o espartilho voltar a fazer parte das tendências da moda, começando a ser comercializado por diferentes marcas, em diferentes formatos e de uma forma bastante romantizada. É possível encontrar vários modelos, *designers* e ícones da moda a partilharem *looks* com este tipo de peça, de forma a incentivar a população geral a comprar e a usá-la. Algo que outrora poderia ser considerado uma peça prejudicial à saúde, é agora algo que se quer ter no guarda-roupa.

Quando procuramos sobre História do vestuário ou sobre moda, o espartilho é uma palavra que pode surgir bastantes vezes. Qual o seu significado? O que é um espartilho? E, finalmente, será esta peça apenas uma peça de roupa? Ou terá um significado para além do que conhecemos? São estas as perguntas a que tencionamos responder com esta investigação. Deste modo, dividimos esta parte do relatório em subcategorias, de modo a criar uma base de conhecimento sólida para a exposição que nos propomos fazer.

Neste trabalho, abordamos o conceito geral de moda e vestuário e fazemos uma breve introdução à História da mulher, com o objetivo de conceder ao leitor a contextualização dos temas em que o espartilho está presente. Relativamente ao espartilho em concreto, abordamos a sua evolução, os problemas por este provocados e a influência no estatuto social de quem o usa. Fazemos também um estudo comparativo entre o espartilho como peça integrante do vestuário dos séculos passados e o espartilho na atualidade.

Para esta parte do relatório de estágio, utilizamos obras relacionadas com História social e História da moda, assim como obras exclusivamente alusivas ao

espartilho. Deste modo, usamos autores como, Gilles Lipovetsky e Lars Svendsen, com as obras "O Império Efêmero: A moda e o seu destino nas sociedades modernas", e "Fashion: A Philosophy", respetivamente, que nos concedem uma contextualização do conceito de moda na sociedade. Recorremos igualmente a autores portugueses, como Irene Vaquinhas e aos seus trabalhos sobre a moda e as mulheres e a Luís Gonçalves Ferreira, no que respeita ao vestuário. Estes são apenas alguns dos vários autores presentes nesta parte do nosso trabalho.

Por fim, apresentamos a proposta de exposição sobre o espartilho, sendo esta a componente final deste relatório de estágio. Dividimos este capítulo em subtemas, de modo a ter um projeto conciso e claro, mas tendo em conta que esta apenas é uma proposta, está sujeita a futuras alterações. Primeiramente, definimos o local que considerámos mais adequado para servir o propósito da exposição, criando uma divisão do espaço considerado mais adequado, onde serão colocados painéis com os textos informativos e imagens.

Para a realização da exposição foi feita uma investigação sobre as coleções dos museus portugueses, procurando conhecer as instituições que possuíam espartilhos no seu espólio. Diferentes instituições foram contactadas de modo a obter informação sobre a possibilidade de conseguir empréstimos para exposições temporárias. Terminámos o capítulo com a apresentação do plano de comunicação para a divulgação desta proposta. Para este efeito, foram criados *posters*, publicações nas redes sociais, uma *hashtag* e uma cronologia de como deve ser executada esta divulgação.

Estes são os objetivos a que nos propomos responder neste relatório de estágio. Prosseguimos, então, com uma análise das atividades desenvolvidas no âmbito do nosso estágio e com uma reflexão sobre o espartilho, que será o tema central do projeto de exposição que pretendemos organizar.

Capítulo 1. Instituição de acolhimento

Serve o presente capítulo para apresentar o local onde decorreu o nosso estágio, no âmbito do Mestrado em Património Cultural.

1.1 – Potencialidades da área: História da cidade e a forte presença do vinho

A ideia do projeto WOW (*World of Wine*) passava pela criação de um conjunto de novos conceitos culturais que conduzissem ao crescimento de visitas à cidade do Porto, quer por residentes, quer por turistas. Desta forma, era importante criar algo inovador, mas que fizesse justiça à localização que iria albergar o projeto. A zona tem ascendido, cada vez mais, como destino turístico, graças à História da cidade e, sobretudo, ao Vinho do Porto. O projeto WOW pretende isso mesmo, ou seja, enaltecer a História da cidade e as fortes raízes com o Vinho do Porto e outras potencialidades geográficas (Lochery, 2020, p. 15)

A partir da Idade Média o Porto tornou-se uma cidade com forte presença e influência da Igreja Católica. Este fator reflete-se no elevado número de igrejas que adornam as ruas da cidade, assim como os azulejos decorativos, de diferentes estilos e com motivos religiosos. Dada esta situação, a Igreja tinha um grande número de edifícios na cidade, e, por conseguinte, um domínio apertado, que impedia os nobres de construírem os seus palácios. Este fator reflete-se negativamente na atualidade, gerando uma escassez de imóveis adequados para conversão em museu. A exceção mais notável é, sem dúvida, o Museu Nacional Soares dos Reis, já que o edifício histórico foi um Quartel-General utilizado pelas forças francesas, após a invasão da cidade (Lochery, 2020, p. 16 17).

O facto de o nome da cidade estar ligado a um produto que é comercializado por todo o mundo, garantiu uma grande visibilidade turística. As caves de Vinho do Porto servem como prova, atraindo cada vez mais turistas, ao longo do ano. Em 2019, quebraram o recorde de visitantes, sendo notória uma maior presença turística espanhola e francesa. Os visitantes, na sua grande maioria, estão conscientes da ligação que a cidade detém com o vinho, mas conhecem pouco mais da História da cidade e da ligação entre ambos.

Ao contrário de outras instituições, o WOW tentou afastar-se um pouco mais do centro e escolheu a zona ribeirinha, na margem sul do rio Douro, como localização. O objetivo foi aproveitar as atrações que já existiam na zona, como é o caso das caves, e principalmente o museu e centro de visita da *Taylor's Port*. Este tipo de iniciativa foi, igualmente, ou até mesmo mais complicada do que a criação de um projeto do zero, visto que já havia uma estrutura, que não poderia ser abolida, mas apenas reformada. As decisões iniciais sobre este projeto foram tomadas por volta de 2006 e anunciadas através de uma publicação feita pela autarquia de Vila Nova de Gaia, que continha um plano estratégico e pormenorizado do desenvolvimento da zona ribeirinha na margem Sul do rio Douro. Este plano mostra que só algumas companhias de vinho do Porto reuniam condições financeiras necessárias para transformar a zona (Lochery, 2020, p. 18).

1.2 – The Fladgate Partnership (TFP)

Em 2008, o grupo *The Fladgate Partnership* (TFP), que alberga a *Taylor's Port* e outras companhias, decidiu deixar de usar a zona para produção e engarrafamento do vinho, o que constituiu um ponto de viragem para o projeto. Esta escolha de mudar o processo para novas instalações libertou alguns armazéns na margem Sul do rio Douro. A companhia pode começar a planear a reabilitação da zona, resultando, numa primeira fase, na construção de um hotel de cinco estrelas, o *The Yeatman*. Para além das caves, não havia outras atrações ou alojamentos que satisfizessem os turistas. A zona era marcada por edifícios abandonados e degradados. A criação deste hotel veio mudar esse quadro (Lochery, 2020, p. 18).

Na realidade, nesta fase, o turismo não era uma indústria muito desenvolvida na cidade do Porto. O conceito inicial apresentado pela TPF não consistia apenas na criação do *The Yeatman*, mas também de um projeto de desenvolvimento imobiliário que aproveitaria os terrenos em frente ao hotel. Contudo, antes do início dos projetos, houve uma crise económica global, em 2008, trazendo terríveis consequências para a economia portuguesa. Como consequência, o mercado imobiliário local rapidamente entrou em decadência, visto que as empresas não conseguiam vender ou alugar os seus imóveis. Quando os bancos restringiram o acesso às linhas de crédito, consolidaram esta decadência, o que levou muitas empresas à falência. (Lochery, 2020, p. 19)

A TFP decidiu levar para a frente o projeto do hotel, mas deixar em suspensão a construção dos restantes projetos imobiliários que tinham em mente. Uma decisão correta, uma vez que, em 2010, Portugal encontrava-se numa profunda recessão, vendo-se forçado a solicitar um resgate financeiro, de modo a salvar a economia do país. Isto conduziu os negócios mais dependentes de crédito a abrir falência, enquanto outros conseguiram sobreviver, mas com escalas bastante reduzidas. O setor do Vinho do Porto também sofreu impacto, no entanto, a TFP já havia consolidado o seu lugar na indústria durante os primeiros anos do século XXI, através da aquisição de várias marcas famosas, como a *Croft*, *Delaforce* e a *Wiese & Krohn* (Lochery, 2020, p. 24).

Nesta altura, cerca de 20% da indústria encontrava-se em declínio, visto que o setor estava a sofrer quedas globais na procura do Vinho do Porto. Para contornar a situação, a TFP teve a ideia de reorganizar o negócio, para garantir maior diversidade, já que os volumes de vendas de Vinho de Porto encontravam-se em declínio desde 2000, devido à queda da procura e ao desaparecimento dos maiores consumidores – a faixa etária sénior. Sendo assim, focou-se numa outra parte de negócio, que estava em ascensão – as vinhas de Vinho do Porto de categoria especial. Começaram a adquirir instalações de engarrafamento, em companhias como a Fonseca e a *Croft*. Em 2011, a crise financeira permitiu à TFP comprar instalações da Real Companhia Velha, que tinham uma ótima localização. Este espaço proporcionaria várias possibilidades e potencialidades, apenas faltava pensar numa forma de o aproveitar. (Lochery, 2020, p. 20)

1.3 – *The Yeatmen*

O hotel serviu como ponto de partida para o projeto, como já vimos anteriormente. Mas a sua construção teve alguns entraves e dificuldades. A sua construção iniciou no dia 1 de janeiro de 2009 e durante este processo houve quem questionasse a sua localização, a sua necessidade e até mesmo o *timing*. Mesmo assim, a TFP avançou com o processo que duraria até julho de 2010, data em que o *The Yeatmen* abre as portas. A revolução continuou, visto que se tornava evidente a necessidade de uma nova forma de pensar e de maximizar os níveis de ocupação do hotel. O turismo da região do Porto era caracterizado por duas épocas altas - meados de primavera e meados de outono. Ao contrário da capital, que conseguia manter um turismo afluente durante

todo o ano, devido aos interessados em golfe, o Porto não reunia as características necessárias para este tipo de investimento (Lochery, 2020, p. 24 e 25).

O principal problema do turismo do Norte eram os meses de verão, pois durante os meses de julho e agosto, a cidade praticamente fechava portas. Os habitantes locais iam de férias para o centro e o sul do país, na procura de um melhor clima de praia, muitos hotéis fechavam durante estes dois meses. Como recebiam, sobretudo, hóspedes em viagens de negócios, não valia a pena manter a instituição a funcionar durante este tempo, aproveitando desta forma para fazer as manutenções anuais. Para a TFP, esta opção não era viável, a direção acreditava que os meses de verão deveriam refletir a época alta no resto do país. Esta não era uma tarefa fácil, contudo, o *The Yeatman* estava aberto e em funcionamento os doze meses do ano. Para além disto, a região do Porto precisava de começar novas estruturas e mercados turísticos, para acrescentar aos negócios já existentes, de modo a chamar um público turístico mais amplo.

Desta forma, a crise acabou por providenciar algum ímpeto para a mudança. A TFP mantinha uma ideia de que o Porto estava muito bem situado para desenvolver um mercado turístico ao longo da época alta, visto que alberga pontos turísticos bastante interessantes para essa finalidade, tais como algumas das melhores praias portuguesas, as antigas e novas caves de vinho do Porto e o rio Douro. Mesmo a nível de acessibilidade, apresenta-se como uma zona com grande potencialidade, devido a sua distância do Porto, a capital do Norte, e ao cruzamento que podemos fazer entre as duas cidades (Vila Nova de Gaia e Porto), por via fluvial. Aproveitando a ligação entre o vinho e o turismo cultural desta zona, a TFP decidiu o seu novo rumo. “Em 2010, era considerada inovadora e a primeira iniciativa de mercado na região” (Lochery, 2020, p. 26).

Era expectável que a criação de um hotel de cinco estrelas fosse um percurso longo. No entanto, mais uma vez, a empresa mostrou-se inovadora, ao conseguir este processo de forma rápida. Isto incentivou a empresa a ir mais longe e investir mais na margem sul, em Vila Nova de Gaia.

1.4 – Desenvolvimento do complexo WOW

A ideia do projeto *World of Wine* passou por trazer um conjunto novo de conceitos culturais à cidade do Porto, de modo a atrair residentes e turistas que visitam a cidade pela primeira vez ou de forma repetida. Desta forma, é considerada a criação de diversas experiências, museus, lojas, restaurantes, *hotspots* (para *selfies* e conteúdos de *social media*), e uma escola de vinho, dando um contributo cultural, inovador para enriquecer o panorama das atrações já existentes na cidade.

O WOW tem como intenção homenagear a região do Porto. Para isso, foca-se em alguns aspetos importantes, tais como: I) a sua História; II) os laços que a cidade tem com o comércio do vinho; III) a manufatura da cortiça; IV) papel que a cidade teve na vanguarda da indústria da moda portuguesa. Para além disso, uma das principais intenções do projeto é o dinamismo cultural. Aqui, o projeto pensou em investir em exposições temporárias, eventos diários e mercados festivos sazonais, de forma a consolidar o seu lugar como centro de ofertas culturais do Porto.

No último trimestre de 2006, houve um aumento exponencial de turistas a visitarem o Porto, muito devido às reformas do Aeroporto Francisco Sá Carneiro. Tornou-se imperioso desenvolver novos pontos atrativos e turísticos. Era necessário proporcionar experiências que marcassem os convidados. Sendo assim, a TFP aproveitou os edifícios das instalações da *Croft*, na margem sul, para a construção de um complexo cultural, cujo tema central seria o mais natural, o vinho, assim como a cortiça, que surgiu nas ideias iniciais, visto que tem uma forte relação com o vinho e com a cidade. Daí surgem duas experiências: “*Wine Experience*” e “*Planet Cork*”. Ao vinho acrescentavam outro tipo de atividades, tais como uma escola de vinhos e culinária, lojas, restaurantes, um clube noturno e um espaço de exposições. Uma das experiências que se destaca nesta fase inicial do projeto é realmente o museu “*Porto Region Across The Ages*”, uma vez que faz a ligação histórica, cultural e geográfica da região face ao projeto (Lochery, 2020, p. 30 a 32)

Com o tempo, pensou-se igualmente em explorar o setor português da moda, e usar uma parte do complexo cultural que estava a ser criado para desenvolver experiências de moda e *design*, que englobariam tanto exposições como sessões

fotográficas e desfiles de moda. A região do Porto e outras partes do Norte do país são conhecidas como zonas amplamente ligadas à produção de têxteis. A região do Porto, ao longo dos tempos, foi recebendo cada vez mais *designers* de autor e empresários de moda com reconhecimento internacional, o que agitou cada vez mais a indústria.

Sendo assim, a empresa pensou numa forma de unir a vista do Porto e o edifício renovado, a criação de um museu de moda de *design* – “*Porto Fashion and Fabric Museum*”. Com esta experiência, a TFP pretendia chamar um público mais jovem, que teria interesse nesta temática e poderia aprender mais sobre o património têxtil e a sua indústria local. Deste modo, poderiam também alargar o público alvo do *World of Wine*, de forma incluir um público mais jovem.

Relativamente à construção do próprio edifício e à sua estrutura, a grande preocupação da empresa foi criar uma galeria que permitisse aos visitantes apreciar as vistas do Porto. Depois de incluir no projeto o vinho, a cortiça, a História da cidade e a moda, chegou o momento de incluir uma nova experiência. Foi a vez do *The Bridge Collection*, uma coleção de recipientes com ligação direta ao vinho, que marcaram as diferentes civilizações desde há nove mil anos até aos nossos dias. A ideia desta inclusão seria contar a História do vinho e as suas relações socioculturais, através de objetos. Tem particular destaque, uma vez que também se assume como a coleção privada o CEO Adrian Bridge.

Foi no ano de 2016 que se formalizou o processo financeiro com o estabelecimento *Historic Lodges and Discoveries* (HILODI), que ficou responsável pelo projeto que é o WOW. O nome do projeto nem sempre foi consensual, visto que a ideia original seria “Cidade do Vinho”. No entanto, chegaram a conclusão que este título não era grandioso o suficiente. Então, decidiram fazer a alteração do mesmo, surgindo o nome *World of Wine*, fazendo um trocadilho, visto que as siglas ficam com o nome de WOW, um potencial *slogan*, que nos dá a ideia de fator WOW. Ao mesmo tempo, este título era adequado tanto para o projeto como para a cidade, visto que a zona geográfica era uma zona reconhecida pelo mercado vinícola (Lochery, 2020, p. 37 e 38).

Durante a construção do WOW, surgiu a ideia de acrescentar uma experiência adicional, relacionada com o tema Chocolate, o “*The Chocolate Sotry*”. Esta ideia surge

depois de visitarem os museus de chocolate na Alemanha e na Espanha, e de perceberem que seria um importante complemento. A partir dessa ideia, decidem criar uma fábrica de chocolate e uma marca de chocolates de qualidade, de modo a enaltecer o *World of Wine*. Em última instância, criaram uma outra experiência, marcada por dinamismo e diversão - o "*Pink Palace*" - que prometia atrair todos os tipos de público. Um museu sobre outra forma de vinho – o rosé, com diferentes cenários, que transportam os visitantes para dinâmicas divertidas, mais marcado pela famosa piscina de bolas.

No final deste capítulo, torna-se importante ressaltar o projeto WOW como um projeto inovador, que cada vez mais tem trazido visibilidade à cidade do Porto e arredores. O grupo a que pertence - *The Fladgate Partnership* - soube reconhecer as potencialidades da região e aproveitá-las, não só para os habitantes, como para quem visita a cidade. Ao projeto estão associados diferentes tipos de atividades culturais, que têm vindo a promover a nossa cultura. O WOW tem uma identidade única e, por isso, a tendência será crescer e desenvolver ainda mais as potencialidades da região.

Capítulo 2. Relatório de estágio

Já abordamos o grupo de acolhimento, agora importa especificar a instituição acolhedora deste estágio – *Porto Fashion and Fabric Museum* (doravante PFFM)¹.

Inaugurado a dia 20 de maio de 2021, é um dos museus que contemplam o projeto do WOW. O projeto foi criado em 2019, por Catarina Jorge (*Project Manager*), juntamente com outras personalidades, como Tatiana Bridge, Maria Godinho, Paulo Guerra e Guilherme Madeira. A própria responsável pelo projeto, Catarina Jorge, assume a importância do museu para a indústria têxtil, na medida em que acaba por ser a História da indústria em Portugal, desde o passado até à atualidade².

A missão do projeto, desde o início, foi, portanto, enaltecer a importância da Indústria Têxtil em Portugal, principalmente no norte de Portugal, assim como a liberdade de expressão no têxtil, permitida através da Moda de Autor Portuguesa (Martins P. F., 2021). Outra das preocupações do projeto, segundo a própria Catarina Jorge, passou pela sustentabilidade e reciclagem no mundo da moda. Este último objetivo do projeto visa fazer compreender as novas gerações de *designers* da moda, de que existem novas formas de criar e confeccionar, e até mesmo na forma como as pessoas praticam o consumismo. O museu foi desenhado pelo arquiteto Vitor Miranda com o Studio Astolfi (Notícias, 2021).

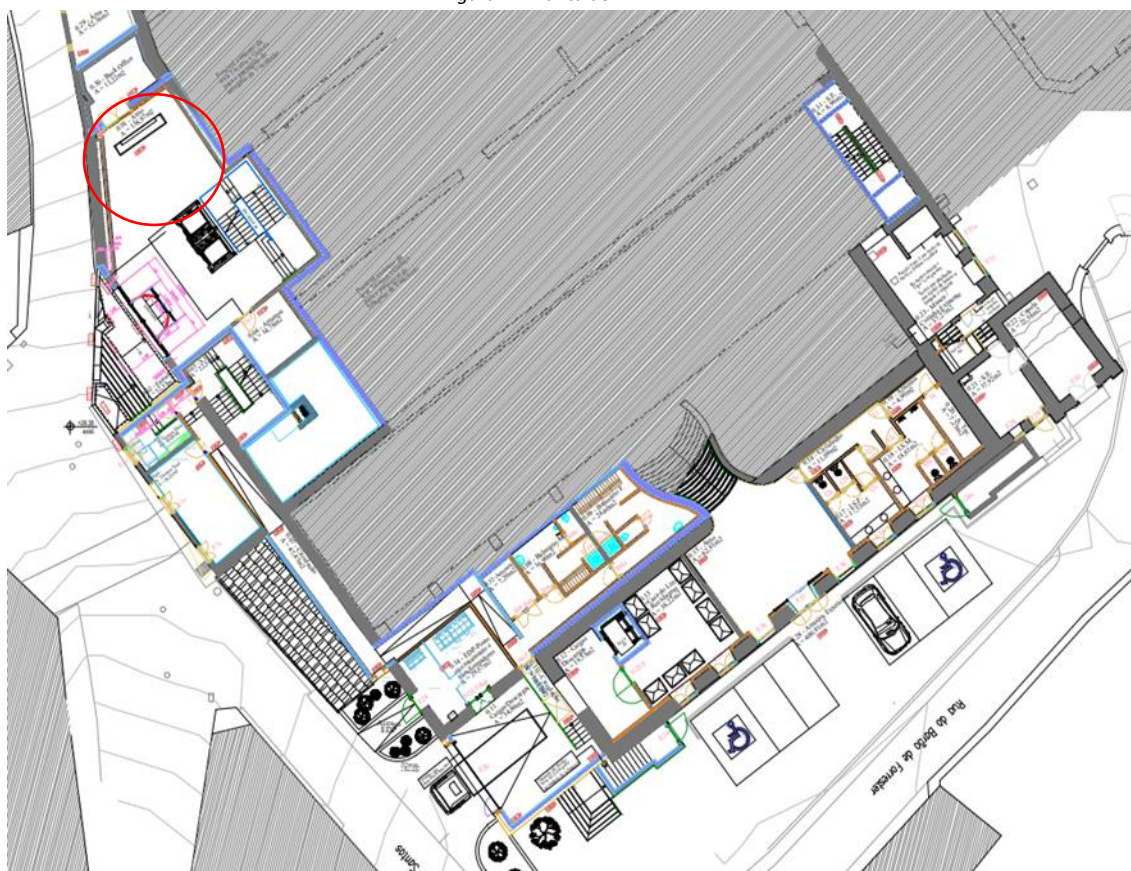
A construção do museu e da exposição em si segue a lógica de todo o processo têxtil. Os visitantes são informados, desde o início, de que podem tocar em tudo, para que tenham a percepção dos diferentes objetos e consigam uma maior conexão com a indústria têxtil portuguesa.

¹ Traduzido em português para Museu da Moda e dos Têxteis.

² Informação obtida através do PFFM.

2.1. Divisão estrutural do museu³

Figura 1 - Planta do PFFM



Fonte: World of Wine

O museu está dividido em dois pisos: o primeiro dedicado à produção têxtil, onde as fábricas e a produção de tecidos são tema; o segundo, explora a própria moda em si, acompanhada dos *designers*, desde os pioneiros até ao presente, assim como os grandes complementos da moda – a filigrana e o calçado. Estes dois últimos assumem um papel muito importante na indústria portuguesa, tanto a nível económico como cultural. Dentro dos próprios pisos, há uma divisão de temáticas, abordadas em diferentes áreas. A divisão, mesmo no próprio inventário do museu, assume-se como a seguinte (anexo n.1)⁴:

³ Círculo vermelho assinala entrada do museu.

⁴ Todas as informações utilizadas na descrição da divisão estrutural do museu foram fundamentadas no guião de conteúdos do mesmo anexo n.1, e do próprio museu.

Timeline

A visita ao museu começa logo com a cronologia sobre a indústria textil, que resume algumas das principais datas do desenvolvimento da mesma, em Portugal. Presumimos que esta tenha sido colocada na entrada do museu para apresentar uma imagem clara sobre a História da Indústria têxtil em Portugal. É apresentada uma série de datas que culminaram no que a indústria é hoje e que apresentamos na Tabela 1.

Tabela1. Datas da *Timeline*

1573	Regimento das Fábricas dos Panos, promulgado pelo rei D. Sebastião. É o primeiro documento público a enquadrar a indústria têxtil.
1677	As Pragmáticas proibem o uso de panos estrangeiros, protegendo a confeção nacional.
1703	O Reino Unido afirma-se como a principal potência industrial. Em Portugal, o poder está na produção de vinho. Assina-se o Tratado de Methuen, um acordo comercial para a troca de tecidos e vinhos, entre Portugal e Inglaterra.
1755	Depois do grande terramoto, as políticas do futuro Marquês de Pombal abarcam uma estratégia de desenvolvimento da indústria portuguesa que vêm transformar o setor.
1807 - 1813	Mas as invasões francesas, que destroem parte das nossas unidades produtivas, desestabilizam o ritmo do progresso.

1820 – 1821	A indústria resiste e chegou a máquina a vapor.
1834	Com o fim das lutas liberais vem também o fim do impasse. A indústria floresce
1837	É, finalmente, fundada a Associação Industrial Portuguesa.
1849	Segue-se a inevitável fundação da Associação Industrial Portuense de forma a desenvolver e otimizar a indústria. Para este propósito, educam a classe operária e tentam melhorar as suas condições de trabalho.
1865	Segundo o Inquérito Industrial, 56% das maiores empresas empregadoras e transformadoras pertencem ao setor têxtil. A segunda metade do século XIX é marcada pelo nascimento de uma nova habitação operária: as Ilhas do Porto, que foram erguidas para alojar a mão-de-obra rural que chegava à cidade com poucos recursos económicos.
1896	Estreia a curta-metragem “Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança, na Rua de Santa Catarina, Porto”, de Aurélio da Paz dos Reis, pioneiro do cinema português.

1915	O crescimento do setor: no norte do país contavam-se 153 fábricas e 20.000 operários.
1926 – 1974	O Estado Novo intervém, de forma constante, na industrialização.
1930	O Ato Colonial define as formas de relacionamento entre a metrópole e as colónias — as africanas são, agora, a fonte principal de algodão.
1930 – 1960	Os grandes impérios industriais têxteis prosperam no Grande Porto e no Vale do Ave.
1960	A adesão de Portugal à EFTA (Associação Europeia de Comércio Livre) como membro-fundador é fundamental para o desenvolvimento da economia portuguesa ao facilitar a integração no mercado europeu. É na mesma década que chega o conceito de pronto-a-vestir e, com ele, a indústria de confeção em série.
1986	Na véspera da adesão de Portugal à CEE, as exportações do setor têxtil já são 30% do total nacional.
1990 - 2000	A crise atinge a indústria. O desmantelamento do Acordo Multifibras (1974-1994), permitindo a liberalização total do comércio têxtil e vestuário, abre

	os mercados globais e permite a ascensão da produção na China e Índia.
2008	A indústria portuguesa reage. Aposta na qualidade, no conhecimento e na tecnologia para se diferenciar e, dois anos depois, a recuperação das exportações é admirável
2020	Portugal exporta cerca de 80% da sua produção de têxteis e vestuário para 189 países, nos cinco continentes.

Fonte: Feito a partir da informação presente no *Porto Fashion and Fabric Museum*

Pódio – Indústria Têxtil Portuguesa

A sala seguinte é dedicada ao pódio, onde podemos encontrar doações de várias fábricas, ou seja, objetos, imagens entre outras coisas do quotidiano fabril que várias entidades doaram ao museu, de modo a expor a sua História, através destes equipamentos e utensílios, utilizados pelas mesmas, em épocas mais arcaicas, tais como: I) algodão; II) diferentes imagens III) livros de presença; IV) vários instrumentos e pequenas máquinas; V) amostras de tecidos; VI) *posters* de propaganda, que serviam como *marketing* numa época inicial da indústria têxtil; VII) desenhos de debuxos⁵.

A roupa é um bem que atualmente consideramos essencial, mas nem sempre foi assim. Ao longo dos séculos foi ganhando mais atenção, passando até de algo que serve apenas para nos proteger do exterior, para algo que relacionamos com o nosso ser, ligando o vestuário à moda. Desta forma, faz sentido perceber primeiro como são produzidas as roupas e depois explorar a sua ligação com a arte e a moda. No pódio, as fábricas detêm realmente o protagonismo, destacando-se a Riopelle, empresa têxtil fundada em 1927, no norte de Portugal, sendo considerada “uma referência

⁵ Representação gráfica de um objeto pelos seus contornos ou linhas gerais. Que no caso da indústria têxtil, faz referência as amostras de padrões que podem ser colocados em tecidos.

internacional na criação e na produção de tecidos para coleções de moda e de vestuário” (Riopele, 2023), pelo contributo que fez, doando grande parte do espólio referente à produção em fábrica.

Mesas – Registos fotográficos

Nesta mesma sala, através de registos fotográficos cedidos por várias fábricas têxteis portuguesas, ficamos a conhecer a imponência e arquitetura dos edifícios das fábricas, das salas de produção amplas de diferentes momentos no quotidiano da fábrica. Estes registos fotográficos, remetem, essencialmente, para o norte de Portugal, prosseguimos então com a divisão das mesas e o que podemos encontrar representado nelas durante uma visita ao PFFM.

Primeira mesa

A primeira mesa destaca-se pela presença de registos fotográficos de uma visita de concorrentes do Concurso Miss Europa, na década de 60, à fábrica Riopele, o que nos revela a integração da mulher no mundo da moda, assim como a ligação entre a moda e a indústria têxtil.

Foi no século XX que chegou aos europeus e norte-americanos uma mudança de pensamento, que permitiu às mulheres a sua merecida emancipação e dignificação. Surge uma mulher bem mais segura de si e com identidade própria.

Segunda mesa

Na segunda mesa, destacam-se os exemplos de alguns serviços sociais que as empresas prestavam, sendo uma forma de se apresentarem como um pilar das suas comunidades. Assim, foram criadas creches e infantários para os filhos dos trabalhadores fabris, entre outras respostas. A acompanhar todas estas melhorias, houve também um aumento na quantidade de cantinas assim como o incremento de atividades, que visavam a socialização entre os funcionários. Segundo Pozzer (2021), este tipo de infraestruturas criadas pelas fábricas tinham o propósito de "controlar os trabalhadores, mantê-los sob a vigilância da empresa e submetê-los às necessidades desta, sem que fosse preciso recorrer a métodos diretamente conflituosos" (Pozzer, 2021, p. 339 e 340).

O autor demonstra que estas infraestruturas, para além da função de pilar das suas comodidades, também tinham um papel de submissão dos trabalhadores.

Terceira mesa

Nesta mesa, ficamos a conhecer um pouco mais sobre a antiga identidade gráfica destas fábricas, através de rótulos e panfletos.

Quarta mesa

Finalmente, na última mesa, encontramos exemplos de antigas fábricas, que fecharam e deixaram as suas infraestruturas ao abandono. Muitas dessas estruturas servem agora para outros propósitos, tais como centros empresariais ou centros culturais. Exemplo disso é a Lionesa, empresa têxtil fundada em 1948, que fechou portas nos finais do século XX (Lionesagroup, 2023). Atualmente, é um grande centro de negócios variados.

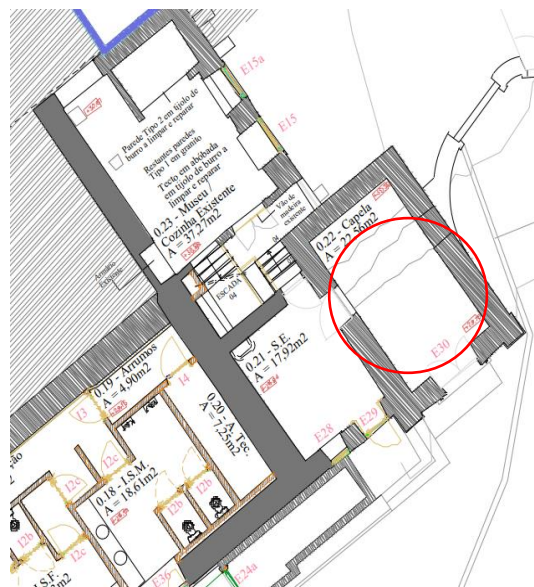
Sala das matérias-primas

A sala das matérias-primas é dedicada à base de toda a produção. Aqui o museu pretende apresentar a origem dos materiais que usamos, ou seja, a origem do que vestimos. A divisão da própria sala acompanha esse raciocínio, na medida em que está dividida por diferentes tipos de origem: vegetal (linho e o algodão), animal (seda e lã), fibras de celulose regenerada e fibras sintéticas. Tem ainda uma outra, a pele de animal, que não é considerada uma fibra ou matéria-prima, mas que está bastante presente no mundo da moda.

Para ajudar ao entendimento do visitante, a sala é composta por mesas com os diferentes processos de obtenção das matérias-primas referidas. Aqui têm o recurso a vídeos e imagens para acompanhar e melhorar o processo de aprendizagem, assim como as próprias matérias-primas, nos seus diferentes estados, para ajudar visualmente.

Capela Atkinson

Figura 2 - Planta da capela Atkinson



Fonte: World of Wine

Durante a visita, temos um momento que interrompe a temática do museu, mas que consiste num “tesouro” escondido – a capela *Atkinson*, que foi descoberta durante as obras de recuperação do edifício. Contruída em 1760, por José de Azevedo e Sousa, permite-nos admirar frescos, que pela sua semelhança aos da Sé do Porto, devido aos temas, cores e estilo, podem consistir em uma obra de Nicolau Nasoni (Lochery, 2020, p. 204). A capela foi renovada por uma empresa de conservação e restauro, que restauraram ao máximo todos os frescos. Uma curiosidade, muitas vezes referida aos visitantes, é a possibilidade de nela estar enterrado o corpo do antigo proprietário, assim como outros corpos, pela menção de um testamento, em que o proprietário escreve que deseja ser enterrado na capela onde outros foram enterrados.

Novos materiais

Esta sala tem também o nome de “*O Futuro na Pele*”. É uma sala muito importante, a nível visual, uma vez que consiste no primeiro impacto que os visitantes têm no museu, com as produções de *designers* portugueses, assim como pela temática em si, que apela à criatividade e sustentabilidade. São apresentadas alternativas sustentáveis para as matérias-primas, destacando-se uma colaboração feita entre a

Tintex Textiles e a *designer* Maria Gambina, onde juntas criaram uma nova tecnologia que envolve o uso da cortiça como principal material de produção.

Com três exemplares, os visitantes podem tocar e explorar a textura de uma roupa feita de cortiça. Explica-se, aqui, que a cortiça por si só não seria confortável e que, por essa razão, se mistura com outro tipo de material. Na mesma sala, estão outras produções da *designer* com outro tipo de materiais, sintéticos ou não, com diferentes inspirações. Todas as peças que podemos observar nesta sala, são acompanhadas de uma descrição dos produtos utilizados na sua manufaturação. É também exibido um vídeo sobre a confecção de tecidos, nomeadamente a parte da tintura. Mais uma vez, é possível tocar em todas as peças, de modo a intensificar a experiência.

As produções em cortiça são aquelas que costumam fascinar os visitantes e acabam por ser um bom *cross selling*⁶ com o *Planet Cork*, museu que aconselhamos a visitar, se quiserem descobrir mais sobre a cortiça e as suas potencialidades e aplicações.

O *designer*: A materialização do pensamento

Seguimos com a sala “*O Designer: A Materialização do Pensamento*”. Nesta sala, o visitante aprende todo o processo de criação de um *design*:

- I) Processo de *mind mapping*, onde o *designer* pensa na personalidade para quem está a criar a peça, quem quer vestir;
- II) Conceito, ou seja, a ideia inicial, onde o *designer* explora todos os seus sentidos, de modo a ter inspiração. Pode-se inspirar num período de tempo, numa emoção, num lugar, sons, imagens, entre outras inspirações;
- III) *Moodboard*, que corresponde ao momento da criação do conceito em imagens, cores, texturas, fotografias, entre outros;
- IV) Portfólio, uma parte primordial antes da peça;
- V) *Lineup*, em que o *design* ganha criatividade, identidade e nasce, finalmente, o esboço.

⁶ Forma de *marketing*, para a venda cruzada dos museus, de modo a incentivar os visitantes a irem a mais do que uma experiência.

VI) Desenho técnico, onde o processo de criação finaliza. Aqui, o *designer* desenha a peça, sem qualquer floreado, com todos os componentes decididos, desde tipo de tecido, até à cor das linhas e do próprio tecido e à forma como se comporta no corpo.

A peça: do sonho à realidade

Esta sala corresponde a uma das mais importantes do primeiro piso, uma vez que é o momento onde finalmente são explicadas todas as etapas da produção dentro de uma fábrica, desde a transformação da matéria-prima em fio à produção de tecido, através da tecelagem e do debuxo e dos acabamentos com a tintura e confecção da peça de vestuário. Estas quatro fases são explicadas meticulosamente nesta sala, do fio ao produto final. Podemos ver o algodão, fazer um debuxo, apreciar um tear que foi utilizado exclusivamente na abertura do museu, contendo uma pequena peça que demorou cerca de 17 horas a ser feita. O processo de criação termina com o produto final - uma camisa - com inspiração nos azulejos da estação de São Bento.

Segundo piso

Terminado o piso da produção, avançamos para o segundo piso, onde os conteúdos começam a focar mais o mundo da moda. Começamos com os complementos – a filigrana e o calçado – e, posteriormente, as produções dos *designers* de moda portugueses, desde os pioneiros até aos mais atuais.

Filigrana

Na sala da filigrana podemos ver e aprender um pouco mais sobre joelheria, mais concretamente sobre a filigrana, um dos nossos tesouros nacionais. É estimado que as primeiras peças de filigrana tenham surgido no século XVIII a.c, e tenham sido trazidas até nós pelos Fenícios. Portugal não só tinha ouro e outros minerais, mas também mãos capazes de aprender esta arte. Contudo, o processo de aprendizagem não deixou de ser longo. Para o comprovar, estão expostas algumas das ferramentas de trabalho que são utilizadas para produzir filigrana, assim como um vídeo que demonstra toda a técnica. É um trabalho minucioso e praticado por poucos, atualmente. Estão igualmente expostas diversas peças de joelheria, ou até mesmo peças que pertencem a exposições que já

estiveram presentes noutros museus, como é o caso da Cruz de Malta e o Coração de Viana, sendo este um dos principais símbolos de filigrana portuguesa.

Um dos pontos de interatividade do museu vem exatamente desta sala, onde temos um ecrã interativo, em que é possível selecionar os brincos que queremos experimentar, e, com o auxílio de uma câmara, o ecrã simula os brincos nas nossas orelhas. Acaba por ser uma pequena atividade que podemos fazer com os visitantes, assim como uma forma de marketing, uma vez que as mesmas peças estão à venda na loja alocada ao museu da moda.

Calçado – Linha de montagem

Prosseguimos com a sala “*Passo a Passo*”, onde começa a História do calçado em Portugal. Aqui, vemos todos os passos necessários para a confecção de um sapato, aprendemos sobre a intensidade física do trabalho de um sapateiro, um trabalho delicado e metucioso. Esta arte começou nas pequenas oficinas, que podiam ser solitárias ou partilhadas entre mestre e aprendiz, sendo que a mais antiga confraria de sapateiros em Portugal, é anterior a 1307, demonstrando que este ofício é muito antigo (Melo, 2009, p. 248). Mais tarde, a produção de sapato evoluiu para uma das maiores indústrias portuguesas. Atualmente, temos diferentes tecnologias e até mesmo uma extensa variedade de materiais, mas os processos artesanais continuam a ser reproduzidos nos complexos industriais. Um sapato é composto por um desenho dos moldes, que contém várias peças (por norma entre 20 a 25).

Podemos observar todos os passos da criação de dois exemplares de *designers* conceituados em Portugal. Carlos Santos, com o exemplo de um sapato de vela masculino, e Luís Onofre, com um sapato de salto alto feminino. Outro ponto alto desta sala são as alternativas sustentáveis, que podem ser utilizadas na produção das solas, em substituição das tradicionais solas de borracha. Temos exemplos de solas feitas em cortiça, algas do mar, arroz, casca de fruta, desperdícios encontrados no mar, entre outros. Há, ainda, outros acessórios que enaltecem o sapato, como o tacão alto e as fivelas. A nível de *design*, encontramos uma parede com desenhos de diferentes tipos de sapatos. No entanto, o foco da visita é efetivamente a indústria têxtil e a produção de vestuário.

Dar corda aos sapatos

A próxima sala é conhecida como “*Dar Cordas aos Sapatos*” ou Oficina do Sapateiro. Esta sala foi criada com o propósito de homenagear o sapateiro e a sua arte. Aqui aprendemos que a História do sapato não gira em torno da produção do produto, mas sim da mão humana que envolve a criação. No museu é referido que existem registos do fabrico de calçado em Portugal que datam ao século XV, em produções caseiras e manuais. Foi aquando da Revolução Industrial, que surgiram pequenas unidades fabris, e que se dedicaram à confeção de calçado, continuando a um nível de pequena escala. Os sapatos eram considerados um produto bem confeccionado e de qualidade, mas sem potencial para exportação, e foi por isso que durante o período da Revolução Industrial, Portugal decidiu reinventar, com a abertura dos mercados, surgem investimentos e as marcas internacionais começam a ter interesse em Portugal, o resultado foi um aumento substancial, nas exportações no início dos anos 80, com um incremento das exportações em 251%.

Pioneiros

A última parte da visita contempla os *designers* portugueses. É, finalmente, o momento em que os visitantes sentem o maior impacto com o tema da moda portuguesa. Apesar de não existir uma divisão de cronologia realmente definida, as salas seguem uma determinada lógica, que vai desde os pioneiros às futuras promessas da moda. A primeira sala de todas é denominada por “*Para Criar, Ser Livre*” ou mais conhecida como a sala dos pioneiros, onde podemos conhecer as produções dos primeiros nomes que surgem na moda de autor e que transformaram a moda em Portugal, de confeção, ou seja, apenas a execução de uma peça prática, para criação de *designs* que podemos considerar arte, visto que a moda é uma forma de arte. No início do século XX, Portugal vê nascer centros de convergência da burguesia, locais onde os burgueses se encontravam, partilhavam e exibiam a sua forma de viver, recorriam aos ateliers de costura, na busca das últimas tendências da moda internacional.

As casas em questão não se focavam na criação, mas sim na confecção de peças. Com a chegada do Estado Novo, as fronteiras portuguesas fecham-se. Por conseguinte, os jovens curiosos viam-se obrigados a inspirar-se e imitar personagens de cinema

americano, francês e português que a censura não proibia. É no ano de 1972 que Ana Salazar abre, em Lisboa, a loja “Maçã”, que importava de Londres roupa e acessórios. Depois da revolução de 1974 tudo muda, e a moda ficou associada a liberdade.

Moda: a emancipação do passado e do futuro

Seguimos com a sala “*Moda: a Emancipação do Passado e do Futuro*”. O foco da sala é um *catwalk*, ou seja, uma passarela, com vários conjuntos de roupa de diversas figuras da Moda Lisboa, ao longo dos anos.

O *design* como linguagem

A sala seguinte, é denominada por “*O Design como Linguagem*” e apresenta diversos conjuntos de roupa pertencentes a grandes nomes da moda portuguesa.

No ano de 1991, quando a Moda Lisboa foi fundada por Eduardo Abbondanza e Mário Matos Ribeiro, apresentaram-se várias criações. No ano de 1995, a Associação Nacional de Jovens Empresários (ANJE) completou esta linha de pensamento com o Portugal Fashion, focando-se na exposição do pronto-a-vestir da indústria têxtil. Como contributo, nascem, em Portugal, plataformas de criação para os *designers* que se encontram no auge atualmente e os que estão a emergir. A moda começa a deixar de ser vista como um *hobby*, passando a ser encarada como uma arte, tornando possível que esta seja um percurso profissional aceite pela sociedade.

Futuro da moda

O museu termina com a sala “*Ir Além, Sempre*”. Esta sala costuma ser a preferida dos visitantes, pelo *feedback* que recolhemos ao longo do nosso período de estágio, justificado pela criatividade que podemos encontrar nas várias peças que exibem as estantes. Para além dos manequins com produções, encontramos os manequins de pequena escala, ou seja, as propostas dos estudantes de moda, assim como diversos acessórios, máquinas, entre outros, que marcaram a moda em Portugal. Desde os lenços dos namorados às máquinas Singer, encontramos diversas memórias, que os visitantes portugueses recordam e que os estrangeiros observam com curiosidade.

Nesta sala continuamos a abordar a moda de autor. A nova geração de *designers* explora isso mesmo, numa tentativa constante de criar e encontrar novas alternativas e

explorar o futuro. Estes *designers* não seguem uma linha de pensamento comum e muitos deles são descobertos em plataformas como Sangue Novo, da ModaLisboa, ou o Bloom, do Portugal Fashion.

2.2. Relatório de procedimentos e atividades desenvolvidas

Nesta parte do relatório faremos uma descrição de algumas das tarefas executadas durante o período de estágio, no PFFM.

Todos os museus do WOW são museus interativos, didáticos e autónomos, no sentido em que visitas guiadas não são uma necessidade. Contudo, não deixa de ser essencial a existência de colaboradores a circularem no museu para manter o seu funcionamento e prestarem qualquer tipo de auxílio aos seus visitantes.

Durante o período de estágio, integramos a operação PFFM, o que significa que, para além do museu, tivemos também de fazer algum trabalho na loja de lembranças que integra o museu. Na manhã de acolhimento, fizemos formação *online*, dada a polivalência do WOW, de modo a ter um melhor entendimento da composição do complexo, das temáticas das experiências, dos restaurantes, assim como as suas localizações. Nestas formações aprendemos também sobre conduta de trabalho, imagem pessoal, entre outras importantes temáticas, imprescindíveis para fazer parte da equipa WOW. Durante a tarde, tivemos que nos dirigir ao complexo, onde nos foi feita uma visita de reconhecimento geral e onde conhecemos diversos membros do *staff* e o próprio museu.

2.2.1. Procedimentos de abertura e fecho

Nos primeiros dias de estágio, aprendemos como tinham lugar os procedimentos de abertura e de fecho, assim como as rondas ao museu e em que consistem. Para facilitar a última tarefa, foi-nos concedido o guião, que fomos lendo ao longo dos dias de modo a nos prepararmos para futuras visitas.

Fizemos também formação de loja, onde tivemos de aprender sobre todos os produtos, as suas características e a História da marca. Na loja privilegiam, sobretudo, produtos de origem portuguesa, de forma a divulgar marcas e nomes portugueses. Isto tem tendência a acontecer em todas as lojas dos museus, de modo a promover marcas nacionais. Na formação de loja, tivemos também de aprender todos os métodos

relativos a vendas: I) como funciona o sistema de vendas; II) procedimentos de caixa; III) inventário; IV) como atualizar a revista de produtos; V) procedimentos de receção de encomendas e como proceder após receção. Dada a nossa situação de estágio, muitas destas tarefas teriam que ser feitas com supervisão de uma colega.

Especificando alguns dos processos do museu, é de referir que o dia inicia com a abertura às 10h da manhã e a colaboradora que faz este horário fica com o encargo de fazer os devidos procedimentos para a abertura do museu. Visto que o museu é composto por dois pisos, o processo de abertura inicia no primeiro, no qual existe o *back office*, onde podemos encontrar o controlo do museu através de um dispositivo digital. Com este dispositivo, é possível ligar todos os dispositivos digitais do museu, como música de fundo, televisões com vídeos explicativos, entre outros.

De seguida, são colocadas algumas peças no devido local, tendo em consideração que estas devem ser removidas todas as noites. O museu é também composto por uma capela, conhecida como capela *Atkinson*. Esta tem um televisor para explicar a sua obra, como a capela está perto da ribeira, necessita de especial atenção devido aos anos da obra e à humidade que a ribeira provoca. Por conseguinte, é necessário um desumidificador a trabalhar a todas as horas do dia, de modo a preservar o máximo possível o estado da obra.

Continuando no processo de abertura do museu, ainda no primeiro andar, existe uma atividade com o nome de “debuxo”, que deve ser desfeita de modo que os visitantes tenham a oportunidade de participar. Finalmente, no segundo piso, é necessário abrir as portas para o miradouro, com vista para o cais de Gaia. Assim que esteja tudo devidamente preparado, o museu está pronto a receber os seus primeiros visitantes.

Durante o dia, o PFFM requer alguma monitorização, pelo que é necessário estar sempre alguém a fazer uma ronda ao museu. Esta ronda consiste na supervisão dos dois pisos do edifício para assistir os visitantes que necessitem de ajuda e para ter a certeza de que todas as partes do museu se encontram apresentáveis para o visitante. Muitas vezes, ao fazer estas rondas, os visitantes colocam perguntas, às quais devemos estar sempre aptos a responder. A informação que consta no PFFM e a sua leitura tornam-se,

neste ponto, cruciais. Contudo, durante a exposição, as paredes contêm informações adicionais.

Durante o período de estágio, tínhamos de estar disponíveis para atender clientes e de realizar todos os procedimentos que foram referidos anteriormente. No entanto, é na loja que aproveitamos para fazer as preparações para as atividades, tais como: *workshops*; diferentes guiões necessários para uma diversidade de visitas, desde o projeto educacional a visitas estrangeiras. Todas estas atividades e a sua preparação e execução são feitas pela equipa do PFFM, em muitas das quais tivemos a oportunidade de participar no período de estágio.

O processo de fecho, inclui procedimentos bastante semelhantes aos da abertura. O museu fecha às 19h:00, o que obriga a uma última ronda, cerca de dez minutos antes da hora em questão, de modo a perceber se ainda há visitantes. Caso tal suceda, o museu fica aberto até o visitante sair, tendo este mais uma hora para disfrutar da visita. Caso o museu se encontre sem visitantes, inicia-se o processo de fecho: fecho das portas de entrada; desligar o museu no *back office*, o que desliga quase todas as televisões e música, entre outros artigos digitais que estão expostos. No primeiro piso, é necessário retirar as peças que foram colocadas de manhã, do local de exposição, assim como mudar o desumidificador, caso necessário.

Ainda no primeiro andar, é preciso mais uma vez, passar pelo corredor da atividade do “debuxo”, de modo a se ter a certeza de que esta se encontra em bom estado. Já no segundo andar, é apenas necessário fechar o miradouro e rondar o piso com atenção especial a todos os itens de *designer*, para reportar, caso algum esteja deteriorado. Após esta última ronda, o museu está oficialmente fechado e só resta encerrar a loja de lembranças, o que acontece uma hora após o encerramento do museu. O fecho da loja foi algo que nunca tivemos de fazer, visto que não compete aos estagiários. Deste modo, o nosso trabalho acabava sempre com o encerramento do museu.

Para além destes procedimentos que acontecem numa base diária, experienciamos também outro tipo de tarefas que se apresentavam necessárias ocasionalmente, não contando com atividades, como visitas, oficinas, a execução de

guiões, ou trabalhar sobre o projeto educacional, como já referimos anteriormente, que serão abordadas no ponto seguinte. Estas tarefas a que nos referimos passam por visitas de reconhecimento a outros museus, participação em formações, ajuda na elaboração do projeto de *cross-visit*, assim como trabalhar com o espólio do museu, nomeadamente com o estado da sua conservação, o que nos permitia contactar com peças de *designer*.

2.2.2. Formações

Relativamente a este tipo de tarefa, podemos começar por referir a participação numa formação sobre incêndios. Nesta formação, aprendemos todos os procedimentos necessários a seguir em caso de incêndio, desde o comportamento a ter com visitantes, até à segurança do próprio, assim como as saídas que deveríamos usar e o percurso a fazer. Consideramos a formação um acrescento pertinente ao estágio, porque apesar da nossa estadia no WOW ser breve, também nos devemos encontrar preparados para qualquer emergência.

No âmbito do estágio, fizemos também uma formação sobre procedimentos de loja. Nesta aprendemos bastante sobre postura de loja; atendimento ao cliente; organização e procedimentos de recebimento de encomendas, a sua confirmação, assim como inventários. Apesar de trabalharmos diariamente com os servidores de venda e com as respetivas máquinas, nesta formação foram lembrados todos os possíveis processos de venda nos programas em questão, inclusive alguns que nunca tínhamos aprendido a fazer. Consideramos esta formação bastante útil para o trabalho diário que faço em loja, uma vez que serviu para lembrar algumas coisas que acabam por cair no esquecimento e ficar a par de novidades que poderiam vir a ser úteis.

2.2.3. Visitas de reconhecimento

No que corresponde às visitas de reconhecimento, estas devem ser algo em que todos os colaboradores e estagiários do WOW devem participar, visto que a polivalência é um requisito e a dado momento pode haver a necessidade de realizar qualquer tarefa por algum motivo. Sendo assim, todos os integrantes do *World of Wine* devem estar aptos para essa possibilidade. As visitas de reconhecimento são a maneira mais prática de conseguir transmitir em que consiste uma visita em cada um dos museus a todos os colaboradores do *World of Wine*. Os colaboradores participam numa visita guiada a cada

um dos museus, obtendo informação necessária para o caso de terem de assumir o cargo de guia.

Foi neste contexto que tivemos oportunidade de visitar todas as experiências. As visitas ocorreram em dias diversos, algumas com outros colaboradores, outras em que participamos só nós, tendo em algumas delas a necessidade de fazer a visita em inglês, visto que usufruímos da companhia de estagiários estrangeiros. O primeiro museu que visitamos foi o *The Bridge Collection*. Este museu contribui para completar a viagem pelo vinho ao longo dos tempos e o lugar que este ocupa em diferentes lugares e eras ao longo dos anos. A coleção concede-nos uma interessante viagem pela História, totalmente direcionada para o consumo de bebidas, passando por exemplo pelos antigos egípcios e Roma antiga até a época contemporânea (Lochery, 2020, p. 154). Tivemos a oportunidade de visitar este museu com uma estagiária estrangeira. A nível pessoal, achamos o museu muito interessante, visto que foca bastante o aspeto histórico e arqueológico do ritual da bebida, contando-nos a História através da prática de beber. Uma abordagem que nos pareceu bastante criativa e apelativa para o visitante, principalmente para os mais velhos.

O segundo museu que visitamos foi o *Planet Cork*. Este é um dos mais procurados dentro das experiências fornecidas pelo WOW, visto que é um museu bastante interativo e pedagógico, sendo adequado para o público mais novo. Neste, é dado a conhecer como se faz o processo de descortiçamento dos sobreiros e como este material é transformado em rolhas para vinhos e espumantes, além de outros usos. Este museu é uma celebração da indústria de cortiça portuguesa, sendo o nosso país o líder mundial na extração, produção e utilização da mesma. Destaca, também, os formatos de sustentabilidade que a cortiça pode tomar, assim como a capacidade desta de criar novos produtos amigos do ambiente.

A visita ao *Pink Palace Experience* foi feita devido à necessidade substituir um colaborador. Este espaço consiste numa experiência que podemos afirmar como excêntrica e extravagante, que nos apresenta de forma interativa o vinho Rosé, desde a sua História, à sua produção e aos mitos que o rodeiam. Esta experiência foi acima de tudo criada para entreter, proporcionando em cada sala uma experiência diferente e

concedendo ao turista uma experiência que podemos considerar digna de ser partilhada nas redes sociais. Para além disto, os visitantes podem desfrutar de cinco provas de diferentes vinhos Rosé, aprendendo a distinguir as diferentes formas em que este vinho pode surgir.

No seguimento de visitas relacionadas com vinho, fizemos a visita ao *The Wine Experience*. Este museu dá o nome ao quarteirão cultural, consistindo numa visita ao mundo do vinho e a todos os procedimentos que dele fazem parte, desde a uva até ao produto final – o vinho. Este é o maior museu que podemos encontrar no WOW, sendo composto por diversas salas, que explicam os processos diferenciados para criar os vinhos, abordando também as diferentes regiões do país. Ensina o visitante a distinguir diferentes aromas no que diz respeito ao vinho, tendo também diversos *quizes* e atividades, todas elas relacionadas com a temática, tornando a experiência bastante didática. No final da visita, o visitante tem a oportunidade de fazer uma prova de vinho com profissionais, que ensinam todos os passos que devem seguir para desfrutar uma prova de vinho.

Esta visita foi feita exclusivamente para nós, por uma nova colaboradora, que necessitava de praticar o guião para fazer visitas guiadas a visitantes. Foi feita em inglês porque a colaboradora tencionava aprimorar a sua capacidade de guiar uma visita nesta língua. Como este é o maior museu do WOW, a guia teve de se ausentar perto do final da visita, informando que poderia prosseguir ou voltar atrás para conhecer mais calmamente o espaço, que foi o que optamos por fazer. Assim, exploramos o museu e todos os vídeos e atividades que neste se encontram. Apesar de não sermos entendidos na área, consideramos a visita bastante interessante e interativa, até porque todos os museus do quarteirão cultural são feitos com o propósito do visitante ter uma experiência independente de intervenientes externos.

Depois, tivemos oportunidade de visitar o *Porto Region Across The Ages (PRATA)*. Este museu reconta a História da região do Porto, sendo um ótimo museu para aprender sobre o património histórico e cultural da cidade *Invicta*. Composto por várias salas com momentos interativos, vídeos, estátuas, vídeo *mapping* e uma réplica de um elétrico em tamanho real, este museu proporciona-nos uma visão da História do porto de modo

bastante dinâmico. Participámos nesta visita só nós, e foi uma das visitas que consideramos mais interessantes, visto que já conhecíamos a temática na sua totalidade, mas mesmo assim conseguimos ser capturados pela beleza e dinamismo do museu. Este é considerado um passo essencial para o visitante do WOW, de modo que este fique a saber mais sobre a cidade em que o quarteirão cultural se integra.

O último museu que tivemos a possibilidade de visitar foi o *The Chocolate Story*. Este museu, tal como o nome sugere, dá a conhecer a História do chocolate, desde o processo de plantação de cacau até à produção de chocolate. Este museu é composto por várias salas, com História, elementos de produção de chocolate, publicidade do mesmo ao longo dos tempos, alguns momentos interativos de prova, cheiro de diferentes tipos de chocolate e até mesmo uma fábrica de chocolate nas instalações. Esta visita distinguiu-se das anteriores, dado que, devido ao período de Páscoa, tivemos oportunidade de ser acompanhados pela nossa família. Este museu é muito interessante porque nos concede um vasto conhecimento sobre um dos artigos mais populares do mundo, tendo uma particularidade muito interessante que é a sua própria marca de chocolate – o Chocolate Vinte Vinte. Mostra como se faz o chocolate, sendo este processo exibido na réplica de fábrica integrada no espaço.

2.2.4. Avaliação do estado de conservação do museu

Uma parte essencial para manter o museu apto é a conservação dos objetos que alberga. Para isso, é necessário seguir normas e procedimentos que ajudem a conservação preventiva a fazer o seu trabalho e cuidar das nossas peças. Neste âmbito, tivemos a oportunidade de lidar de perto com algumas destas normas e de fazer uma avaliação do estado de conservação do museu, mais precisamente a nível de infraestruturas. As infraestruturas são um ponto fulcral para manter essa preservação, uma vez que é onde os problemas começam. Se não criamos ambientes adequados para os objetos, não conseguimos assegurar a sua segurança e integridade. Esta avaliação foi feita por uma colaboradora do museu, com formação para tal, que nos ajudou a perceber melhor este tipo de questões (anexo n.2).

Pela ausência de ferramentas, todo o exame foi feito a “*olho nu*”. Iniciamos na entrada do museu e fomos percorrendo o mesmo. Observávamos as infraestruturas e

sempre que notávamos algo com necessidade de atenção apontávamos. Esta avaliação resultou na criação de um documento com todas estas questões. Começamos com as namoradeiras, na sala das matérias-primas, onde se pode observar algumas marcas de água, consequência das infiltrações da chuva, provavelmente devido ao mau isolamento das janelas. Na cozinha velha, pudemos notar a pedra do forno com alguma degradação.

Ainda na parte da cozinha, a escadaria mereceu a nossa atenção, apresentando sinais de corrosão na parte do corrimão e na parede junto a escadaria, que tal como no forno, apresenta crostas espessas, com tons pretos e acinzentado, e cavidades que terão sido resultado do contacto extenso com altos níveis de humidade. Na parede da entrada para as escadas da cozinha, também podemos ver vários sítios onde a tinta estalou e caiu. Mais uma vez podemos culpar a humidade. Na zona que circunda o forno também encontramos algumas fissuras na pedra. Já na antecâmara da capela, a parede está deteriorada e, junto à janela, é possível ver bolor.

A capela é provavelmente a zona mais danificada do museu, sendo, a humidade a principal causadora. Na parte interior da capela, podemos notar marcas de água, sendo estas consequência de infiltrações. Na parte superior, podemos verificar marcas das infiltrações. Na parte da parede onde se encontram os frescos, a água entrou pela janela, escorrendo pela parede, sendo que quando secou deixou estas marcas visíveis. Ainda na capela, notámos a corrosão do metal da fechadura da porta de acesso à antecâmara.

Na sala dos novos materiais, observamos fissuras na parede provocadas pela humidade. Avançando para o segundo piso do museu, na sala da filigrana, é possível notar a presença de microrganismos no expositor. É notório que os microrganismos são atraídos pelo calor ou pela humidade, neste caso serão as luzes que se encontram na própria vitrina, visto que causam calor. A porta de acesso a sala dos pioneiros não fecha bem, sendo necessário recorrer a força em inúmeras ocasiões.

Nunca tínhamos trabalhado com conservação, apesar de estudarmos a área de História e do património, pelo que consideramos esta experiência bastante enriquecedora. Aprendemos a fazer um exame a “olho nu”, e a prestar mais atenção aos pequenos detalhes. Aprendemos, ainda, diversos termos e a trabalhar com

documentação relativa à conservação, o que é bastante útil para o trabalho em museologia e património.

2.2.4.1. Conservação preventiva

Ainda no contexto de conservação, tivemos oportunidade de seguir a colaboradora num projeto de conservação. Neste caso específico, o objetivo não seria avaliar a conservação, mas sim perceber como evitar a degradação dos objetos do museu. A isto se chama conservação preventiva cumprindo normas e procedimentos, são criados ambientes seguros para os objetos e manter o espólio em bom estado. (Camacho, 2007). A colaboradora explicou-nos que diferentes materiais têm diferentes fragilidades e, por isso, torna-se imperativo conhecer as composições dos objetos, ou seja, os diferentes materiais que compõem o edifício e o espólio e os tipos de cuidados a ter. Deste modo, foi feito um documento em que ficaram explícitas todas as normas e procedimentos a ter com os diferentes materiais que compõem os objetos do museu (anexo n.3).

O documento começa por explicar a importância de um inventário, contém uma listagem do acervo museológico da instituição, composta por texto e imagem, de forma a prevenir falhas de informação. Também é necessário dividir o espólio em diferentes categorias ou coleções, para uma melhor identificação do acervo, e estas coleções devem ser caracterizadas por natureza, tipologia, extensão, proveniência, localização e estado de conservação. No WOW, apesar de se trabalhar com um sistema de inventariação, o GEMA, que não apresenta todas as informações anteriormente faladas e que são consideradas importantes no mundo dos museus.

O próximo ponto é o estado de conservação, sobre o qual também é preciso uma listagem com o propósito de um melhor entendimento do estado de conservação de cada integrante do acervo. Para além disto, sempre que é incorporado um novo objeto no espólio, seja emprestado, doado ou até mesmo comprado, deve ser executada uma avaliação do estado de conservação do mesmo, assim como uma limpeza. Desta forma, é possível prevenir a contaminação das antigas peças.

Segue-se a monitorização, que é também um importante passo da conservação preventiva. Tendo em vista os vários riscos que podem desencadear processos de

deterioração, conforme o tipo de material e a vulnerabilidade deste, é fulcral fazer um registo dos dados de monitorização ambiental. Para este levantamento, é necessário acesso a determinados recursos, como por exemplo, um Datalogger, um dispositivo que faz o levantamento da humidade relativa e da temperatura.

As medidas de controlo ambiental ocupam um importante lugar no documento que criamos. Primeiramente, é importante voltar a referir, que o controlo ambiental é essencial, sendo que neste processo serão fundamentais determinados equipamentos, como ar condicionado, aquecedores, humidificadores e desumidificadores. Estes equipamentos devem ser utilizados nos espaços em que se detetem irregularidades durante a monitorização. No caso específico do PFFM, não existem dados de monitorização registados, por conseguinte não é possível definir quais os locais com necessidade de controlo. Mas, dada a avaliação do estado de conservação das infraestruturas, os locais que se encontram junto da capela são os mais afetados pela humidade.

Outro importante procedimento a seguir é a avaliação da iluminação nas diversas salas do museu, de modo a perceber se esta é natural ou artificial. Também é necessário perceber que tipo de lâmpada está a ser utilizada, visto que a temperatura é um fator de risco para alguns materiais, como têxteis e papel, que, no caso do PFFM, estão muito presentes. Aprendemos que é necessário ter em conta a utilização de fontes de calor nas vitrinas, de modo que esta não seja excessiva, ou seja, sem luz solar direta, holofotes ou lâmpadas brilhantes. Relativamente aos equipamentos de medição de temperatura, a colaboradora indicou o mais simples, o termostato, dispositivo utilizado para controlar a temperatura.

Relativamente à humidade relativa, é necessário ter atenção, porque estraga materiais, como por exemplo, a madeira e acelera o processo de corrosão dos metais. Por estes motivos torna-se essencial o controlo da humidade do ar, através da medição da mesma, para isto é necessário definir uma escala de medida. Esta escala de medida depende da sala, uma vez que para a definirmos temos que ter em conta os materiais que compõem os objetos dessa sala e definir um valor que seja apropriado para os diferentes tipos de materiais, isto porque cada material tem um valor estimado como

adequado. Seria necessário um levantamento de todos os objetos e um agrupamento em categorias de diferentes tipos de materiais para conseguir definir, em cada sala, qual a maior percentagem de cada material. Para a medição da humidade relativa também é necessário um instrumento específico, sendo no caso um hidrómetro.

Outro controlo importante a ter é o controlo de poeiras. Uma das mais simples formas de fazer esta avaliação é colocar os artefactos num local onde não exista muita afluência de poeiras e diminuir o lustro utilizado nos vidros dos expositores. Outro tipo de controlo possível a executar neste tipo de situação é a utilização de sistemas de filtração de poeira, que, se forem de qualidade, podem reduzir as partículas de poeira de 90% a 20%.

Sobre a circulação cultural também existem alguns procedimentos a ter em atenção, tanto a nível de circulação interna como externa. Se esta for feita de forma errada, por exemplo sem o recurso a luvas ou com a escolha de luvas erradas, contaminantes podem passar para os objetos. É recomendada a utilização de dois tipos de luva durante o manuseamento de objetos e documentos: luvas de vinil ou latex e luvas de algodão. As de vinil podem deixar resíduos, visto que são compostas por borracha e este ser um elemento vulcanizado, contendo enxofre, que pode interferir com os objetos ou documentos manuseados. As luvas de algodão têm um custo acrescido, visto que o material que as compõem é caro e deve ser lavado com frequência, implicando um cuidado reforçado relativamente aos agentes de limpeza a serem utilizados.

As regras de acondicionamento e armazenamento são muito simples: deve ser evitada a utilização de estantes de madeira, visto que são uma fonte de infestações de diferentes espécies e de liberação de ácidos, ambos prejudiciais para certos materiais. Em caso de não ser possível a substituição deste tipo de expositor, é aconselhada a utilização de um revestimento, para prevenir este tipo de problema.

Outro assunto abordado pela colaboradora durante a execução deste documento foi a importância da implementação de uma rotina. O PFFM não dispõe de um conservador-restaurador nem de alguns dos equipamentos anteriormente mencionados. Portanto, foi sugerida a celebração de acordos com outros museus,

instituições públicas ou privadas, outras instituições culturais, de investigação ou universitárias para compensar essa falha.

Prosseguimos com uma proposta de intervenção nos materiais, tendo consciência a vulnerabilidade dos mesmos, como se tem vindo a mencionar. É essencial perceber quais os materiais que compõe a maioria do espólio do museu, e os riscos aos quais estes estão sujeitos, distinguindo quais necessitam uma maior intervenção e limpeza. Para o cuidado e a limpeza de cada um destes materiais existe um procedimento diferente. No caso do PFFM, temos presentes têxteis, matérias-primas, metais e madeiras.

Relativamente aos têxteis, começamos pelos procedimentos de limpeza. Este processo tem de ser executado com muito cuidado, de modo a evitar qualquer dano no tecido. Cada vez que o tecido é lavado, sofre uma perda, visto que quebra ou perde fibras. Temos que ter em atenção que materiais com algodão e linho têm tendência para encolher e que alguns métodos de lavagem são mais prejudiciais do que outros. Os métodos que devemos evitar são o de limpeza a seco e o de máquina de lavar. Esta limpeza deveria ser feita por um conservador de têxteis. Ao contrário do que se pensa, a limpeza a seco não é de todo a mais indicada, porque, apesar de não recorrer a água, é abrasivo para os tecidos.

Ainda em relação ao processo de limpeza, a primeira solução deverá ser minimizar o recurso à limpeza, tomando medidas preventivas, para evitar uma acumulação de poeiras, óleos e outros componentes indesejados nos têxteis. A segunda medida será aspirar os tecidos, sendo esta a maneira mais segura de remover a poeira que este tipo de material tem tendência a acumular. Não obstante, é necessário ter cuidado com os enfeites dos tecidos, tal como nos pontos em que já seja notória uma fragilidade no têxtil, ou haja algumas fibras soltas, que podem ser sugadas. Ao aspirar estas áreas sensíveis, é aconselhada a utilização de uma rede fina para cobrir o tecido, a qual pode ser presa por um elástico para facilitar a tarefa; no caso de têxteis grandes, usar uma moldura com uma rede, neste cenário que deve ser colocada entre o tecido e o aspirador. Mesmo com este tipo de proteção é necessário ter atenção a tela, para esta não deslizar, assim como manter uma distância de cinco a dez centímetros entre o

aspirador e o tecido. Em sítios mais estreitos e decorações, deve-se usar escovas macia e finas.

Em relação ao acondicionamento, os têxteis não devem ser colocados dentro de sacos de plástico, sendo recomendado o uso de papel de seda, visto que este material é isento de ácidos. Quando colocados em cabides, os têxteis devem ser devidamente acondicionados, ou seja, as dobras dos cabides devem ser acolchoadas de modo a não gerar vincos, podendo ser utilizado algodão revestido de tecido. Já no que compete ao manuseamento, devem ser sempre utilizadas luvas, tendo em atenção que os óleos das nossas mãos podem passar para os têxteis.

Os procedimentos de limpeza das matérias-primas variam. Por exemplo no caso do algodão há alguns agentes biológicos. O ideal seria a presença de um conservador para fazer esta limpeza. No entanto, é possível, com o recurso a uma pinça e luvas, proceder à extração destes agentes biológicos. No que concerne ao acondicionamento destas matérias, é necessário evitar locais quentes, devido aos agentes biológicos que se sentem atraídos por temperaturas elevadas. Dependendo da natureza das matérias-primas, as espécies de agentes biológicos divergem, posto isto só alguém da área de conservação poderá analisar melhor estes fatores.

No que diz respeito aos metais, a nível de limpeza, são essenciais alguns passos (Camacho, 2007). Primeiramente, é fundamental examinar o objeto em questão e identificar as possíveis áreas problemáticas. Mais uma vez, é aconselhável evitar uma limpeza excessiva, sendo o objetivo principal remover poeiras, não a remoção de manchas que estão associadas ao polimento. Para esta tarefa, será necessária a presença de um profissional da área. Quando as áreas de potencial problema já estiverem identificadas, deve-se utilizar um material macio para o processo de limpeza, assim como uma espuma fina; também se deve recorrer a um pincel de zinbelina para limpar o pó. Neste procedimento é importante cobrir a parte metálica do pincel para que esta não arranhe a peça a ser limpa.

Quanto ao acondicionamento dos objetos em metal, estes devem ser embrulhados de modo a ficarem protegidos de condicionantes humanos e ambientais. O tecido utilizado neste embrulho deve ser macio e não conter qualquer tipo de ácido.

É essencial ter cuidado ao embalar estes objetos, notar se não há humidade ou gases nocivos, arranjar forma de amortecer, proteger e isolar termicamente o objeto. No processo de embalagem, deve-se colocar espuma polietileno, visto que esta concede um bom isolamento térmico, sendo também uma forma de almofadar o objeto. Os objetos metálicos devem ser todos embalados individualmente, de modo a evitar que estes rocem uns nos outros e riscuem as superfícies. A área onde estes são colocados deve manter-se limpa, e não se deve encontrar perto de qualquer tipo de fonte de água, relativamente à humidade, deve ser instalado um desumidificador, ou deve ser controlada através de utilização de sílica gel, no caso de ser uma vitrine fechada.

Ainda no que diz respeito aos cuidados de acondicionamento a ter com objetos metálicos, deve-se evitar qualquer envolvência do metal em plástico, incluindo o PVC, pois alguns podem emitir gases na presença de inibidores, como a luz e a humidade, que prejudicam a superfície metálica. Outra norma a ter em atenção é relativamente as prateleiras. Estas devem ser feitas de metal e acolchoadas com espuma de polietileno. Esta seria a forma ideal de as manter conservadas devidamente. No entanto, tecido livre de ácido ou almofada de fibra sintética também servem para este propósito. No que concerne ao manuseamento de objetos metálicos, este deve ser feito com luvas, de forma a não transmitir poeiras e resíduos contidos na pele humana; deve ser sempre feito com duas mãos, de modo a evitar uma queda; e devem sempre ser evitadas fitas neste tipo de objeto, visto que podem marcar e deixar resíduos corrosivos.

No que diz respeito à forma de expor objetos metálicos, deve-se ter atenção as condições ambientais criadas e deve-se ter atenção extra a qualquer tipo de material que prejudique este ambiente. Ao colocar o objeto de metal numa vitrina, o ambiente deve ser controlado e estabilizado. Contudo, em muitos casos objetos de materiais diferentes são colocados em conjunto para expor, o que prejudica o ambiente, tanto para uns como para outros, visto que cada um tem necessidades específicas. Outra norma a seguir será não colocar materiais metálicos que já tenham alguma fragilidade ou fratura em vitrinas com holofotes, visto que o calor pode prejudicar ainda mais estas peças. As mudanças de temperatura através da luz podem provocar condensação do metal e por consequência alterar a forma e dimensão, assim como gerar corrosão e rachaduras.

A última matéria a explorar é a madeira. Como já foi referido, a madeira é uma matéria muito vulnerável a agentes biológicos, como por exemplo, térmitas, que são um grande problema das madeiras. Normalmente, são atraídas por altas temperaturas e pelo contacto com outros matérias que já estejam contaminados. A humidade relativa também é uma fragilidade, visto que a madeira absorve facilmente a água e incha, dando origem a fissuras na mesma. Por conseguinte, não se deve utilizar água durante o processo de limpeza. A melhor forma de o fazer será mesmo o recurso a um pano macio, que não solte fios, ou um pincel também de pelo macio. Usar um aspirador também é uma possibilidade, mas mais uma vez é necessário proteger o tubo com uma rede para não arranhar. Caso os objetos em questão tenham algum revestimento não permeável e não polido, é possível utilizar uma esponja humedecida em água para a limpeza.

2.2.5. Cross-visit

Outra tarefa que tivemos oportunidade de integrar foi a criação de conteúdo para *cross-visit*. O objetivo do *cross-visit* é criar uma ligação entre os museus, sejam dois, três ou até mesmo os sete, de modo a que os visitantes tenham interesse em visitar mais do que um. O PFFM é um museu de fácil ligação aos restantes, sendo que, quando a nossa ajuda foi requisitada, só faltava criar uma ligação, por mais ténue que fosse, entre o PFFM e o *Pink Palace*. Como temos formação na área da História, a equipa do PFFM considerou que seria a pessoa mais adequada para encontrar esta ligação, de modo também a manter-nos envolvidos nos projetos do museu. Para isto, dirigimo-nos ao *Pink Palace* e começamos a ler a informação que está exposta nas paredes, de modo a encontrar uma ligação entre os dois museus. No final, encontramos três situações comuns entre museus:

- I) A primeira que encontramos foi na sala de adoração a Baco, onde são explicados os cultos gregos e romanos ao deus do vinho. Estes povos usavam roupa feita de algodão, lã e linho, as primeiras matérias-primas a serem utilizadas, que são referidas na sala de matérias-primas do PFFM.
- II) Nas diferentes salas são apresentados e explicados diferentes vinhos rosé. Numa dessas salas é apresentado o vinho *Aix*, vinho que advém de *Aix-en-Provence*, uma província francesa que dá nome a este vinho. Esta província localiza-se perto

de Marselha, uma cidade essencialmente comercial e de grande importância na histórica económica francesa. Durante o período da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, todas as cidades e províncias francesas sofreram bastantes alterações. A Revolução industrial, também é tema no PFFM, aqui, podemos encontrar mais uma ligação, embora bastante ténue, entre os dois museus.

III) Na última sala do *Pink Palace*, é feita uma referência à quantidade de garrafas de *Moet & Chandon* que Napoleão Bonaparte consumia para festejar as suas vitórias. Pode-se fazer ligação direta a primeira sala do PFFM, visto que este museu começa com uma cronologia sobre a indústria têxtil em Portugal, fazendo menção às invasões francesas feitas por ordem de Napoleão Bonaparte. Consideramos esta a ligação mais forte e direta entre os dois museus para possibilitar o *cross-visit*.

2.2.6. Visitas

Durante o período de estágio, tivemos a oportunidade de participar nas visitas guiadas, tanto a novos colaboradores como a visitantes do museu. Esta tarefa demorou a ser uma responsabilidade nossa, uma vez que, como já tínhamos referido, é importante conhecer bem o guião, para poder realizar uma visita. Na maior parte das vezes, apenas assistimos a visitas, ou saciamos a curiosidade de alguns visitantes, mas tivemos duas ocasiões onde experienciámos a atividade de guia de um museu. Pessoalmente, fascinou-nos. Para além de aprendermos com os próprios visitantes, tivemos a experiência de contar uma História e divulgar conhecimento sobre a temática aos mais curiosos. No entanto, confessamos que é bem mais confortável fazer visitas a colaboradores, uma vez que não sentimos tanta pressão e medo de errar ou não saber alguma informação.

2.2.7. Projeto educativo

Nesta parte do relatório iremos abordar o projeto educativo do *World of Wine*, mais concretamente do PFFM, visto que foi neste museu que estagiámos e tivemos contacto direto com o projeto.

De um modo geral, o serviço educativo que o WOW propõe abrange todos os ciclos de escolaridade e diversas áreas curriculares, com o propósito de combinar visitas

e atividades (oficinas/*workshops*), o que cumpre o propósito de dar resposta a diferentes necessidades e objetivos de alunos e professores que procuram o WOW. Segundo a informação que nos foi concedida, *“este é um Serviço Educativo que se quer próximo das escolas, das instituições e das comunidades que nos rodeiam e onde estamos inseridos, assumindo com todo o entusiasmo o nosso papel como agentes de educação não formal.”* (WOW, 2022/2023, p. 5).

No folheto informativo do projeto educativo do WOW, o quarteirão cultural também apresenta a possibilidade de criar projetos diretamente com as escolas. *“O WOW não se circunscreve apenas ao seu quarteirão. Estamos preparados para levar os nossos saberes até às Escolas que nos queiram receber e abertos a desenvolver projetos de forma continuada com as Escolas e Instituições que nos queiram contactar.”* (WOW, 2022/2023, p. 25).

O PFFM apresenta diversas iniciativas:

- I) Para o primeiro ciclo: a visita-oficina da “Boneca de Trapos”, que, por norma, tem uma hora de duração, mas pode-se alongar conforme a oficina a acompanhar a visita. A sua sinopse é a seguinte *“Algodão, seda, linho... Nem sei por onde escolher! Nesta visita, irás ter a oportunidade de conhecer diferentes materiais têxteis e as suas utilidades no quotidiano e temos a certeza de que a inspiração não te irá faltar para que possas dar vida às tuas próprias criações.”* (WOW, 2022/2023, p. 15). Estas criações estão direcionadas para a construção de uma boneca de trapos, com o recurso a materiais que apelem à sustentabilidade, como o caso de tecidos reutilizados, rolhas de cortiça, entre outros, que vão surgindo. As palavras-chave desta atividade são expressão plástica, criatividade, natureza, matérias têxteis e objetos do quotidiano, o que é bastante abrangente e pode gerar diferentes ideias (WOW, 2022/2023).
- II) Para o terceiro ciclo, o PFFM, propõe uma visita temática, com a duração de uma hora e meia, com o título de “Têxteis e Moda, A Expedição Lusa”. As palavras-chave por detrás desta visita são História, revolução industrial, indústria têxtil e papel social das mulheres. A sinopse desta atividade é direcionada para alguns conteúdos dados em contexto de sala de aula e inseridos no programa das

escolas: *“A Revolução Industrial gerou uma verdadeira revolução no papel que as mulheres passaram a representar na sociedade. Descubra, nesta visita, o papel que a moda e que as fábricas têxteis portuguesas desempenharam na educação e profissionalização das mulheres portuguesas a partir do século XIX.”* (WOW, 2022/2023, p. 19). Esta é uma visita teórica que explana a importância e o papel que a moda teve ao longo da História, tendo como foco principal a revolução industrial, visto que este é um dos pontos vitais da História do vestuário, da moda e dos têxteis, assim como da História económica europeia.

III) Para os mais velhos (ensino secundário, profissional, superior e formação de adultos), o museu da moda propõe a visita temática, intitulada *“A moda, a imagem e as tribos”*, com a duração de uma hora e meia. A sinopse apresentada é a seguinte *“O que é a moda e quando surgiu? Será que é um conceito antigo ou recente? Podemos considerar a moda como um movimento associado a uma época histórica e que representa a realidade estética na qual as pessoas se apresentam perante a sociedade. A moda sempre ditou as tendências estéticas e é um conceito indissociável das divisões sociais. Esta distinção já é feita desde as épocas tribais, em que, mesmo não havendo indumentárias muito complexas, cada membro se vestia conforme o seu papel dentro da tribo a que pertencia. Vem connosco conhecer, compreender e refletir sobre o mundo da Moda.”* (WOW, 2022/2023, p. 21). As palavras-chaves desta visita são moda, História, sociologia e antropologia, dado que esta visita se foca na aprendizagem da moda como conceito e em explicar como surgiu a moda e o seu percurso pelas diferentes épocas.

A nível de oficinas/*workshops*, presentes no projeto educacional, o PFFM propõe diferentes atividades:

- I) *“Desafio Pronto-a-vestir”*: Atividade adequada para o 1.º e 2.º ciclo escolar, pode ter duração de uma hora e meia ou duas horas, e consiste num jogo em equipa, em que cada uma tem um tempo estipulado para recolher o maior número de peças de roupa e criar o *look* mais criativo possível. As palavras-chave desta oficina são criatividade, jogo e trabalho de equipa, e a sinopse

da mesma apresenta o seguinte: *“O desafio é simples: em quanto tempo consegues reunir o maior número de peças de roupa diferentes para que possamos vestir uma pessoa? O tempo está a contar e as equipas têm de estar a postos para conseguir escolher a indumentária mais completa e original, o mais rápido possível! Estão preparados?”* (WOW, 2022/2023, p. 23).

- II) *“Workshop de Joalheria”*: Adequado para o terceiro ciclo de estudos. Consiste na aprendizagem sobre a arte da produção de joalheira, com a diferença de que as criações dos alunos serão feitas com objetos do dia-a-dia. As suas palavras-chave são criatividade, reciclagem, reaproveitamento de materiais, expressão plástica e artística. A sinopse é a seguinte: *“Recorrendo à utilização de objetos triviais do nosso dia-a-dia, como, por exemplo, botões ou atacadores de sapatos, vamos aprender a criar brincos, colares, pulseiras e uma variedade imensa de bijuteria. Esta é uma excelente forma de reciclar peças para o teu uso pessoal que, de outro modo, poderiam ser desperdiçadas.”* (WOW, 2022/2023, p. 23).
- III) *“Workshop de Tie-Dye”*: Adequado para o terceiro ciclo de estudos. A oficina de *tie-dye* corresponde a uma atividade de introdução a técnica de tingimento, onde os participantes poderão aplicar a mesma a qualquer peça de vestuário que prefiram. A sua sinopse refere o seguinte: *“Um workshop para a introdução à técnica do tie-dye, para dar uma nova vida às roupas que pensamos nunca mais usar. Aqui, aplicaremos técnicas diferentes para que possas tingir a tua própria t-shirt ou as meias velhas que estavam esquecidas no fundo da gaveta!”* (WOW, 2022/2023, p. 23). E as suas palavras-chaves são as mesmas do *workshop* anterior, visto que o conceito dos dois é bastante parecido, embora aplicado a áreas diferentes.
- IV) *“Workshop de Macramé ou Tecelagem”*: Adequado para o terceiro ciclo de estudos. O *workshop* de macramé ou tecelagem consiste na execução e aprendizagem de uma destas duas atividades. A sinopse refere o seguinte: *“No workshop de macramé irão aprender as técnicas básicas e alguns truques*

para criar os vossos próprios painéis em macramé. Na workshop de tecelagem poderão criar o vosso próprio tecido por meio da tecelagem manual ou, sempre que possível, recorrendo ao uso de teares manuais” (WOW, 2022/2023, p. 24). As palavras-chaves deste são criatividade, expressão plástica e artística.

2.2.8. Relatório de atividades e *workshops*

Os *workshops* foram uma constante ao longo do período de estágio. Todas as experiências do WOW têm este tipo de iniciativa. Deste modo, compete a cada equipa de cada museu ajudar na criação deste tipo de iniciativa, desde a ideia até à execução. Os *workshops* devem estar diretamente relacionados com a temática da experiência, com o objetivo de melhorar a visita. Neste subcapítulo, iremos falar um pouco sobre os *workshops* que tivemos oportunidade de montar e participar ao longo da experiência com a operação PFFM.

Os *workshops*, atualmente, estão apenas direcionados para o programa educativo. O serviço educativo, departamento que prepara todo o programa educativo dos diferentes ciclos/ cursos académicos/ cursos profissionais, de forma a perceber o que pode ser oferecido a cada um. No entanto, são enviados para as instituições o programa educativo do WOW e as suas atividades/ofertas em cada museu.

2.2.8.1. Macramé

O primeiro *workshop* em que tivemos oportunidade de participar foi um *workshop* de macramé para uma escola secundária. A turma era de um curso profissional tecnológico de *design* de moda. O objetivo seria a realização de uma visita normal, mas com um final mais dinâmico, que culminava num *workshop* de macramé. Os participantes aprenderam a fazer um painel com o formato de folhas de árvores.

A preparação deste *workshop* foi simples. Foi necessário aprender a técnica primeiro, de modo a aperfeiçoá-la, para conseguir ensinar. Depois tivemos de experimentar várias medidas de fio, para encontrarmos as medidas corretas para as duas folhas que iam compor o painel, sendo que uma delas deveria ser grande e a outra pequena. Assim que encontrarmos a medida ideal para as duas folhas, temos de cortar o fio todo dentro das medidas necessárias.

Para a execução do *workshop*, foi necessária a criação de um *kit*, que deveria ter o fio-guia referido no parágrafo anterior e recortes em cartão, no formato das folhas. O *kit* ia acompanhado de um *flyer* (anexo n.4) com informação base sobre o macramé e a técnica de nós que deve ser executada. Fizemos também um vídeo com a explicação da peça para colocar durante a atividade, de modo que se alguém precisasse de uma orientação extra poderia sempre olhar para o projetor.

Para além de todo este processo, foi também necessária a preparação do espaço. O espaço escolhido para este *workshop* em particular foi a sala de exposições, ao lado da loja do PFFM. Deste modo, os alunos poderiam passar da visita para o *workshop* ou vice-versa, sem qualquer problema. A sala foi organizada pela operação do PFFM, de modo que optamos por colocar três grandes mesas para os alunos e as professoras se dividirem entre estas três mesas e colocamos uma no centro, onde estaria a guia, a explicar o processo e acompanhar os participantes (figura 3).

No início do *workshop*, a guia explicou um pouco sobre a História do macramé e em que consiste, e o tipo de macramé que iria ser feito nesta sessão.

Inicialmente, os participantes, pelas suas idades, estavam um pouco reticentes em relação à atividade. No entanto, após terminarem a tarefa, ficaram bastante entusiasmados com o resultado (figura 4).

Terminou assim o primeiro *workshop* em que participamos. Foi uma das iniciativas que nos marcou, talvez por ter sido a primeira, sendo que ficamos muito gratos por ver os produtos finais e a adesão que os participantes tiveram ao *workshop* que ajudamos a criar.

Figura 3 - Exemplo de uma das mesas da oficina de macramé, durante o workshop



Fonte: De autor

Figura 4 - Mesa com os painéis feitos pelos alunos, no final do workshop



Fonte: De autor

2.2.8.2. Macramé Natal

Durante o nosso estágio, executamos mais um *workshop* na temática do macramé, este dentro da temática do Natal. O grupo que participou neste *workshop* era de uma escola básica. Este *workshop* careceu do mesmo tempo de preparação, contudo não tínhamos como produto final um painel, mas sim um ornamento para um pinheiro de Natal e um porta-chaves para oferecer de prenda. Juntamente com as colaboradoras do PFFM tivemos de aprender novas técnicas de macramé para ensinar aos participantes.

Foi feito um novo vídeo de explicação das técnicas utilizadas para as peças em questão e um novo *flyer* com a mesma informação mata temas natalícios. Optámos também por fazer os sacos de presente artesanais (figura 5) para colocarem o porta-chaves e o pinheiro, com o logótipo do museu, combinado com o tema natalício (anexo n.5). Essa tarefa foi inteiramente da nossa responsabilidade.

Para este *workshop*, optámos por um espaço de exposições mais amplo, visto que o grupo de visitantes era maior do que o anterior e seleccionámos o mesmo processo de preparação do espaço. Desta vez, colocámos as mesas em duas filas e uma mesa na frente, onde a guia iria orientar dar o *workshop*, mais uma vez com o recurso a vídeo.

O *workshop* teve um formato muito semelhante ao anterior. Foi atribuído um *kit* a cada um dos participantes com todos os componentes necessários para a realização da tarefa. Primeiro fizeram o ornamento de natal e depois o porta-chaves. Este último tinha uma técnica mais complexa, sendo necessária uma monitorização mais atenta para fazer as correções necessárias. Quando todos os alunos terminaram as suas duas peças, foi-lhes indicado que as colocassem no saco de presente para as levarem para casa (figura 6). Este *workshop* foi um sucesso e teve um ótimo *feedback*.

Figura 5 - Sacos de oferta produzidos pelo PFFM para o workshop de macramé de Natal



Fonte: De autor

Figura 6 - Exemplar de porta-chaves produzidos na oficina de macramé de Natal



Fonte: De autor

2.2.8.3. Croquis

Outra das atividades em que estivemos envolvidos foi a elaboração de croquis. Estes foram feitos para uma visita de estudo do sexto ano, que iria visitar o *The Wine Experience* e o PFFM, de modo que era necessário fazer um *workshop* que estivesse diretamente ligado os dois museus, formando assim o *cross-visit* que falamos anteriormente. A visita no *The Wine Experience* tinha como temática as quatro estações, vistas do prisma da vinha, e como as estações afetam a produção de vinho. Deste modo, a forma que encontramos para enquadrar o *workshop* nesta temática, sem perder vista o nosso próprio museu, foi um *workshop* de croquis, feitos com folhas de árvore, que podemos encontrar em qualquer lugar, no meio da natureza. Assim, os participantes tinham a temática das quatro estações através de folhas de diversas cores, ligando automaticamente este *workshop* ao *The Wine Experience*, e a temática da moda e do design ligada ao PFFM, através dos croquis.

Foi necessária a preparação prévia do *workshop*, tal como o de macramé. A equipa PFFM teve de recolher diversas folhas e fazer um modelo de base para os croquis (figura 7). Quando encontramos o melhor tamanho para o modelo, começamos a experimentar para ver qual o melhor método de execução, qual o melhor tipo de cola a utilizar nas folhas de árvore e que outro material iríamos precisar. Feitos os testes, decidimos que, para além do modelo base e das folhas, seria interessante utilizar lápis de cor e marcadores para adicionar alguma cor, caso os alunos preferissem. Começamos então a preparar os kits, que continham diversas folhas e o modelo base, sendo que os lápis de cor, marcadores, cola e tesouras seriam materiais partilhados. Para este *workshop* não foi feito panfleto nem vídeo, visto que não havia um método único de realizar a atividade, dependendo apenas da criatividade de cada um.

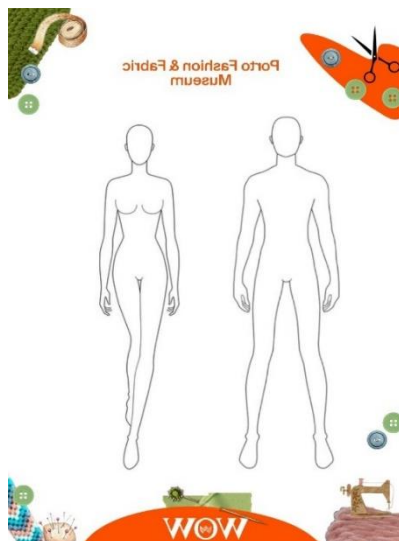
Depois tivemos de preparar o espaço para a execução do *workshop*. Escolhemos a sala de exposições ao lado da loja, pois assim os alunos poderiam movimentar-se rapidamente entre o museu e o espaço do *workshop*. A sala ficou dividida em grupos de três mesas, com uma mesa colocada no centro e uma na frente, onde a guia se colocava.

Este *workshop* foi articulado com a visita à boneca de trapos, que abordaremos mais adiante no relatório. Começou com a guia a indicar que os participantes tomassem

os seus lugares nas mesas, seguindo com uma breve explicação do conceito da atividade, explicando também a ligação entre este *workshop* e as visitas aos dois museus (TWE e PFFM). De seguida, explicou o *kit* a cada aluno, a sua composição e a sua utilidade. Depois de todas as indicações, os participantes começaram a sua atividade.

As colaboradoras presentes apenas deram auxílio quando necessário, mas os alunos participaram no *workshop* de forma bastante autónoma. Quando todos terminaram o seu croqui, passaram à visita da boneca de trapos (figura 10). Este *workshop* teve um *feedback* bastante positivo, os alunos demonstraram muito interesse e entenderam perfeitamente a ligação criada entre as duas temáticas a serem exploradas, dando origem a resultados muito criativos, diversos e interessantes.

Figura 7 - Modelo do croqui



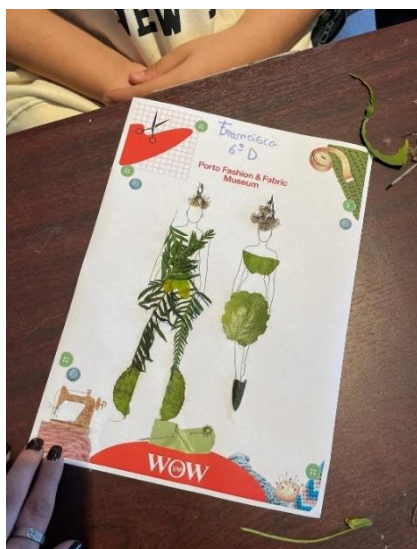
Fonte: PFFM

Figura 8 - Registos fotográficos durante a realização da atividade



Fonte: De autor

Figura 9 - Exemplar de um dos croquis terminado



Fonte: De autor

Figura 10 - Croquis finalizados, de todos os alunos



Fonte: De autor

2.2.8.4. Boneca de trapos

No seguimento das visitas da boneca de trapos, a operação do PFFM considerou pertinente a criação de uma oficina com este mesmo conceito. Deste modo, começámos a investigar diferentes formas de fazer bonecas de trapos. Procurámos a forma mais prática e adequada para alunos de diversas idades. Após várias pesquisas, consideramos que a forma mais apropriada seria com colheres de pau, material de colorir, diversos tipos de linha e retalhos de tecidos. Para este propósito, começámos a recolher os retalhos, as linhas e reunimos os materiais de colorir que já havíamos utilizado no *workshop* de croquis. Compramos colheres de pau de um tamanho médio para ser mais fácil de manobrar e começamos a experimentar a funcionalidade do *workshop*, fazendo testes de bonecas de trapos. Estes testes serviram para perceber se o tamanho da colher era o correto, que tipo de cola era a mais indicada para utilizar no tecido e se os retalhos poderiam ser utilizados no seu estado original, sem qualquer corte ou formato.

Assim que estes detalhes ficaram definidos, podíamos então propor a execução do *workshop* na próxima visita. Foi necessária preparação, como a criação de kits e *flyers* (anexo n.6), assim como imagens de moldes e a preparação do espaço de *workshop*. Os kits desta oficina eram compostos por uma amostra de diferentes tecidos, que foram cortados em pedaços mais pequenos, de modo a cada kit ter uma variedade de tecidos. As restantes amostras foram colocadas nas diferentes mesas da oficina para que os participantes pudessem explorar as suas opções. Colocamos também imagens de moldes de algumas peças de roupa que poderiam ajudar o processo criativo do participante, visto que um dos objetivos desta oficina era os alunos desenharem os seus projetos e depois procederem a sua execução. As imagens são apenas um guia, que não necessitam seguir, mas que contém inspirações e moldes em cartão para facilitar a sua utilização, caso sejam necessários para fixar tecido.

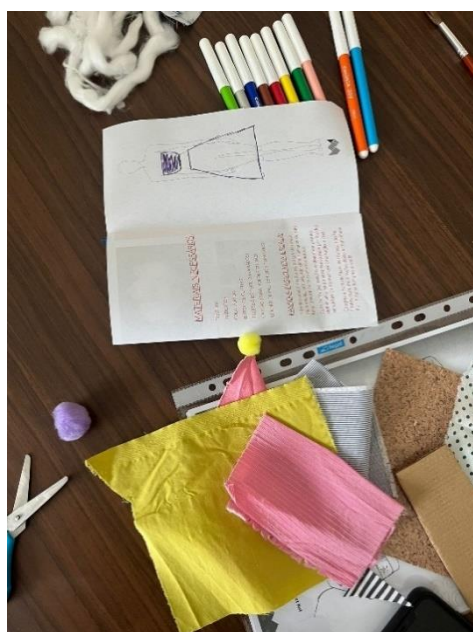
Os primeiros alunos que participaram nesta atividade fizeram uma visita *cross-visit*, entre o PFFM e o *Planet Cork*. No final da visita, foram encaminhados para a sala do *workshop*. A guia em questão, ou seja, a boneca de trapos começou por explicar em que consistia o *workshop*. Mostrou aos alunos que este tinha como objetivo a confeção de uma boneca feita com uma colher de pau e retalhos de tecido. O primeiro passo era abrirem os respetivos kits e explorarem o seu conteúdo. A guia explicou para que servia

cada um dos elementos que compunham o kit e indicou que os alunos deveriam começar o processo criativo.

Foi explicada a utilização do modelo que estava no panfleto para a elaboração do desenho da produção (figura 9) que deveria ser reproduzido e a escolha de tecidos e padrões a utilizar. Cada participante foi fazendo o seu desenho, usando diferentes técnicas, modelos e tecidos. Todos eles precisaram de alguma assistência, que lhes foi concedida pelas colaboradoras, ao longo do processo.

Cada *kit* continha também uma folha de cortiça (figura 11), para ser utilizada como tecido caso algum aluno assim preferisse, de modo a criar a ponte entre o PFFM e o *Planet Cork* e dar uso ao conceito de *cross-visit*. Depois dos modelos feitos, a guia indicou aos participantes que poderiam desenhar caras nas suas bonecas, colocarem olhos ou até mesmo usarem fios, algodão ou marcador para lhes fazerem cabelo. Os alunos deram asas à sua imaginação, criando modelos apenas com olhos, com diversas expressões faciais, cabelos ou até sem cara (figura 12). No final do *workshop*, os alunos colocaram as suas criações finais no seu *kit*, prontas a transportar para a próxima visita, para a qual seguiram. O *feedback* desta atividade foi bastante positivo e creio que é uma atividade que faz muito sentido juntamente com visitas temáticas, como a da boneca de trapos, criando uma dinâmica muito agradável para todos os grupos e idades.

Figura 11 - Exemplo de um desenho de uma das crianças, no flyer do que pretendia reproduzir



Fonte: De autor

Figura 12 - Uso da folha de cortiça para cortar um top em forma de coração



Fonte: De autor

Figura 13 - Registo fotográfico dos materiais disponibilizados na mesa dos alunos



Fonte: De autor

Figura 14 - Exemplo de uma das bonecas de trapos de uma aluna



Fonte: De autor

2.2.8.5. Tie-dye

A atividade de *tie-dye*, que é uma técnica de tingimento de tecido, que surgiu nos Estados Unidos, foi outra das que explorei durante o estágio. Mais uma vez aliada à visita ao museu, esta oficina foi direcionada para uma turma de ensino secundário, que tinha alunos portugueses, alguns alunos de Erasmus, o que obrigou a fazer o *workshop* em inglês. A preparação deste *workshop* consistiu em reunir os materiais necessários: tintas de tecido, frascos adequados, tesouras, linha, *flyers*, micas, sacos e luvas. Fizemos várias experiências com a tinta e a quantidade de água que deveríamos acrescentar, para se obter o efeito *tie-dye*. Quando encontramos a quantidade indicada, procedemos à colocação da tinta aguada nos frascos, alternando entre várias cores, para os alunos terem uma vasta diversidade de escolha.

Mais uma vez, fizemos um *flyer* (anexo n. 7), que continha diferentes técnicas de *tie-dye*, assim como o processo passo a passo e os materiais necessários para a oficina. Depois tivemos de escolher e preparar o local. A sala escolhida foi uma sala de exposições, com janelas amplas, para aproveitarmos ao máximo a luz solar. Colocamos seis mesas redondas, e dividimos o material. Cada mesa deveria acomodar cinco estudantes, onde colocamos cinco panfletos, treze bisnagas de tinta, alguns metros de fio, três tesouras e cinco pares de luvas (figura 15).

A guia começou por explicar em que consistia o *tie-dye*, seguindo com a indicação do material que os participantes podiam encontrar nas suas mesas e para que servia. Foram avisados antecipadamente, de que deviam trazer uma peça para o *workshop*, sendo que todos estes escolheram *tote bags*. O primeiro passo foi colocar as luvas e dobrar os sacos como preferissem. Os alunos fizeram a dobragem correta para obterem o padrão que queriam. Depois de dobrado, o saco deveria ser amarrado com o fio (figura 16) e, de seguida, podiam começar a utilizar as tintas que lhes agradassem para colorirem o projeto (figura 17).

Avisamos o grupo de que o *tie-dye* demora 24 horas a assentar e que só após estas horas é que deviam lavar a peça que escolheram para o *workshop*. Também lhes foi dito que, para um melhor resultado, deveriam deixar o saco preso com o fio até a lavagem. Contudo, alguns alunos mais impacientes quiseram ver imediatamente o

produto final. Os sacos ficaram bastante criativos (figura 18). No fim da oficina, os alunos foram levados pra o museu, onde assistiram a uma visita guiada regular, na qual demonstraram bastante interesse.

Figura 15 - Disposição dos diferentes materiais, acompanhados com um flyer orientador



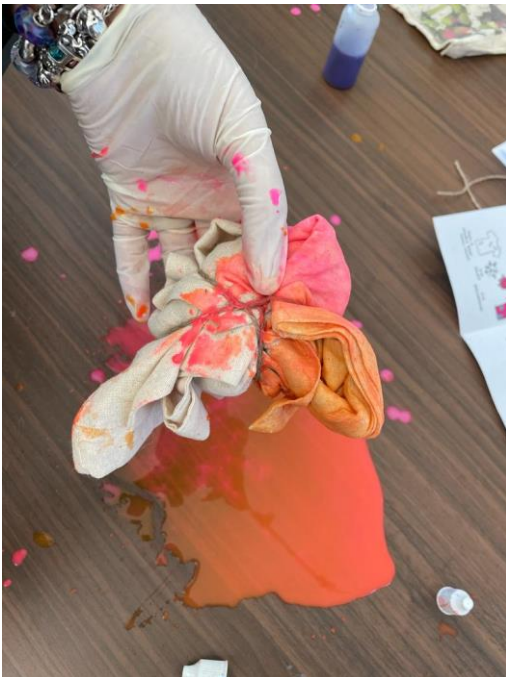
Fonte: De autor

Figura 16 - Nós que os alunos tiveram de dar, antes de tingirem as tote bags



Fonte: De autor

Figura 17 - Tingimento do tecido com as tintas



Fonte: De autor

Figura 18 - Algumas das tote bags terminadas



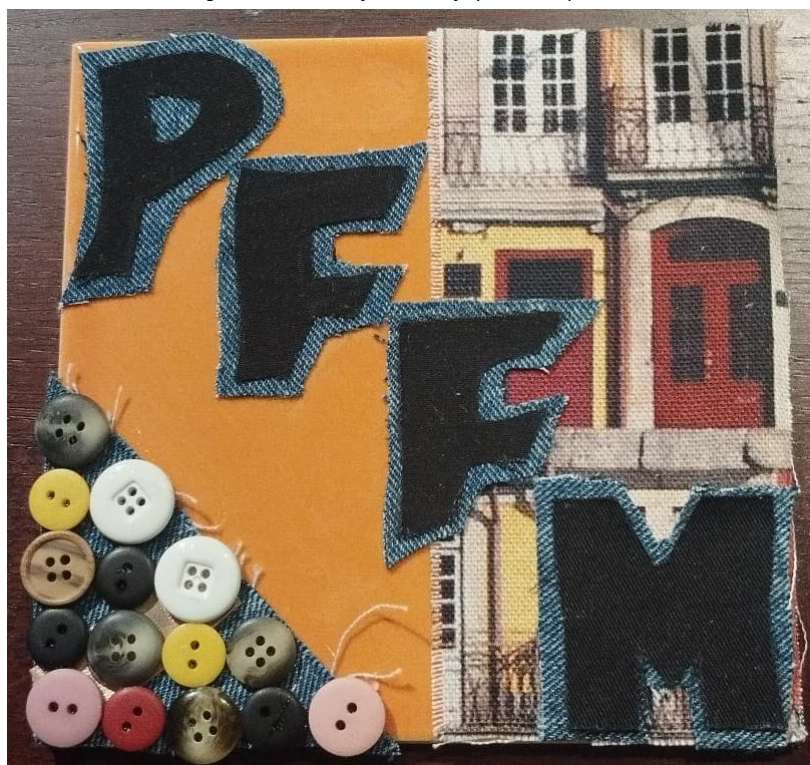
Fonte: De autor

2.2.8.6. Tiles and textiles

Um projeto que foi estudado pelo PFFM, mas não foi avante durante o nosso tempo de estágio, foi o *Tiles & Textiles* - um *workshop* que seria feito no projeto de *cross-visit*, neste caso entre o PFFM e o *Porto Region Across the Ages*.

O PFFM tem como temática a moda e os têxteis, dando nome à parte “*textiles*” da oficina; já o PRATA tem como tema a História do Porto, que é uma cidade repleta de azulejos, dando nome a parte “*tiles*” desta oficina. Foi-nos transmitido que este projeto estava pendente e que deveríamos descobrir como seria possível começar a produzir este tipo de oficinas. Esta tarefa foi-nos atribuída. Num dos dias do estágio, juntamos todos os materiais que precisávamos - azulejo, vários tecidos, cola, tesoura e alguns acessórios de costura – e decoramos um azulejo com vários retalhos e botões (figura 19). Durante esta experiência conseguimos apurar o tempo de duração que esta oficina teria, assim como o material necessário. Consideramos um projeto muito interessante e didático, mas, infelizmente, ainda não foi aplicado.

Figura 19 - Produto final, azulejo produzido por mim



Fonte: De autor

Capítulo 3. Espartilho: Evolução, Problemas e Influência no Estatuto

Social Feminino

O presente capítulo tem como objetivo apresentar a investigação feita sobre a temática selecionada, o espartilho, para fundamentar o nosso projeto de construção de uma exposição sobre esta peça de vestuário.

3.1. Enquadramento geral do vestuário e a sua relação com a moda

Para compreender a evolução da moda e do espartilho e tudo o que este implica, é importante perceber o enquadramento geral do vestuário e a forma como este se desenvolveu e se tornou uma parte integrante do conceito de moda.

Para Martins e Alves (2018), o vestuário começou a ser introduzido na Pré-História, ainda que de uma forma muito arcaica. Já a roupa íntima ganhou maior adesão durante a Idade Média, de modo a tornar a movimentação mais flexível e a manter a roupa exterior limpa. (Martins & Alves, 2018, p. 461). Sequeira (2023) apresenta a camisa como a peça de roupa interior, utilizada tanto por homens como por mulheres na Época Medieval. As camisas eram uma peça larga que possuía manga curta ou comprida, tendo um comprimento que variava entre a anca, os joelhos e os calcanhares. Segundo a autora, usar apenas camisa só era aceitável nos aposentos privados. A utilização de uma camisa em público era vista de forma semelhante a nudez, algo que não era digno nesta época, visto que até o ato de dormir requeria roupa (Sequeira J. , 2023, p. 705).

Ariès e Duby (1990) corroboram esta questão, afirmando a vergonha do nu e que, durante a época medieval, é muitas vezes abordada a exposição do corpo nu e como este era visto. Ao longo desta época, podemos ver narrativas sobre a exposição corporal, de como estar vestido poderia indicar “pulsões exibicionistas e de um virtual sentimento de vergonha” (Ariès & Duby, 1990, p. 366). Isto remete-nos para o facto de a utilização de roupas poder levar a um exibicionismo intrínseco, de modo a demonstrar que o individuo que as usa tem poder de compra, além de nos apresentar a vergonha associada com o nudismo do corpo. O nudismo, por consequência, era visto como um tabu, fazendo com que o sujeito medieval não tivesse uma relação com o corpo e experienciasse um sentimento de incómodo (Ariès & Duby, 1990, p. 366).

Na obra *Vestes de Caridade: Assistência, pobreza e indumentária na Idade Moderna*, de Luís Ferreira (2020), sobre a Misericórdia de Braga, podemos encontrar algumas menções à roupa interior. Apesar de ser mais direcionado para a região bracarense, é possível notar como era visto este tipo de indumentária na Época Moderna. Primeiramente, é importante notar que a roupa interior era uma constante nesta época, sendo utilizada por ambos os géneros. Poderia ser composta por uma peça completa ou duas peças separadas, feitas de preferência em tecidos de algodão. A sua higiene era medida conforme a sua brancura. (Ferreira, 2020, pp. 36, 44 e 60).

Segundo Ferreira (2020), o termo roupa interior refere-se “à roupa que se encontrava mais próxima da pele, incluindo camisas, bragas, ceroulas ou, na sua ausência, a própria roupa que se vê” (Ferreira, 2020, p. 72). A roupa interior está maioritariamente associada a questões de higiene. Não deveria ser manchada com qualquer tipo de fluído corporal, visto que era importante que as roupas estejam cuidadas. Este tipo de peça tinha também como objetivo cobrir as partes “naturais”, que se tornavam evidentes com o uso de vestes externas curtas, ou compostas por tecidos mais finos e delicados (Ferreira, 2020, p. 76).

O vestuário feminino e masculino evoluiu ao longo das épocas, contudo, no nosso relatório, iremos apenas abordar a evolução do vestuário feminino. Iniciaremos com a Época Medieval, quando, segundo a obra de Cosgrave (2012), as mulheres tentavam replicar o vestuário masculino, mas adaptado às suas formas mais curvilíneas. As mulheres com um estatuto social superior utilizavam roupas mais elaboradas com as seguintes características “*amplas, com saias compridas até o chão, feitas de tecido pesado*” (Cosgrave, 2012, p. 104). Uma tendência desta época era uma cintura definida, maioritariamente reforçada por cintos decorativos, de modo a dar ênfase a esta parte do corpo, sendo a parte do busto uma parte delicada, por norma coberta por uma gola alta. As mangas destes vestidos podiam variar entre desenhos simples e ajustadas ao corpo, ou *designs* elaborados com um corte tão amplo que por vezes chegava ao chão (Cosgrave, 2012, p. 104).

Um evento devastador que afetou a moda profundamente foi a chegada da peste bubónica em 1348. Teve um grande efeito na moda, principalmente no Ocidente, devido

à crise política e social que surgiu com o caos causado pela doença. Como é habitual em época de crise, as pessoas começaram a vestir-se de forma extravagante, que se reflete em bainhas subidas e roupas mais justas ao corpo, o que torna a silhueta mais visível; também podemos notar mangas e bainhas mais elaboradas, com bordas talhadas. Contudo, com a aproximação do fim da Idade Média, este estilo cai em desuso e retornam as vestes mais modestas, tornando-se as vestes mais práticas, sendo que as saias e as mangas deixam de arrastar no chão e o decote sobe. (Cosgrave, 2012, p. 104)

Prosseguindo com a Época Moderna, Cosgrave (2012), dividiu este período em três partes, iniciando com o Renascimento. Este período de tempo foi importante para a evolução do vestuário da mulher, uma vez que se tornava cada vez mais imperativo para a mulher ser distinta do homem, tanto na forma de vestir como de se comportar. Os séculos XIV e XV ficaram marcados por uma revolução do vestuário, caracterizada pela distinção entre o vestuário feminino e o vestuário masculino (Grieco, 1991, p. 83). No Renascimento, a moda era desenvolvida em torno da mulher, fazendo com que a ligação entre o vestuário e o sexo feminino se tornasse cada vez mais importante. Esta ligação manteve-se durante séculos (Hughes, 1990, p. 185).

Nesta época, o vestuário feminino consistia num *“traje longo e amplo com mangas compridas e gola alta”* (Cosgrave, 2012, p. 125). A meio do século XV, estas roupas tornam-se mais amplas, sendo que a base era um conjunto de roupas de baixo, feitas em linho branco, e tinha mangas longas que eram sobrepostas por um vestido de cintura alta, com uma cor de contraste. Em finais do século XV, os vestidos começam a apresentar uma linha em V na cintura, sendo que a parte superior era composta por um corpete, tinha também mangas com aberturas nos ombros, nos cotovelos e nas costas para expor as mangas da roupa de baixo. No século seguinte (XVI), as roupas de baixo tornam-se o elemento mais importante do vestuário feminino. (Cosgrave, 2012, p. 125)

No final do Renascimento, as roupas femininas eram pesadas, sendo a silhueta desejada era uma figura definida. Este vestuário tinha tendência para enfatizar os ombros, uma cintura estreita e uns quadris largos, ou seja, uma figura ampulheta. Nesta época, o corpo superior feminino era modelado pela chamada *basquine*. Esta peça era feita de tecido rígido, sendo uma roupa de baixo, semelhante a um corpete. Durante este

período, as mulheres também usavam capas longas com pregas, as quais poderiam ter um decote arredondado e estreito, além de uma abertura nos braços para mostrar os vestidos das mulheres que os usavam. Um ótimo exemplo da moda renascentista é a rainha Isabel I de Inglaterra, que utilizava corpetes justos e anquinhas, sendo considerada uma mulher de grande estilo. (Cosgrave, 2012, p. 126)

A segunda parte da Época Moderna, designada por Cosgrave (2012), é o período barroco. Nesta época, o vestuário feminino era mais livre e dramático, as mulheres usavam decotes mais definidos, algo que é um bom exemplo desta mudança. Este tipo de decote pronunciado ficou conhecido como o *décolletage*. A tendência de moda barroca tem como princípio enfatizar as proporções naturais, contudo o corpete ainda era utilizado, apresentando um decote como referido acima, de modo a exibir um busto elevado. Estas alterações na moda não foram só devidas a mudanças culturais, mas também aos avanços científicos, sendo que nesta época foi descoberta a circulação sanguínea, e começa a ser posta em causa a influência do espartilho muito apertado nesta função corporal (Cosgrave, 2012, p. 151).

Mais adiante, ocorrem mais mudanças no vestuário feminino, como a subida da linha da cintura nos vestidos. O espartilho mantém-se nos armários das mulheres desta época, contudo mais curto e menos engomado, as mangas dos vestidos encurtaram. Com o avanço do século, as vestes femininas tornam-se mais elegantes e contidas. Uma famosa peça que surge nesta época é o *robe de chambre*, este era como que um substituto casual para o vestido formal, que tinha meia manga, e manteve-se tendência durante mais um século (Cosgrave, 2012, p. 151).

A parte final da Época Moderna, predefinida por Cosgrave, é o século XVIII, o estilo rococó. Ao longo da generalidade deste período, a silhueta feminina consistia em *paniers* que eram armações de metal, que serviam para os vestidos abrirem lateralmente a partir da zona dos quadris. Esta peça não era muito cómoda, visto que dificultava o movimento de quem a utilizava, e por isso caiu em desuso. Durante a regência do rococó, a elegância era primordial no que diz respeito à vestimenta. Surgem diversas formas de vestir, sendo uma delas a utilização de vestidos folgados, com decote pronunciado,

complementado por um corpete adornado com fitas. Esta forma de vestir fica conhecida como o vestido Watteau. (Cosgrave, 2012, p. 172 e 173)

Durante o século XVIII, surge outro estilo, o chamado *moda à la polonoise*, termo francês que aparece quando a França se encontra em guerra com a Polónia. Consistia num vestido “com uma saia cortada para revelar uma combinação por baixo. Seu estilo – uma saia para caminhada, na altura do tornozelo - era prático e costumava ser combinado com sandálias de salto alto e um casaco de seda fina.” (Cosgrave, 2012, p. 174). A rainha francesa da altura, Maria Antonieta, não gostava de usar corpete. Na sua época, era encorajado o uso de saias, que desciam em plissados. Também por obra desta rainha, a simplicidade e a utilização de branco tornam-se recorrentes na moda do século XVIII, ou seja, uma moda mais informal, que, com o desenrolar da Revolução Francesa, foi ainda mais encorajada (Cosgrave, 2012, p. 174).

Com a evolução da moda, e o acrescido valor desta área, esta passa por um processo de standardização. Durante muitos anos o vestuário foi produzido de forma manual, no entanto a necessidade de alterar este método surge no início do século XIX, com um aumento da procura. Por conseguinte, a mecanização do processo torna-se essencial. As tentativas de mecanizar a moda, começaram por máquinas rudimentares, em madeira, que foram melhoradas pelo empresário Isaac Singer, que deu nome as famosas máquinas de costura. A produção torna-se mais fácil, em parte devido a revolução industrial, assim como ao desenvolvimento da indústria têxtil, a produção caseira continuou muito presente. Só a partir do pós Segunda Guerra Mundial é que a produção de vestuário em casa começa a diminuir. É de notar que estas máquinas de costura doméstica estavam mais adaptadas para a produção de roupa feminina. (Riello, 2013, p. 59 e 60).

No século XIX, como exemplo de tendência de moda, temos Josefina Bonaparte e a rainha Vitória, duas grandes influências a seguir. A primeira reintroduziu o vestido de gala na moda diária, sendo esta uma tendência marcada pela extravagância. As cores mais utilizadas pelo imperatriz eram o branco e o rosa, que se traduz na paleta de cores utilizada pelas restantes mulheres da corte. A segunda também era considerada um ícone da moda, contudo primava pela funcionalidade, considerava acessórios e todo o

tipo de extras supérfluos, de modo que a rainha mandou confeccionar um modelo exclusivamente para ela. Escolheu uma panóplia de tecidos e replicava o mesmo em todos eles, de modo a manter o conforto e a funcionalidade. (Cosgrave, 2012, p. 202 a 207)

3.2. A evolução do conceito de moda

É impossível falar da evolução do vestuário, sem abordar a evolução da moda. Para Entwistle (2002), a relação da moda e do corpo é inevitável. As roupas ganham um forte significado cultural, respeitando diversos contextos/ocasiões, com regras e códigos restritos. O ato de vestir é pessoal, na medida que nos prepara para o mundo exterior. Pode parecer fácil, mas requer algum conhecimento técnico, como apertar botões, cordões, saber combinar cores e padrões, perceber texturas conforme contextos climáticos diferentes, entre outras formas de "saber" vestir (Entwistle, 2002, p. 6).

Na sua obra História da Moda, Riello (2013) explica-nos a ligação entre vestuário e moda, pois ao contrário da percepção popular, o vestuário e a moda não andam sempre de mão em mão. Segundo o autor *“A moda é interpretada como uma forma de mudança do vestuário no tempo”* (Riello, 2013, p. 17). O início desta mudança decorre no século XIV, quando começou a existir uma diferenciação entre a silhueta masculina e a feminina. Até esta época, ambos os sexos utilizavam túnicas longas ou camisões feitos sem formato, sendo que a partir deste momento é notória uma grande alteração. No vestuário masculino, por exemplo, os jovens começam a preferir roupas mais curtas, como calções. Já no caso das mulheres, continuam a utilizar vestidos compridos, decotes mais proeminentes e até vestidos com cauda, o que mostra uma evolução. (Riello, 2013, p. 17)

A moda em si é multidimensional, uma vez que envolve vestuário, acessórios, manipulação e modificação corporal, maquilhagem, ornamentos, comportamentos e estilos de vida (Manlow, Paulicelli, & Wissinger, 2022, p. 1) *“Fashion is made of aesthetic objects with political uses.”* (Manlow, Paulicelli, & Wissinger, 2022, p. 1)

Lipovetsky (1987) e Svendsen (2006) lamentam a forma como os investigadores e filósofos têm ignorado o estudo da moda. A moda não é encarada como um tópico importante a ser discutido. No entanto, os dois autores, mostram a importância da moda

como um fenômeno histórico e social. Embora Lipovetsky (1987) admita a existência de monografias sobre os ofícios, dados estatísticos sobre a produção e consumo e estudos históricos e sociológicos sobre os gostos e estilos, aponta a ausência do tópico mais importante – a compreensão global do fenômeno (Lipovetsky, 1987, p. 13).

"Recolocada na imensa duração da vida das sociedades, a moda não pode ser identificada à simples manifestação das paixões vaidosas e distintivas; ela se torna uma instituição excepcional, altamente problemática, uma realidade sócio-histórica característica do Ocidente e da própria modernidade. Desse ponto de vista, a moda é menos signo das ambições de classes do que saída do mundo da tradição, é um desses espelhos onde se torna visível aquilo que faz nosso destino histórico mais singular: a negação do poder imemorial do passado tradicional, a febre moderna das novidades, a celebração do presente social." (Lipovetsky, 1987, p. 14).

Definir moda no espaço e tempo nem sempre foi fácil para os investigadores. "A moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações [...]" (Lipovetsky, 1987, p. 23). O conceito moda, no contexto têxtil, remonta ao período medieval tardio, ou possivelmente, ao início do período renascentista, momento no qual o capitalismo mercantil começou a desenvolver-se (Lipovetsky, 1987, p. 23). Segundo o Lipovetsky (1987), não existe uma cronologia associada aos estilos. É a própria sociedade que acaba por definir o percurso da moda (Lipovetsky, 1987, p. 15).

Lipovetsky (1987) ressalta a importância de definir as linhas principais da evolução da moda, de forma a evitar a generalização deste conceito. Isto porque é equivocadamente confundido o ato de vestir com o fenômeno moda. Muitas vezes estão interligados, contudo, antes do Renascimento, não podemos atribuir o conceito de moda, uma vez que não existia individualismo (Lipovetsky, 1987) e (Svendsen 2006). Aliás, na literatura existem diversas terminologias que se podem confundir com moda, tais como: roupa, indumentária, traje, adorno, decoração e estilo (Entwistle, 2002, p. 51)

A moda, como tantos outros aspetos, influencia a nossa forma de vestir. É uma área multidisciplinar, que engloba diferentes profissões. *"Para comprender la moda se necesita comprender la relación entre los distintos organismos que operan dentro del*

sistema de la moda: escuelas técnicas de moda y sus alumnos, diseñadores y firmas de diseño, sastres y costureras, modelos y fotógrafos, así como editores, distribuidores, minoristas, compradores, tiendas y consumidores." (Entwistle, 2002, p. 6)

É um ciclo que está em constante mudança e as roupas acompanham esse ciclo (Svendsen, 2006). Foi o vestuário que, até aos séculos XIX e XX, acompanhou o processo da moda (Lipovetsky, 1987). As formas mudam rapidamente de maneira e começam a ter detalhes cada vez mais elaborados. A partir do século XV, criam-se novas cores e texturas, novas variações de larguras dos ombros e peito, assim como novos designs dos complementos da moda - chapéus e sapatos. No século XVI, esta tendência ganhou mais força e a moda começa a ser vista como uma forma de prazer, embora condicionada pela limitação no acesso, restrita aos grupos sociais mais ricos (Svendsen, 2006, p. 23). *"Todos desejam a novidade e a sociedade ocidental, que durante a Idade Média manteve uma silhueta muito similar, a partir, principalmente, do século XVI passa a mudar sucessivamente de roupa"* (Soares, 1997, p. 228).

Foi no século XVIII que a importância da moda começou a ser mais evidente e a expandir os seus horizontes. A moda propriamente dita, apesar de surgir em meados de 1350, só ganha força no século XVIII (Svendsen, 2006). Segundo Riello (2013), a moda não pode ser considerada apenas um objeto que podemos comprar. No século XVIII, a moda torna-se algo moderno, porque passa a ser um fenómeno em massa, um passatempo. A arte da moda tem a necessidade de ter espaços onde pode ser exibida, mas também a necessidade de ser partilhada em fóruns como livros, revistas e outras plataformas de divulgação. Algo que o autor refere relativamente à moda é o consumo, que surge no século XVIII, com este torna-se indispensável que existam lojas físicas, em vez de apenas vendedores ambulantes, deste modo, apesar da transição ser lenta, a loja torna-se a *"nova meca do consumo"*, durante este período (Riello, 2013, p. 41 e 42).

Como foi referido anteriormente, a moda é, inevitavelmente, um fenómeno social. A diferença de géneros é um assunto amplamente discutido e recebe influências de todas as partes. A moda não é exceção. Desde cedo, a forma de vestir de homens *versus* mulheres é evidentemente diferente e várias revistas de moda o comprovam (Auslander, 2015, p. 158).

Neste contexto, Hollander (1996) explora a diferença de géneros no próprio consumismo da moda. Para o autor, a moda é bastante limitadora para os homens, principalmente quando surge o conceito moda enquanto fenómeno. O papel do homem era associado à proteção e ao poder, e, por isso, as suas roupas deviam ser neutras e semelhantes, sem extravagâncias ou exageros. Já o vestuário das mulheres devia *"carregar o ônus da fantasia pessoal deliberada"* (Hollander, 1996, p. 22). Isto levou a que a moda se tornasse numa das *"novas grandes indústrias dirigidas especificamente para as mulheres consumidoras, em vez de ser algo no qual homens ou mulheres pudessem mostrar de forma apropriada o mesmo tipo de interesse"* (Hollander, 1996, p. 22). No século XX, esta diferença entre os sexos ainda está presente, mas já existe algum esforço para contrabalançar esta diferença e responder, também, às necessidades dos homens e do seu vestuário (Hollander, 1996, p. 23)

A definição de género e de sexualidade tem vindo a conhecer mutações, com o tempo. A cultura material contribui, muitas vezes, sendo atribuído género a diferentes objetos - desde joias, sapatos, roupa, brinquedos, equipamentos, entre outros, usados pela sociedade no quotidiano (Auslander, 2015). Esta mesma autora realça o peso psicológico das roupas e dos têxteis, através da relação íntima entre corpo e o tecido. A diferença de géneros influencia não só o consumo, como a própria produção têxtil. A área da confecção esteve, durante as últimas décadas, ligada ao papel feminino. As mulheres eram ensinadas, desde pequenas, sobre a arte de fiar e costurar. No entanto, as mulheres aproveitaram a situação para capitalizar as suas habilidades e aquilo que aprenderam e começaram a trabalhar e lutar pela sua emancipação.

Para Soares (1997), o significado das roupas vai mais além do que cobrir o nosso corpo. São formas de construção do corpo e de expressão da sua sexualidade (Soares, 1997, p. 228). É neste contexto que podemos enquadrar o espartilho.

"From fig leaf to formalwear, clothing has a long history of performing both utilitarian and symbolic functions. It has meaning and practical use, a physical reality, and emotional and economic significance." (Manlow, Paulicelli, & Wissinger, 2022, p. 1).

3.3. Espartilho. Conceito e terminologias

O espartilho é muitas vezes confundido com outras peças semelhantes (Martins & Alves, 2018, p. 465). Para ajudar na distinção, (Ambrose & Harris, 2012) definem e caracterizam espartilho, corpete e corselete.

O espartilho é definido pelos mesmos como uma peça de roupa fechada por cordões, firmada por barbatanas e usada ao redor do torso para modelar o corpo conforme a forma desejada. Originalmente usado tanto por homens como por mulheres, o espartilho servia para contrair a cintura e diminuir o seu tamanho, chegando a casos extremos nos quais a cintura média 33 centímetros, e era usada por cima da uma *chemise* ou roupa íntima durante a época vitoriana. O espartilho evoluiu para uma peça de roupa feminina que mantém visual que detinha anteriormente e continua a desempenhar a função de alterar o corpo, contudo de forma menos austera (embora ele ainda apresente barbatanas e cordões) e é usado como uma espécie de blusa, e não mais roupa íntima (Ambrose & Harris, 2012, p. 114).

Já o corpete, como uma peça de roupa feminina parecida com um espartilho, era usada na parte superior do corpo como um colete e, de forma geral, por cima de uma blusa ou camisa de mulher. Um corpete pode ter as mangas removíveis ou não ter mangas e é normalmente fechado por cordões, tanto na parte frontal como nas costas. O corpete era tradicionalmente confeccionado com tecidos feitos em casa, simples, e fazia o papel de sutiã (Ambrose & Harris, 2012, p. 86).

O corselete é definido como uma peça de lingerie que se ajusta bem ao corpo com o objetivo de destacar a silhueta. O corselete assemelha-se ao espartilho, mas permite movimentos mais livres e chega até abaixo da cintura e logo acima dos quadris, com bojo e liga removível. Tal como o espartilho, o corselete tem uma costura ou barbatana, com fechamento feito por laçadas ou colchetes (Ambrose & Harris, 2012, p. 88).

Segundo Carter (1992), o espartilho podia ser considerado um segundo esqueleto, até porque, grande parte das vezes, consideramos roupa interior como uma “segunda pele”. Contudo, o espartilho poderia ser utilizado tanto como roupa interior e roupa exterior. Deste modo, apesar de poder ser considerado parte da família de peças

denominadas como “segunda pele”, o espartilho era uma estrutura robusta e na sua grande maioria composto por elementos que lhe garantiam uma vasta rigidez. (Carter, 1992, p. 10)

Por outro lado, para Martins e Alves (2018), o termo espartilho deve ser utilizado quando se faz referência a roupa íntima fechada nas costas por cordões. A sua característica principal é rigidez – resultado da modelagem estruturada por barbatas e algumas estruturas de arrame. Apesar das variações, de forma geral, serve três grandes propósitos: I) manter a roupa exterior limpa; II) diminuir a quantidade de forros, aumentando o conforto e a flexibilidade do vestuário externo; III) modelação do corpo, uma vez que permitem a alteração/modelação da forma do corpo (Martins & Alves, 2018, p. 461).

Este último propósito é bastante importante no uso do espartilho. Dentro desta função de modelação corporal, podemos encontrar outras três grandes funções: I) afunilar a cintura; II) acentuar e sustentar o busto; III) reposicionar os quadris.

O propósito geral dessas funções é a modelagem do corpo feminino, do ponto de vista dos ideais estéticos de beleza (Martins & Alves, 2018, p. 466). Relativamente à composição física da peça, podemos encontrar uma parte que cobre o torso, duas alças e os tais cordões responsáveis pela abertura e fecho das costas.

3.4. Espartilho. Contextualização e evolução

O primeiro tipo de objeto com intenção de suporte mamário foi o chamado de protossutiã. Este formato de veste íntima surgiu na civilização grega, mais concretamente no início do primeiro milénio, e foi variando a nível de nomenclatura: *Apodesme*, *Mastodeton*, *Fascia*, *Mamilare*, *Strophium* (Martins & Alves, 2018, p. 462). Pêgas (1903) reforça a importância da utilização do *strophion*, que era uma faixa mamilar usada diretamente sobre a pele, de forma a segurar os seios. Contudo, este tipo de suporte era, por vezes, apertado em exagero, causando deformidades no corpo. Por este motivo, começa a ser utilizada por cima da túnica, de modo a gerar um maior conforto e menor probabilidade de deformidade.

Um protossutiã consistia numa tira de pano, que variava a nível de cor, material e uso, conforme as funções que a mulher em questão exercesse. Foi utilizado também

pela civilização romana, como forma de conter o tamanho dos seios. Caso estes crescessem muito, era utilizada uma tira de couro macio para comprimir, pelo nome de *Mamilare*. As mulheres germânicas também cobriam os seios, contudo não os comprimiam. O objetivo deste pano era o suporte do peito, denominado de *Srtophium*. No entanto, após a queda do Império Romano do Ocidente e as grandes migrações dos povos germânicos, a preocupação em sustentar ou comprimir os seios acaba por se perder (Martins & Alves, 2018, p. 463).

Na Idade Média, as mulheres usavam tipicamente túnicas, ignorando o uso de outro tipo de vestes íntimas. Esta prática prolongou-se durante vários séculos (V–XV). A prática de cobrir os seios retorna apenas no século XII de forma a adequar o corpo feminino às novas tendências da moda, prolongando-se até ao século XVI. Para responder a estas necessidades, surgiu o *Bliaud*, que consiste num tipo de corpete amarrado atrás ou de lado, com a função de apertar o busto⁷. Após o século XV, as vestes íntimas ganham uma forma mais pesada e rígida. Nesta época, foi desenvolvido o *Vasquim*, caracterizado por um corpete muito justo, sem manga, com um forro de tecido e reforçado por fios de latão. Esta peça era utilizada por cima da camisa e amarrada nas costas e, por essa razão, é considerada uma peça muito próxima do espartilho (Martins & Alves, 2018, p. 463e 464).

Waugh (1954) refere que durante o período medieval era imperativo acentuar a figura feminina natural, sem o objetivo de dar uma forma artificial ao corpo. No entanto, a meio do século XIV, as roupas começaram a moldar a figura do corpo feminino. As mulheres mais velhas desejavam recuperar a sua figura e as que nunca tiveram ganhar uma. Para esse propósito, começaram a apertar cada vez mais o espartilho, tendo este atingido o seu limite a meio do século XV. No final deste século, tanto as roupas femininas como masculinas começaram a assumir uma nova silhueta, ampla e reta. Esta silhueta foi influenciada pelo estilo renascentista (Waugh, 1954, p. 17).

Para Waugh (1954), a História da Moda no continente europeu ficou marcada pela contínua evolução da silhueta. Os diferentes períodos da História influenciaram diretamente a indumentária dos homens e das mulheres, não só por razões estéticas,

⁷ Este também tinha a particularidade de ser costurado a uma saia plissada.

mas, sobretudo, por diversos fatores económicos. A indumentária tinha que seguir os padrões da época, que envolviam a textura, o *design* e os materiais produzidos. O espartilho começa a ser utilizado tipicamente por parte da nobreza, devido ao seu *design* estar diretamente ligado ao padrão de moda regido por este grupo social, estando assim em constante mudança (Martins & Alves, 2018, p. 466).

No início do século XVII, as tendências da moda mantêm-se muito similares às do final do século anterior. O decote, no entanto, desceu e o próprio espartilho fica mais curto. Com o progredir do século, o espartilho vai ganhando uma silhueta mais suave e arredondada (Waugh, 1954, p. 19). Foi em meados deste século que surgiu o tipo de espartilhos que marcaram o século seguinte, caracterizados pela presença de osso na constituição do próprio corpo do espartilho (Waugh, 1954, p. 37). No século XVIII, o espartilho teve um grande desenvolvimento, quer pelas técnicas de trabalho, quer pelo incremento de mais peças de osso ao longo de diferentes zonas do espartilho.

“By the miffle of the eighteenth century the technical skill of the staymaker had reached a very huge standard. Besides the whalebones inserted in the body of the bodice and separate centre front busc bone, there were now extra shaping bones arranged inside the stays (baleines de dressage); two or more curved pieces, of heavier whalebone, were laid across the top part of the front to give roundness to the bust, and straight pieces across the shoulder blades to keep the back flat” (Waugh, 1954, p. 41).

No final deste século, com a conjuntura corrente causada pelas mudanças sociais resultantes da Revolução Francesa, tornou-se imperativo uma indumentária mais simples. Como consequência, o osso de baleia deixa de ser utilizado na confecção do espartilho (Waugh, 1954, p. 45). Durante o século seguinte, surge um novo tipo de espartilho completamente diferente do anterior. Para além do abandono do osso de baleia, as linhas do próprio corpo do espartilho eram menos rígidas e mais curvas, além de algodão começar a ser mais usado na sua constituição (Waugh, 1954, p. 75).

O século XIX ficou marcado pelo uso extensivo do espartilho, devido às tendências de moda dessa altura: cintura de vespa, decotes baixos e seios separados. A industrialização do espartilho ocorre em 1870, momento no qual começam a ser usados

diferentes tipos de matérias-primas e materiais para a produção, tais como: algodão, osso de baleia e tiras de aço. Surgiram também novos modelos e processos de fabricação desta peça (Martins & Alves, 2018, p. 467):

I) espartilho sem costuras, confeccionado em 1832, criado por Jean Werley;

II) sistema de cordões elásticos, que surge em 1840, denominado de *à la paresseuse* e com o propósito de criar autonomia e praticidade na peça. Aqui a pessoa não precisaria de assistência para vestir e despir a peça;

III) Introdução da máquina de vapor, que permitiu a fabricação de espartilhos em série, que surgiu em meados do século XIX.

Nesta época, existia uma panóplia de espartilhos, variando em forma, tamanho, além de serem utilizados com propósitos e em ocasiões diferentes: como o uso matinal e noturno, viagens, festas e casamentos, equitação, dança, canto e até mesmo natação. (Martins & Alves, 2018, p. 467). Os nomes dos diferentes estilos não indicavam apenas o corte deste, mas também o uso pretendido.

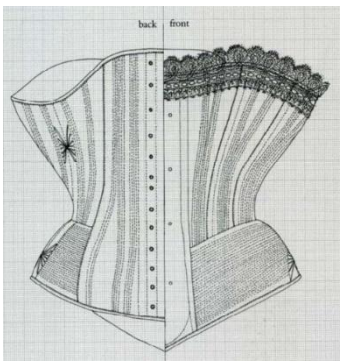
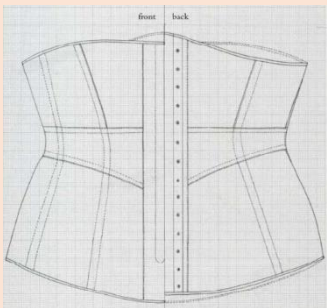
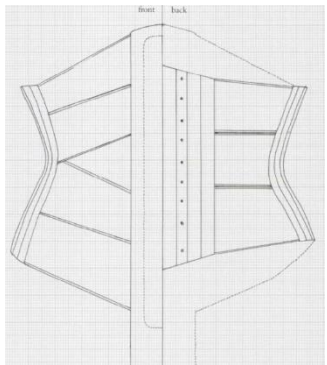
Os primeiros anos do século XX ficaram marcadas pela *La Belle Époque*, período onde surgem novas tendências de moda, na qual o espartilho teve lugar de destaque. O reinado de Eduardo VII teve uma grande influência no que diz respeito às tendências da moda, visto que ele e a sua esposa, princesa Alexandra, já vinham a influenciar a moda desde a década anterior ao seu reinado, em Inglaterra (Bowman, 2015, p. 111). A sociedade de Eduardo desenvolveu-se em torno da *London Season*, que decorria entre fevereiro e julho. Esta época era composta por uma série de eventos, para os quais era requerido um guarda roupa específico. É aqui que o espartilho ganha preponderância, na medida em que o código de vestuário requeria o uso do mesmo. Neste caso, seria um espartilho com curvatura em S, tendo uma frente reta que forçava o tronco para trás, criando uma curvatura e puxando o peito para a frente e junto. Desta forma, criava um efeito de mono-peito, muito comum ao tipo de corpete que se usava na época de Eduardo (Bowman, 2015, p. 115).

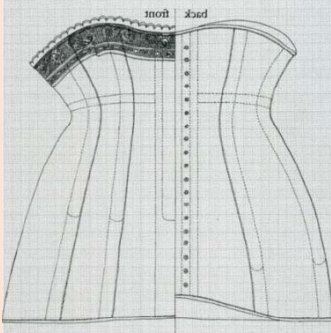
Para melhor percepção da evolução do espartilho, Salen (2008) apresenta, na sua obra, diferentes tipologias e estilos da peça com as respectivas terminologias. Abaixo apresentamos uma tabela com essa informação.

Tabela 2. Estilos de espartilho e sua caracterização.

Terminologia	Descrição	Imagem de referência
<i>FINELY WHALE-BONED CORSET</i>	Caracterizado pela sua delicadeza e conforto, pelo uso do osso de baleia e linho castanho. Utilizado na década de 1750.	
<i>BROWN JEAN CORSET</i>	Feito com sarja castanha, forrado a linho e ainda com osso de baleia. Mais usado na década de 1780.	
<i>LINEN CORSET</i>	Utilizado na década de 1790. Feito com linho, reforçado no busto e com duas aberturas, uma a frente e outra atrás.	

<p>PINK JUMPS</p>	<p>Feito com materiais como tafetá, seda e forrado a linho, é cor-de-rosa. Contem canais ósseos, fechos, e botões de <i>dorset</i>.</p>	
<p>RURAL CORDED CORSET</p>	<p>Usado nas décadas de 1830/40. Feito com sarja de algodão e caracterizado por ser robusto, mas prático, de modo a ser confortável, mas atraente.</p>	
<p>RED-AND-BLACK LASTING CORSET</p>	<p>Como indica o nome, espartilho vermelho e preto, um pouco mais flexível do que o habitual, mas permanece rígido. Utilizado na década de 1860.</p>	
<p>GOLD EXOTIC CORSET</p>	<p>Usado na década de 1885. Amarrado na parte de trás e fechado à frente. A sua principal</p>	

	característica é a fluidez na zona da cintura.	
PRETTY HOUSEMAID CORSET	Feito com sarja e anunciado como o espartilho mais forte e mais barato da sua época, tornou-se um dos mais vendidos no ano de 1890.	
LARGE BLUE JEAN CORSET	Mais conhecido entre as décadas de 1890/1910. Este espartilho era feito de ganga e cosido com fio cor-de-rosa claro, tornando-o uma peça sólida e sensível.	
WHITE RIBBON CORSET	Espartilho feito de linho branco, e mais flexível, o que reflete a necessidade feminina de ter mais liberdade de movimento. Este surge e é mais utilizado entre as décadas de 1900/1910.	

<p style="text-align: center;">GERMAN ERSATZ CORSET</p>	<p>Utilizado em 1917. Feito com material típico alemão (ersatz). Criado devido à necessidade da WWI. Marcado pela sua rigidez e força.</p>	
<p>Fonte: A partir de Salen (2008, pp. 11 -91)</p>		

Esta tabela permite-nos notar uma pequena evolução nos espartilhos. Quase todos são descritos como práticos ou confortáveis, mas existem diferenças entre eles, nomeadamente os tecidos, alguns cortes e principalmente o osso de baleia, que, como podemos ver ao longo da tabela, deixou de estar presente com o avanço dos anos.

3.5. Espartilho: Adversidades e Enfermidades

Como já tivemos oportunidade de ver no ponto anterior, o espartilho teve uma longa evolução e continuou a ser usado ao longo de diversas épocas. Aqui iremos abordar algumas das adversidades e efemeridades ligadas a esta peça. Ela é controversa, é uma peça elegante, que se mantém como tendência da moda durante muito séculos, contudo o seu uso trazia danos corporais a longo prazo. Desmaios, hérnias, má postura, deslocamento de órgãos e costelas, e escolioses, são assuntos recorrentes no que diz respeito a utilização do espartilho. Segue-se uma breve análise destes problemas, com base em alguns autores ligados à medicina.

Pêgas (1903) refere que, uma vez que o uso de saias pesadas com várias camadas era tendência na época, o espartilho tornou-se uma ferramenta importante, na medida que ajudava o suporte deste peso das roupas. Este concedia apoio às mulheres que tinham sido mães, na zona da parede abdominal, tendo o efeito de contraforte. Neste ponto de vista, o autor defende que o uso do espartilho não é negativo, se for usado na medida correta, e não em exagero. Quando em exagero, desvia-se do seu propósito de

suporte, podendo criar graves problemas nos órgãos internos e prejudicar os movimentos (Pêgas, 1903). O seu mau uso acarretava algumas implicações negativas, e diversos autores discutiram esse assunto e apresentaram diversos exemplos em que o espartilho prejudica a saúde das mulheres.

Pêgas (1903), na sua obra lamenta a aparência e postura das mulheres que se sujeitam a um espartilho, enumerando algumas limitações nas atividades do dia-a-dia:

I) os seus troncos estão muito direitos, movendo-se apenas nas articulações coxofemorais⁸, em vez de concederem flexibilidade à coluna, principalmente na zona lombar;

II) os seus movimentos são presos e não naturais. São notórios em atos simples como subir um passeio, ou terem de apanhar algo que deixaram cair, movimento que tem de ser feito pela flexão das coxas, visto que o tronco não pode mexer;

III) até o próprio ato de respirar se torna complicado com o uso de um espartilho, muitas eram as mulheres que deixavam de o conseguir fazer, devido ao aperto a que se sujeitavam, o que lhes causava desmaios;

IV) para além do difícil desempenho de atividades básicas diárias, o espartilho também causava um vasto número de doenças, como iremos ter oportunidade de explorar.

Um exemplo de uma das práticas que mais danificava o corpo feminino e que se associava aos espartilhos surge na época de 1790. Esta prática tinha o nome de cinturas de vespa, que segundo Carter (1992), consistia na ênfase das ancas, que, por conseguinte, diminuía a cintura, num sentido em que o espartilho era ainda mais apertado na zona da cintura de modo a enfatizar a anca. O estômago continua a ser empurrado para dentro, de modo a manter-se liso, e o peito para fora, de modo a ter um decote proeminente. Estes espartilhos eram maioritariamente longos atrás e curtos a frente. A autora descreve a moda desta época da seguinte forma: o peito suportado e

⁸ Articulação do osso da bacia com o fémur.

com ênfase, a restante silhueta mantida de uma forma hirta e estreita, e a cintura de vespa algo regularizado de novo devido a prática do “*tight-lacing*” (Carter, 1992, p. 27)

A autora afirma que o “*tight-lacing*” pode ter sido o produto de fantasias masculinas, visto que é uma prática que pode sexualizar o corpo. Deste modo, em 1840, as revistas femininas, publicitavam muito esta prática. Contudo, começam a suceder-se muitas situações em que as mulheres desmaiam ou experienciam tonturas, que contradizem esta prática, demonstrando os problemas que com ela subsidem. Outros problemas notórios com esta prática são a curvatura não natural da espinha; o esmagamento, deslocamento, e as doenças de órgão internos; músculos que acabam por não desenvolver; dificuldades durante a gravidez e consequências como o nascimento prematuro, o aborto espontâneo, ou os nascimentos de nados mortos (Carter, 1992, p. 42).

Um dos problemas do espartilho era a deformação corporal. Por isso, os fabricantes de espartilhos começaram a adotar modelos que permitissem melhorar esta situação, como foi o caso do corpete *a la Ninon*, que continha barbatanas e era mais curto, ficando à altura da zona da cintura (Martins & Alves, 2018, p. 466). No entanto, os problemas do espartilho iam para além da deformação corporal. Este possuía um efeito compressor, afetando as costelas e outros órgãos, através do processo de estreitar a cintura e a suportar o busto. Este tipo de compressão criava desconforto e podia originar sangramentos internos, fraturar ossos e, segundo o médico Von Sömmerring, tuberculose, cancro e escoliose ou a curvatura da espinha de forma não natural. Após a publicação do estudo deste médico, países como a Alemanha, Inglaterra, e os Estados Unidos começaram a incentivar o uso de peças mais largas como os chamados *bloomers*⁹, entre outras peças que permitissem movimentos mais leves e naturais (Fee, Brown, Lazarus, & Theerman, 2002).

Durante o século XIX, peças como os *bloomers* tornam-se formas de protesto pelas fações mais extremas do movimento feminista. Contudo, a maioria das mulheres que integravam a classe média e a classe alta continuavam a competir pelas cinturas mais estreitas, ignorando o impacto que tinham na sua saúde. Mais tarde, começaram a

⁹ Uma espécie de calças/calções em modelo balão.

ser frequentes as chamadas hérnias de hiato¹⁰ (Estevinho, Medas, Saraiva, & Barros, 2021, p. 92). Consequência, novamente, do uso de espartilhos extremamente apertados. As hérnias de hiato que eram provocadas por espartilhos eram denominadas de “*Sömmerring’s syndrome*”, como forma de tributo ao primeiro médico a chamar atenção para os perigos do espartilho (Fee, Brown, Lazarus, & Theerman, 2002).

No entanto, mesmo com as mudanças introduzidas nos novos espartilhos, as implicações negativas que este tinha na saúde feminina despertaram cada vez mais atenção e publicidade. Para além disto, por volta da década de 1870, surgiu e cresceu o sentimento de opressão em relação ao uso do espartilho. Começou a existir uma rigorosa atenção com o código de vestir, acompanhada pelos movimentos de mudança do papel que a mulher exercia na sociedade, como o direito a igualdade, direito de votar, de liberdade, direito ao trabalho e a ganhar o seu próprio dinheiro de forma independente. De qualquer das formas, no final do século XIX, os espartilhos continuam a ser extremamente apertados e a reduzir a mobilidade de quem os usava, mas a mudança começa a ser notória em algumas partes do mundo. Verificamos isto na Rússia, que em 1898, proíbe as meninas de usarem peças como o espartilho nas escolas, ou na Roménia e na Bulgária, países nos quais é emitida a mesma proibição em 1902 e 1904, respetivamente (Martins & Alves, 2018, p. 467).

3.6. Evolução da História da mulher

A História da Mulher é uma componente histórica que só começou a ser considerada, em Portugal, a partir dos anos setenta (Vaquinhas, 2009). A justificação para este facto é a “*abertura política proporcionada pela revolução democrática de Abril de 1974*” (Vaquinhas, 2009, p. 242), sendo que os primeiros trabalhos sobre esse tema surgiram no final desta década. A autora defende que a História das mulheres é uma ramificação histórica que procura recuperar a voz das mulheres, sendo esta uma área inicialmente marcada pelos esforços de legitimação feminina (Vaquinhas, 2009, p. 242).

Vaquinhas (2009) refere esta década como a primeira etapa a ser estudada. Considera que durante esta primeira fase da História das Mulheres, é notória uma

¹⁰ A hérnia do hiato consiste na protusão do estômago para a cavidade torácica através do hiato esofágico do diafragma.

vontade de reparar as injustiças sofridas pelas mulheres, retirando-as do esquecimento, e permitindo-lhes visibilidade, visto que elas também são parte da nossa História. É possível notar que, inicialmente, o foco do estudo feminino estava nas mulheres heroicas, como rainhas e sufragistas. Contudo, na década seguinte, o foco altera, passando para as mulheres anónimas, ou seja, o estudo de mulheres humildes, que viviam vidas quotidianas dentro do que era considerado a norma da sociedade, tendo um grande foco também na História familiar. Na década de 1990 e até mesmo nos dias de hoje, o estudo das mulheres é cada vez mais notório e procurado, principalmente a nível académico. É reconhecido o investimento das instituições de ensino superior nas problemáticas de género. Vaquinhas (2009) entende que os avanços de conhecimento histórico sobre a área são evidentes (Vaquinhas, 2009, p. 244 a 247).

Entre os séculos XVI e XVIII, as mulheres eram identificadas, sobretudo, pelo próprio corpo e pela sua função reprodutora (Grieco, 1991, p. 71) e (Esteves, 2021, p. 249). Os cânones da beleza feminina sofrem grandes alterações entre o final da Idade Média e o início da Idade Moderna, acompanhados pelas alterações nos próprios cuidados do corpo e higiene pessoal (Grieco, 1991, p. 72). Enquanto na Idade Média o corpo feminino considerado ideal seria caracterizado por ancas estreitas e seios pequenos, durante o século XVI surge um novo modelo de beleza, caracterizado por ancas largas e seios generosos (Grieco, 1991, p. 81).

Segundo Knuzle (2006), a prática de *tight-lacing* remonta ao século XIV, sendo esta mais uma prova da sujeição das mulheres às normas sociais em vigor. O autor refere que este tipo de tendência era utilizada primordialmente pelas classes sociais que se encontravam em ascensão. Estas classes sociais recorriam a esta prática com o objetivo de apelarem de forma sexual as classes mais altas, de modo a terem uma ascensão mais rápida, esta “tática” de sedução era utilizada por ambos os sexos. Como vimos anteriormente, Carter (1992) corrobora que esta prática pode ser foco de atração sexual, expondo que provem de fantasias. Do ponto de vista do autor “The history of *tight-lacing* is part of the history of the struggle for sexual self-expression, male and female” (Kunzle, 2006), ou seja, o *thigh-lacing* é uma prática utilizada para sexualizar o corpo, mas também uma parte da história do ser humano no que diz respeito a expressão sexual.

O facto de o uso do espartilho ser visto da mesma forma que o uso de qualquer outra peça de vestuário, torna o seu uso extremo algo considerado parte da moda, principalmente das cinturas de vespa. Contudo esta prática para além de ser uma componente da moda relacionada com o espartilho, tem um simbolismo socio-sexual. Knuzle (2006) escreve que este ritual tem o propósito de “to enforce the sexual taboo by objectively oppressing the body, and simultaneously to break that taboo by subjectively enhancing the body.” (Kunzle, 2006). Mais uma vez o autor refere esta prática como uma forma expressão sexual, dando forma ao corpo, é como um taboo da expressão sexual, oprimindo o corpo. Desta forma o *thigh-lacing*, detém esta dualidade social de oprimir, mas também expor. Esta prática perdurou ao longo dos séculos.

Esteves (2021) afirma que durante o século XIX, as mulheres deviam respeitar certos valores, ter uns comportamentos específicos e responder às expectativas que lhes eram impostas. A desigualdade de géneros era notória, para além dos planos económico e social, refletindo-se também na medicina, no direito, na arte, na literatura, e também na forma como a mulher era representada. Contudo, segundo a autora, ao longo deste século, os movimentos de contestação feminina aumentaram, refletindo-se na luta crescente das mulheres pelo direito à aprendizagem, ao trabalho e à intervenção política através do voto (Esteves, 2021, p. 249).

Ao longo da História, as mulheres foram executando diferentes papéis: primeiramente, cuidadora, mãe e esposa. Desta forma, o corpo da mulher deve ser desenvolvido para a sua natural função reprodutora: ancas redondas, seios generosos e tecidos bem nutridos. Esta forma permitiu o sucesso duradouro do espartilho. (Knibiehler, 1991, p. 352). Com o progredir da História, as mulheres quiseram cada vez mais ser ouvidas e tornarem-se membros ativos da sociedade. No entanto, não devemos desvalorizar o trabalho que faziam mesmo antes de grandes eventos históricos, como a Revolução Industrial, que alteraram a sua posição na sociedade. Antes desta mudança, para além das tarefas domésticas, assim como o trabalho no campo e com o gado, participavam na produção de têxteis. Sequeira defende que desde meados do século XV é possível notar a presença feminina em todas as fases de produção têxtil e também do comércio. (Sequeira A. S., 2012, p. 4 e 5)

A partir do século XIX, a função da mulher começa a progredir, na medida em que este século ficou marcado pela mulher trabalhadora. Antes deste século, a mulher conseguia ganhar sustento como fiandeira, costureira, ourives, ama, criada, entre outros. Apesar da mulher já trabalhar regularmente fora de casa, foi apenas após a Revolução Industrial que se tornou uma figura visível no mundo do trabalho (Scott, 1991, p. 443). Outras oportunidades de emprego foram surgindo, como vendedoras ambulantes, por exemplo (Scott, 1991, p. 444).

Sequeira (2012) divide a produção têxtil em cinco partes. As mulheres participam em praticamente todas. Começa com a fibra, visto que o componente base do tecido é esta matéria, desde a plantação até ao tratamento, as mulheres detinham um papel fundamental. A etapa seguinte era a fiação. Segundo Sequeira, esta tarefa era por excelência feminina, sendo que fiar e tecer eram duas das diversas atividades domésticas das mulheres. Segue a tecelagem, usando o tear. Aqui era mais comum ser apresentado um nome masculino como o executor da tarefa, embora a autora admita a possibilidade de por detrás destes homens estarem as suas esposas a, pelo menos, ajudar nesse trabalho. (Sequeira A. S., 2012, p. 5 a 10).

A quarta fase que Sequeira (2012) refere são os acabamentos. Esta é a única fase em que não é possível notar uma presença feminina, possivelmente por ser uma tarefa que exigia um maior esforço físico. A última fase, a confeção de vestuário, também era dominada pelos homens, visto que os alfaiates é que a desempenhavam. Contudo, mais uma vez é possível encontrar mulheres que se dedicavam ao arranjo e a reconversão de roupas. Uma fase extra que a autora colocou é o comércio do têxtil. Aqui encontramos uma situação um pouco oposta às anteriores, no sentido em que a mulher é que detinha a maior parte deste trabalho, vendiam tecido, peças já feitas e roupas usadas. (Sequeira A. S., 2012, p. 13 a 16)

Dado o papel que a mulher teve na sociedade durante vários séculos, esta presença marcante no mundo do trabalho criou alguns problemas. Problemas estes que incidiam sobre o sentido da feminilidade da mulher. Eram questionados os valores morais da mulher e que género de trabalho é mais adequado para a sua natureza (Scott,

1991, p. 443). O facto de trabalharem fora de casa durante períodos longos obrigou as mulheres com filhos a procurarem soluções, como as amas de leite (Scott, 1991, p. 447).

3.7. Influência do espartilho no estatuto social feminino

Um dos objetivos desta investigação é perceber se o espartilho tinha algum tipo de influência no estatuto social feminino. No trabalho de Rosaine Alves e Laura Bezera, é mencionado que autores como Folli (2010) e Fontanel (1998) descrevem as mulheres que usam espartilho como *“excessivamente sedutoras e pouco naturais* (Martins & Alves, 2018, p. 468). Na década de 1840, estas mulheres eram incapazes de executar qualquer tipo de trabalho ou atividade devido à compressão a que estavam sujeitas, ao ponto de necessitarem de aias para as vestir e despir.

Existiam vários fatores que influenciavam o estatuto social feminino durante o século XIX (Salen, 2008, p. 6 e 7), como é o caso da idade. Uma mulher mais velha pode continuar a usar o estilo de espartilho que era tendência na sua juventude, ignorando o avanço da moda; o rendimento dita o que é ou não possível de comprar; a classe social – quanto mais alto o círculo, maior a variedade de estilos disponíveis; a ocupação – caso a mulher tenha algum tipo de trabalho, ou tarefa doméstica a executar, o espartilho será diferente do de uma mulher que apenas participa em eventos; a disponibilidade de matérias-primas – os espartilhos eram feitos com os materiais disponíveis, que alteravam a forma do mesmo; e finalmente a ocasião – estilos específicos de espartilhos que eram utilizados para ocasiões específicas, como por exemplo equitação.

Durante o século XIX e os inícios do século XX, o uso de espartilho era associado às classes mais altas e mais abastadas. Como tal, servia para diferenciar as mulheres de classes diferentes, sobretudo, os estilos de vida diferentes (Martins & Alves, 2018, p. 468): as mulheres operárias tinham que trabalhar e não podiam usar o espartilho, que retirava bastante mobilidade; já as mulheres camponesas utilizavam algo semelhante a um espartilho: não utilizavam roupa interior, apenas uma saia, uma camisa e um colete que apertava com cordões na parte da frente das vestes. Este é conhecido como o corpete, visto que aperta à frente, ao contrário do espartilho que aperta atrás, o que facilita o ato de vestir, visto que as mulheres do campo se vestem sem qualquer tipo de auxílio externo. Para além disto, o corpete não é apertado com tanta firmeza, tornando-

o mais leve e agradável para quem o usa. Para além dos diferentes estilos de vida, o espartilho era uma peça com um valor alto, que as mulheres de classes mais baixas não conseguiam adquirir. (Martins & Alves, 2018, p. 468).

Outra forma de notar a influência do espartilho é através de revistas de moda. Como a peça se torna uma tendência e as tendências são divulgadas através de *outlets de media*, Baldini (2006) explica-nos como é que surgiram estas revistas que tinham moda como temática. Considera que, no ano 1797, saiu a primeira revista de moda com o nome de “Les Journal des Dames et des Modes”. Deste modo, nasce a imprensa dirigida para este setor. As revistas, na sua maioria, ofereciam modelos em papel, assim como figurinos a cores, que permitiam uma aproximação dos leitores aos membros mais famosos que ditavam as tendências. Outra importante vertente destas revistas era a transmissão de informação das mais recentes tendências para os alfaiates que se encontravam em locais mais isolados, assim como para os leitores, de modo a envolvê-los (Baldini, 2006, p. 15).

Posto isto, consideramos pertinente pesquisar em revistas antigas e atuais sobre a temática, para ver o tipo de publicação que estas contêm e se a forma de partilha de tendência alterou muito ao longo dos anos. Primeiramente, colocamos três anúncios sobre o espartilho. Na figura 20 podemos ver a partilha de uma loja de roupa interior feminina que vende a peça, esta partilha é feita na Revista *Fon-Fon*. em 1911. A figura 21, outra loja que vende espartilhos, esta publicação foi feita na Revista *Madame Downing's*, aqui podemos ver representação masculina, para além da feminina. Por último, na figura 22, podemos ver a divulgação de uma casa que se dedica exclusivamente à manufatura de espartilhos, esta imagem foi retirada do website oficial da fábrica, que a retirou da hemeroteca portuguesa.

Figura 20 - Anúncio da loja M.me Berthe na revista Fon-Fon em 1911



Fonte: Revista Fon-Fon

Figura 21 - Ilustração de anúncio com modelos de espartilhos para homens e mulheres



Fonte: Madame Dowding's

Figura 22 - Anúncio a Casa dos Espartilhos em 1911



Fonte: Casa de espartilhos Santos Mattos

De seguida, são apresentadas duas imagens da revista *Ilustração Portuguesa*, uma famosa revista semanal portuguesa, editada pelo jornal *O Século*, que publica artigos sobre várias temáticas, assim como anúncios de diferentes produtos. A primeira imagem mostra uma representação do vestuário no século XX, que envolve a utilização do espartilho. A segunda figura é de um anúncio de uma casa que faz espartilhos por medida.

Figura 23 – Representação de mulheres a utilizarem espartilhos



Fonte: Revista Ilustração Portuguesa

Figura 24 - Anúncio para a casa de espartilhos Santos e Silva



Fonte: Revista Ilustração Portuguesa

Estes são apenas alguns exemplos da representação e publicidade sobre espartilhos, que mostram que o espartilho tinha efetivamente influência no estatuto social. Este era uma tendência, mas não era utilizado por toda a gente, devido a questões laborais e monetárias.

3.8. A reintrodução do espartilho no século XXI

Ao longo da História, o espartilho assumiu diferentes funções e teve diferentes significados, tais como:

- I) símbolo de riqueza e de um alto estatuto social;
- II) sexualização da silhueta feminina;
- III) representação do corpo idílico;
- IV) símbolo de opressão e repressão.

Como referimos anteriormente, este sofreu várias alterações ao longo dos séculos, promovendo várias discussões a nível de saúde, enquanto influenciava ao mesmo tempo a vida das mulheres e o seu estatuto social. Esta peça cai em desuso em meados do século XX, contudo esta volta a ganhar relevância durante o século seguinte.

Contudo, no ano de 2020, sofremos uma grande calamidade, a COVID-19. Durante esta pandemia, e devido à quarentena, as pessoas começaram a refugiar-se cada vez mais em atividades de lazer, como os programas televisivos, a literatura e as

redes sociais. Surge a adaptação de uma saga literária chamada *Bridgerton* para uma série televisiva da plataforma Netflix, no ano de 2020. A série torna-se um *hit* mundial e a indumentária utilizada na série começa a ser imitada pela sociedade a nível mundial. Isto fez com que se sucedesse um *boom* nas tendências de moda, sendo uma destas o espartilho.

Revistas como a ELLE, a Vogue e a L'official, comentaram o assunto. A revista ELLE aponta para a *trend* que se tornou um fenómeno nas diversas redes sociais. Este desafio consistia apenas nas participantes cantarem a letra da música escolhida enquanto apertavam o espartilho, de modo a mostrarem a diferença entre o antes e o depois. Esta tornou-se “uma das maiores tendências do *Tik Tok* em 2020” (Eiras, 2021). Para além da tendência do *Tik Tok*, que a autora considera ter ganho volume durante a pandemia, faz também menção à série *Bridgerton* que, segundo a *designer* Jerônima Baco, também teve influência na vontade popular de comprar e utilizar a peça (Eiras, 2021).

Já a revista *Vogue*, refere o retorno do espartilho nas passerelles na *Fashion Week* de 2022, com grandes nomes da moda como a Versace, Gucci e a Fendi, visto que aparentemente a tendência veio para ficar (Vogue, 2022). Já a revista *L'official* antecipou-se, lançando um artigo no ano anterior à pandemia, o que nos permite notar que o retorno do espartilho estava num caminho de ascensão lento, que teve o seu *boom* durante o COVID-19. Neste artigo, é dito que o espartilho é “uma tendência da moda para resistir ao teste do tempo” (L'official, 2019). A peça faz parte do vestuário há bastantes anos, tendo a sua longevidade sido definida por imposições como tendência e quedas em desuso. A revista refere que o espartilho não deve sair do mundo da moda tão cedo, contudo é visto de forma diferente atualmente, sendo que foi “reapropriado pelas mulheres, transformado de um item de restrição e opressão para um de empoderamento” (L'official, 2019).

Assim, podemos conferir a reintegração do espartilho na sociedade do século XXI. Várias marcas de moda, tanto de *designer* como de *fast fashion*, começam a notar a sua presença e forte personalidade e criam coleções com a peça. Contudo, esta reintegração não tem a mesma conotação significativa da peça, como já foi referido anteriormente. No século XXI, o espartilho é apenas um complemento, que compõe o vestuário de várias

peças, ou até mesmo uma peça de empoderamento. Deixou, portanto, de ser associado exclusivamente às mulheres e passa a ser usado apenas por quem quer e se sente bem com a peça. Não é uma obrigação nem um símbolo de estatuto social, monetário ou gênero e não serve para modelar, mas sim para acomodar o corpo.

Capítulo 4. Proposta de exposição

Neste capítulo iremos apresentar o processo de criação da proposta de exposição. Para o efeito, recorreremos a uma metodologia que passou pela realização de entrevistas e pela aplicação de inquéritos.

4.1. Entrevistas aos colaboradores

Nesta parte do relatório, iremos analisar as entrevistas realizadas aos colaboradores do PFFM, durante o nosso período de estágio, com o objetivo de caracterizar o público-alvo do museu, ou seja, o perfil do visitante mais frequente.

Quando iniciámos o nosso estágio, procedemos, imediatamente, à elaboração de um guião de entrevista. Optámos pela realização de uma entrevista semiestruturada, tendo em conta os objetivos de investigação traçados. Considerámos que os testemunhos mais úteis para a nossa pesquisa seriam os das colaboradoras do museu, que já trabalham na instituição praticamente desde a sua abertura e, por conseguinte, conseguiriam dar informações mais relevantes para o nosso estudo. A equipa do PFFM é a mais pequena do WOW, visto que este era o museu menos frequentado do complexo WOW. É composta pela Team Leader - Sara Monteiro (anexo n.12) - e três colaboradoras - Ana Rita Barbosa (anexo n.9), Luiza Martinez (anexo n.10) e Tatiana Cruz (anexo n.11).

O guião que elaborámos, e que se encontra em anexo (anexo n. 8), é composto por doze perguntas, sendo oito delas sobre o museu, as suas necessidades e atrações, assim como o seu público-alvo, de modo a perceber o que se poderia melhorar na instituição, e o público-alvo deste, ou o mais atraído pela exposição em questão. As restantes questões são sobre o espartilho e a proposta de exposição que tencionamos organizar, de modo a perceber se as colaboradoras têm algum conhecimento da área, visto que trabalham num museu sobre moda.

Enquanto algumas das questões formuladas tiveram respostas unânimes, noutras não se verificou esta circunstância. Começamos por analisar o público-alvo do museu, segundo os testemunhos das colaboradoras. Não existiu unanimidade no que diz respeito ao género que mais frequenta o museu. Parte das colaboradoras refere um equilíbrio destes dois géneros (masculino e feminino) nas visitas, justificando que ambos os sexos possuem interesse pela moda. Por outro lado, há quem defenda que ainda se

mantém o estigma de que apenas mulheres procuram este tipo de temática. Apesar dos testemunhos referirem a existência de uma proporção idêntica entre os dois sexos, consideramos o género feminino o mais presente nas visitas ao museu.

Ainda no seguimento da caracterização do público-alvo, tentámos perceber quais as principais nacionalidades dos visitantes. Com exceção de uma colaboradora, que acredita que o PFFM tem mais visitantes estrangeiros, as restantes referiram que existiam mais visitantes portugueses. Contudo, as justificações apresentadas sobre este ponto variaram. Foram referidas, entre outras, as seguintes: a importância do projeto educativo, o conteúdo sobre indústria têxtil, mais chamativo para os portugueses, devido à ligação cultural com esta temática. Foi ainda salientado o *boom* de visitantes que o PFFM teve na sua abertura, que, mais uma vez, foram na sua maioria portugueses, alguns destes familiares dos *designers* das criações expostas no museu.

Sobre a faixa etária dos visitantes, as colaboradoras referem que pode variar entre os vinte e os sessenta anos de idade, excluindo o projeto educativo, porque, nesse caso, seriam mais crianças e adolescentes entre os seis e os dezoito anos de idade. A presença de visitantes na casa dos vinte poderá ser justificada pelo facto de serem, na sua maioria, estudantes da área, na procura de mais conhecimento sobre a temática. No que diz respeito às pessoas mais velhas, as visitas podem estar relacionadas com o desejo de relembrar os tempos em que trabalhavam na indústria têxtil.

De modo a compreender se o museu é do interesse geral, questionamos as entrevistadas sobre o número de visitantes do PFFM. Na generalidade, as colaboradoras referiram que o museu não é muito frequentado, o que podemos corroborar, com base no período que estagiámos no museu. Enquanto estagiária, sempre foi referido que o museu tinha mais adesão na época alta, contudo, como a nossa passagem no PFFM teve lugar na época baixa, notamos uma escassez de visitantes, com exceção dos períodos marcados pelas visitas dos grupos escolares, associadas ao projeto educativo. Consideramos que o museu não é muito frequentado, provavelmente, devido a aspetos que apresentaremos mais adiante.

Relativamente ao projeto educacional que referimos anteriormente, considerámos pertinente colocar duas questões às entrevistadas, mais precisamente

sobre a afluência e o público que mais procura a instituição. Segundo as colaboradoras, este é um projeto que inicialmente não era muito procurado. Porém, com o crescimento do museu, também aumentou a adesão ao projeto educativo, que começou a ser mais procurado, tanto por turmas do ensino básico, que participavam nas oficinas e nos *workshops* didáticos, como por turmas do ensino secundário profissional, ligadas às artes e ao *design*, que procuravam saber mais sobre o processo criativo. Salientamos que, durante o nosso percurso, tivemos a possibilidade de participar em muitas atividades deste projeto, o que nos permitiu confirmar que este é um projeto educativo bastante procurado e participado.

Ainda em relação ao projeto educativo, questionamos se este é mais procurado por cursos profissionais tecnológicos ou cursos científico-humanísticos. Aqui, mais uma vez, podemos notar uma concordância, dado que as colaboradoras referiram que os cursos tecnológicos foram os que mais procuraram este projeto. Isto poderá ser justificado pelo facto de fazer mais sentido para este grupo, devido à temática do museu, principalmente para cursos de moda e *design*. Naturalmente, é também referido que o museu recebe uma vasta quantidade de alunos de ensino básico e secundário, dos cursos científico-humanísticos. Contudo, entre as duas vertentes do ensino secundário, os cursos profissionais tecnológicos são predominantes.

Nas entrevistas, procurámos aferir as limitações que o museu apresentava e que poderiam condicionar o seu funcionamento. As quatro colaboradoras mencionaram várias limitações, nomeadamente: a falta de afluxo de visitantes; necessidade de mudança dentro do museu, como por exemplo, a renovação do espólio; distância do museu do restante complexo, criando dificuldades aos visitantes para o encontrarem. Outra limitação referida relaciona-se com o facto de o museu estar mais direccionado para pessoas que já tenham algum conhecimento prévio sobre a área da indústria têxtil e da produção de moda, e não tanto para uma aprendizagem inicial.

A competição com os restantes museus do WOW também é um problema mencionado sobre o PFFM e o facto de este não ser tão interativo como os restantes museus. Foi ainda apontada como crítica à organização deste a segmentação do seu projeto. As estratégias de publicidade e *marketing* também não foram consideradas as

mais apelativas. Por fim, as suas infraestruturas, o facto de a sua disposição não ser muito intuitiva para o visitante e o facto de o museu ter um “Prazo de validade” poderão ser outras limitações, apontadas pelas colaboradoras.

De modo a complementar esta questão, colocamos também uma outra sobre as atrações do museu, de modo a perceber o que é que as colaboradoras consideram mais apelativo ao público. A propósito dos aspetos positivos do museu, foi referido o seu conteúdo, que é mais chamativo na parte da indústria para a faixa etária mais velha e o facto desta parte do museu ser mais educativa. Para os grupos mais jovens, o mais apelativo é o conteúdo da sala de *designers*, assim como o facto de conter grandes nomes da moda portuguesa e as suas criações. A sala considerada como a mais atrativa é a última, a sala “O Futuro”, que contém vários acessórios. O facto de ser apelativa visualmente, agrada as gerações mais jovens, tornando esta sala a mais apropriada para fotografar e partilhar nas redes sociais.

No âmbito da nossa investigação, formulamos algumas questões direcionadas para o tema que optamos por desenvolver: o espartilho. As colaboradoras do museu apresentaram noções muito vagas sobre o espartilho. Afirmaram que se tratava de uma peça que as mulheres usavam em tempos mais recuados. Referiram ainda que se tratava de uma peça usada na Idade Média, por grupos sociais mais elevados e que provocava problemas de saúde a quem o usava. As colaboradoras acrescentaram também que este foi caindo em desuso com o avançar dos tempos, e que, no século XXI, esta peça voltou a ser utilizada por influência de séries televisivas e filmes de carácter histórico, tornando o espartilho uma peça de novo na moda.

As entrevistadas consideraram que seria justificável a realização de uma exposição sobre esta peça. Tal poderia ser explicado pelo facto de muitas das visitas serem efetuadas por estudantes. Este é um grupo bastante próximo ao mundo da moda. Desta forma, com uma exposição, poderiam aprender sobre a História da peça e o peso que esta tinha nas vidas das mulheres dos séculos anteriores. Isto tornaria a exposição um complemento interessante ao museu para o público mais interessado em História, História da arte e História social. Uma das colaboradoras considerou o assunto complexo, devido à temática da exposição ser muito específica. Porém, acabou por considerar uma

forma de chamar um público diferente, com maior interesse sobre a História e o processo de transformação de um objeto, de modo a beneficiar o museu.

As entrevistadas concordam com a ideia de que a organização de uma exposição beneficiaria o museu. Uma das colaboradoras referiu que se fosse no ano de 2020, possivelmente ninguém saberia o que é o espartilho, mas que, atualmente, toda a população tem uma ideia do que é um espartilho e que até são capazes de adquirir estas peças, comprando-as em lojas de *fast fashion*, sendo esta uma tendência cada vez mais procurada. Outra colaboradora referiu a atração de um público diferente, o que ajudaria o museu a ter uma procura mais vasta e a tornar-se mais aliciante para quem já o visitou, porque teria novo conteúdo para ver. A última pergunta da entrevista vem na sequência da anterior, dado que questionei sobre de que forma esta exposição poderia ajudar o museu. O PFFM incide sobre o período contemporâneo, e, por conseguinte, muitos visitantes referem a falta de outros períodos da História. Então, o espartilho traria essa componente, representando a sociedade em tempos mais recuados e temáticas relacionadas com a História da sociedade e da cultura das artes.

Em jeito de conclusão, podemos referir que as colaboradoras consideram que o museu abrange um público muito diversificado, tendo diferentes frentes nas quais pode melhorar. Relativamente à proposta de exposição, foi opinião unânime que esta seria uma componente interessante para o museu e que poderia beneficiar o mesmo, atraindo públicos diferentes, de modo a aumentar o número de visitantes.

4.2. Inquérito ao público

Entretanto, para além das entrevistas, consideramos que seria pertinente a realização do inquérito para o estudo do público-alvo da exposição, complementando o que fui observando ao longo do tempo de estágio.

Assim, optamos pela aplicação de um inquérito com quatorze questões (anexo n.13), que seguiu para o público no dia cinco de setembro de 2023, em formato de *google forms*. Tínhamos como objetivo alcançar todas as faixas etárias, no entanto, a camada que aderiu mais foi a jovem, nomeadamente estudantes universitários. As questões que compõem este questionário estão divididas em dois grupos: questões de

caracterização do público, e questões de conhecimento sobre o espartilho. De seguida, analisamos os dados recolhidos.

Na totalidade, o questionário teve 109 respostas. Começamos por fazer questões que visavam a caracterização da amostra. É possível notar que 72,2% das respostas são de elementos do sexo feminino e 28,8% de elementos do sexo masculino. Como já previamente descrito com o testemunho das colaboradoras e mesmo com a nossa observação, é possível identificar as mulheres como o público com mais interesse na temática da moda. Relativamente à faixa etária, a que mais respondeu ao questionário, com um total de 67,9%, foi a dos 18-24 anos; seguem-se, com 16,5%, a dos 35-49 anos; a dos 23-34 anos com 11%; e, por último, com 4,6%, a faixa dos 50 ou mais anos. Nesta questão é notória a superioridade de adesão dos grupos mais jovens. Contudo, é positivo notar que os grupos mais velhos também tiveram algum impacto nesta amostra, de modo a fomentar variedade de testemunhos.

No que respeita ao local de residência dos inquiridos, todos tinham como país de residência Portugal, com prevalência para a região norte do país. Relativamente à nacionalidade, a sua maioria também é portuguesa, contudo uma pequena parte do público que contribuiu para este estudo era de nacionalidade alemã, brasileira, cabo-verdiana, angola, francesa, luxemburguesa e canadiana.

Relativamente às habilitações académicas, dividimos a pergunta em três grandes grupos: I) ensino básico com 0% de respostas; II) ensino secundário com 28,4% de respostas; III) ensino superior com 71,6% de repostas, sendo deste modo notório que este grau de educação se sobressai. Terminando esta primeira fase do inquérito com uma análise da profissão exercida pelo público, é possível encontrar uma vasta diversidade de ocupações, desde nutricionistas, engenheiros, advogados, designers, entre outros. No entanto, as respostas mais comuns referem estudantes e professores, sendo que estudantes, como já referi, são o grupo mais presente neste inquérito.

De seguida, prosseguimos com uma análise geral das respostas às perguntas relacionadas com a temática, iniciando com uma questão sobre a familiarização do público com o espartilho. Obtivemos 86,2% de respostas positivas e 13,8% de respostas negativas, quanto ao conhecimento desta temática. Isto indica que, na sua generalidade,

é possível assumir que o público tem uma ideia do que é um espartilho. A questão seguinte tinha como objetivo perceber onde é que o público obteve conhecimento da peça, de modo a compreender qual é o maior fórum de informação sobre esta temática, tendo obtido diversas respostas. A informação “boca a boca”, a internet e os media, assim como a escola (mais concretamente aulas de História), o cinema, as séries e os filmes, foram algumas das respostas mais frequentes. Percebemos, também, que séries e filmes foi onde o público, na sua maioria, obteve mais informação acerca do espartilho.

No que diz respeito à atualidade da peça, a maioria das respostas referiu que o espartilho é antiquado. No entanto, há também quem tenha uma opinião contrária, dizendo que o espartilho é intemporal, ou que ainda está presente, apesar de em diferentes contextos.

Relativamente à utilização desta peça de vestuário no século XXI, a percentagem de respostas de “sim” e “não” foi idêntica, e quem refere que “sim” justifica com motivos diversos: “Atualmente já existem e são usados e foram bem adequados ao século XXI”, ou “porque é uma peça intemporal que pode ser incorporada no estilo atual” e a mais comum “faz parte do gosto individual de cada um”. Quem respondeu negativamente, apresenta várias razões como as seguintes: “prejudica quem o usa”, ou “por ser desconfortável e não respeitar a morfologia humana”, ou até mesmo “porque é reflexo de uma sociedade patriarcal que negligencia o conforto da mulher em prol de um ideal de beleza”. Este equilíbrio de respostas permite-nos compreender que a sociedade do século XXI ainda tem ideias muito diversas sobre a temática.

Um número considerável de inquiridos pensa que espartilho ainda tem de facto alguma influência no século em que vivemos. As respostas afirmativas foram justificadas, por exemplo, com as seguintes expressões: “porque ainda existem, ainda que menos rígidos”, e “continuando a ser utilizado de diferentes formas”. No que diz respeito às respostas negativas, as justificações referem que “é uma peça que está em desuso” e que “a moda atual não se coaduna com o mesmo”. De certo modo, as duas perspetivas estão corretas, dado que o espartilho, como peça histórica, não é, de facto, adequada à moda da atualidade, porém, o espartilho “atual” – que tem como base o espartilho “antigo” -, acabou por sofrer alterações de forma a tornar-se apropriado à moda da

atualidade. Por conseguinte, é possível afirmar que tem alguma influência na sociedade atual.

Depois consideramos pertinente questionar sobre a transversalidade do espartilho aos diferentes géneros. Há quem associe apenas a mulheres e, por outro lado, há quem associe aos dois géneros. A nível histórico, o espartilho foi utilizado pelos dois géneros (Ambrose & Harris, 2012, p. 114). Contudo, ao longo da História, é uma peça maioritariamente associada ao sexo feminino, o que pode ser observado na atualidade. As respostas variaram muito nesta questão porque, de um prisma histórico, é uma peça associada à mulher, no entanto, a visão atual descreve que o espartilho é versátil, visto que atualmente não existem rótulos, no que diz respeito a peças de vestuário.

No inquérito tentamos ainda perceber a viabilidade de organizar uma exposição sobre o espartilho. Relativamente ao interesse do público em visitar a exposição, 75,2% dos inquiridos responderam que sim, e 24,8% consideraram que não teria interesse. O que nos permite concluir que o público poderia ter interesse numa exposição sobre a temática. Na eventualidade de ser possível organizar uma exposição, solicitamos que apresentassem sugestões que pudessem contribuir para a sua organização. Obtivemos algumas sugestões, que já planeávamos enquadrar na exposição e outras que teremos em consideração. Entre estas, destacamos:

- I) A evolução do espartilho;
- II) Diferentes modelos de espartilhos;
- III) Modelos de espartilhos para o público experimentar;
- IV) O significado do espartilho na atualidade;
- V) As implicações negativas que o uso do espartilho tem no corpo;
- VI) Um espartilho incompleto, para o público poder observar o interior da peça;
- VII) As razões estéticas associadas ao uso do espartilho;
- VIII) A igualdade de género relativamente a peça, no sentido em que era utilizada tanto por homens como por mulheres;

- IX) As implicações sociais do espartilho;
- X) A influência do espartilho: percepção que a mulher tem de si mesma;
- XI) A utilização e o significado do espartilho em diferentes partes do mundo;
- XII) A utilidade do espartilho;
- XIII) Tipos de corpos que usam a utilizar o espartilho na atualidade.

Através da aplicação deste inquérito, podemos concluir que o espartilho, enquanto peça e conceito, é do conhecimento do público, mas todas as *nuances* que acompanham a peça são desconhecidas, tendo apenas noções básicas. Claro que, mais uma vez, não é possível generalizar. Existem respostas bastante completas, que revelam conhecimento sobre o espartilho, mas, na sua grande maioria, mostram apenas conhecimentos básicos. Isto incentiva ainda mais a proposta de uma exposição sobre o espartilho, cujo objetivo seria a partilha da História desta peça emblemática. Para além disso, o interesse do público quanto à exposição incita a produção da mesma.

4.3. Compreensão do público-alvo

Para a compreensão do público-alvo, o primeiro passo é entender em que consiste este conceito e o que é que esta terminologia significa. O público-alvo é a “seleção de um ou mais segmentos de mercado, para neles concentrar uma maior atenção” (Thomas, 1991, p. 121). Por outras palavras, é um grupo de consumidores para os quais o negócio em questão deve direcionar as suas estratégias. É uma forma de entender as necessidades que não estão a ser reconhecidas, e adaptar o produto que estamos a tentar vender às necessidades deste segmento de pessoas, para as quais estamos a direcionar o nosso produto.

Depois de entender o conceito de público-alvo, optámos por analisar dois públicos: o do espaço de estágio, visto que é um museu que tem a moda como temática, e o público geral, dado que é importante ter uma percepção sobre a visão externa. Relativamente ao espaço de estágio, achamos pertinente entender qual era o público-alvo, de modo a ficar com uma ideia base de quem mais provavelmente teria interesse numa exposição sobre o espartilho. O outro público que nos interessa perceber é o que viria a aderir à exposição que nos propomos a executar. Para esse efeito o compreender,

optamos por fazer um inquérito cujos dados apresentamos, de modo a entender qual seria o público que mais teria interesse neste tipo de temática.

A conclusão obtida é que a exposição poderia ser particularmente dirigida para pessoas do sexo feminino, numa faixa etária entre os 18 e os 24 anos, e residentes habitantes que residem no nosso país.

4.4. Proposta de exposição

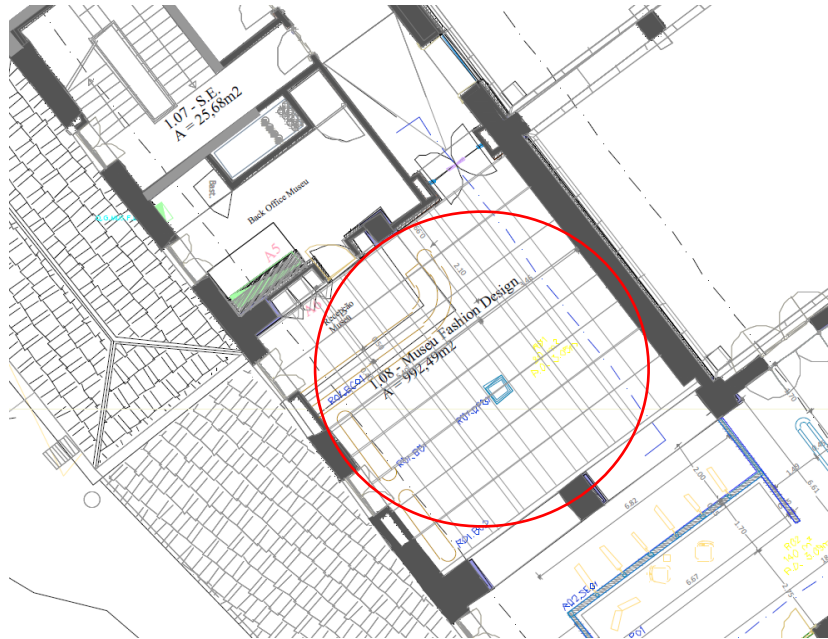
Um dos objetivos que nos propusemos concretizar no âmbito do nosso relatório de estágio foi a criação de uma proposta de exposição sobre o espartilho. A realização do estágio – descrito no capítulo dois – permitiu compreender como é o trabalho em contexto de museu, capacitando-nos para a elaboração desta proposta de exposição. Para além disso, a investigação – apresentada no capítulo três – possibilitou a elaboração da estrutura para a sua concretização e forneceu-nos informação que pode ser utilizada neste processo.

A organização da exposição seria dividida em três subcategorias: o local, a estrutura e o espólio e, por fim, a divulgação da mesma. Pretendemos que esta exposição seja interessante e informativa, não fugindo aos parâmetros do possível. Deste modo, consideramos pertinente propor uma exposição temporária, que seja de fácil compreensão e acessível.

4.4.1. Local

O local que escolhemos para esta exposição foi a sala de entrada do *Porto Fashion and Fabric Museum*, no *World of Wine*. Foi nesta instituição que integramos o nosso estágio e que consideramos ser o local ideal para esta proposta. Escolhemos a sala de entrada, porque, apesar da temática do museu incidir sobre têxteis e moda, uma exposição sobre uma matéria tão específica não se enquadrava em nenhum outro local do museu. Por este motivo, consideramos que, na sala de entrada, a exposição tornava-se um complemento agradável para os visitantes, antes de serem diretamente submersos na experiência que o museu proporciona.

Figura 25 - Planta da sala de entrada do Porto Fashion and Fabric Museum.



Fonte: World of Wine

A imagem acima apresentada é um excerto da planta do PFFM, que mostra a zona da bilheteira deste museu. Tem esta denominação, contudo, não funciona para este propósito, visto que o edifício tem uma bilheteira no primeiro andar e a entrada do museu encontra-se no segundo andar. Circulamos a vermelho a área da sala, para facilitar a visualização do espaço ao qual nos estamos a referir. Consideramos este espaço ideal para a exposição, porque, para além do que referimos anteriormente, é também um espaço de pequenas dimensões.

4.4.2. Estrutura e espólio

Decidimos estruturar esta exposição em cinco partes, de modo a mantermo-nos fiel à temática proposta (o espartilho), criando um ambiente agradável, que não fosse monótono para o visitante. Relativamente ao espólio, este vai ser composto por cinco painéis, várias imagens e um mínimo de dois espartilhos. Embora gostássemos de ter vários em exposição, realisticamente, sabemos que é uma peça difícil de encontrar para uma exposição de pequena escala. Contudo, fizemos uma investigação, com o objetivo de averiguar se existiam espartilhos nos espólios de museus portugueses. Contactamos oito, aos quais apresentamos a proposta de exposição: o Museu do Traje; o Museu Municipal Santos Rocha; a Casa dos Coutinho; o MUDE - Museu do Design e da Moda; a

Fábrica de Espartilhos Santos Mattos; o Museu Angra do Heroísmo; o Museu do Porto; a Casa de Mateus.

Destes oito museus obtivemos quatro respostas. O Museu Municipal Santos Rocha confirmou a possibilidade da cedência temporária de bens museológicos para exposições externas. No entanto, esta cedência só poderá ser feita mediante a verificação das condições de conservação que a exposição pode oferecer, assim como a tipologia e as condições de segurança e conservação do espaço a utilizar. Estas condições devem ser avaliadas pelo Museu Municipal.

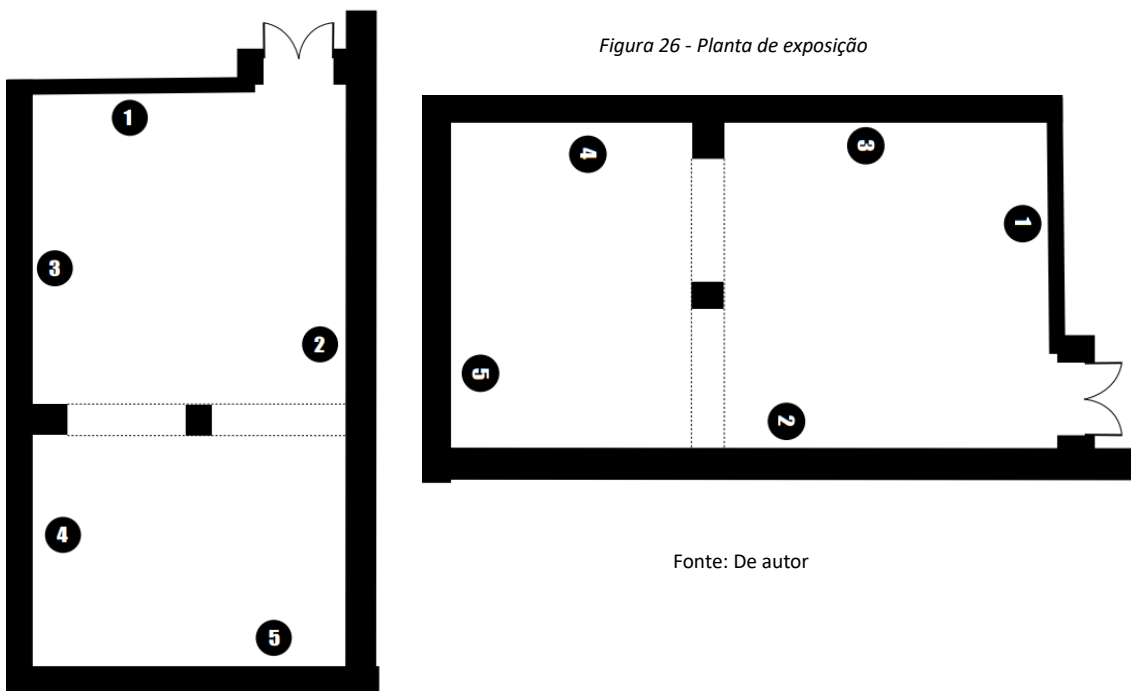
Este museu tem na sua coleção um espartilho feito em tecido de algodão, estampado e com detalhes em renda e cetim. Este aperta a frente com cinco colchetes de metal e é ajustado atrás com vários ilhoses de metal e cordão; tem também na sua composição duas ligas com fivelas ajustáveis. Terá sido confeccionado entre finais do século XIX e o primeiro quartel do século XX (Vaquinhas, Gouveia & Nobre, 2021, p. 2021). Tem também uma caixa de espartilho, feita de cartão e papel, com a identificação da Casa dos Espartilhos Santos Mattos, e remonta aos inícios do século XX (Vaquinhas, Gouveia & Nobre, 2021, p. 63).

A Fábrica de Espartilhos Santos Mattos informou que possui no seu acervo algum espólio respeitante ao tema, que pode ceder, nomeadamente uma caixa de espartilhos, um espartilho, um catálogo, alguns postais. Esta cedência poderá ser feita conforme a duração da exposição e caso este espólio não esteja a ser utilizado noutras exposições. Ambos as instituições exigem que seja feito um seguro para as peças a serem emprestadas.

O MUDE confirmou que tinha alguns espartilhos e corpetes no seu acervo, que estariam disponíveis para empréstimo. Contudo, estes só seriam cedidos, se fossem asseguradas condições específicas, como a exposição ser feita num espaço museológico, com recurso a documentação e seguros próprios, assim como transporte por empresa especializada em obras de arte. Finalmente, pediram o envio dos objetivos do nosso projeto académico e uma recomendação institucional da universidade. Desta forma seria possível o empréstimo.

A Casa de Mateus confirmou que tinha dois exemplares de espartilhos na sua coleção, que integram a sua exposição permanente, pelo que o empréstimo não é possível.

Apresentamos, agora, o *layout* da exposição. Está colocado em duas direções, de modo a facilitar a sua percepção. Na parede do número um encontra-se a entrada do espaço, e cada um dos números representa um dos painéis que gostaríamos de ter na exposição.



No painel número um, pretendemos colocar informação sobre o conceito de espartilho, segundo o dicionário de moda, e colocar um espartilho num manequim e algumas imagens de diferentes espartilhos. O segundo painel contaria, de forma sucinta, a evolução do espartilho, abordando temas como os primeiros suportes mamários, o espartilho e a sua época de esplendor, complementado com imagens representativas.

O painel número três será o painel das limitações do espartilho. Aqui abordaremos, de forma concisa, os principais problemas encontrados na utilização do espartilho, acompanhado de imagens, que apresentam o estado do corpo com a utilização regular do mesmo (Fee, Brown, Lazarus, & Theerman, 2002). O quarto painel fará referência influência no estatuto social. Terá um pequeno texto com alguns dos

motivos pelos quais podemos considerar que a peça tem influência no estatuto social de quem o usa, e também na sociedade. Este texto será acompanhado de imagens de revistas, tanto antigas como mais recentes, que mostram o espartilho.

O quinto e último painel seria sobre a reintegração do espartilho no século XXI. Neste, estaria descrita a presença atual da peça na sociedade, assim como o seu percurso, acompanhado com alguns artigos e imagens. Idealmente, seria exposto um modelo de espartilho utilizado na atualidade, de modo que o visitante consiga ter uma percepção das diferenças. Cremos que seria interessante colocar uma projeção, com uma compilação de vídeos com referências ao espartilho, como por exemplo, a sua representação no cinema, a sua confeção, o aparecimento em desfiles de moda. Outra possibilidade interessante para dinamizar a exposição seria a colocação de um espelho e algumas peças disponíveis para o público experimentar. Esta foi uma opção sugerida várias vezes no inquérito, e cremos que se exequível, seria cativante para os visitantes.

Colo abaixo o protótipo dos painéis¹¹, seguido dos textos que devem compor cada um destes¹².

¹¹ O protótipo pode ser visto em maior escala no anexo n.14.

¹² Todas as imagens presentes no protótipo serão colocadas em anexo, a partir do n.15.

Figura 27 – Protótipo de painéis de exposição



Fonte: De autor

Os seguintes pontos, apresentam os conteúdos que devem estar presentes nos diferentes painéis. Estes foram escritos com base na investigação anterior, e procuram ser perceptíveis e interessantes para o público geral.

4.4.2.1. Primeiro painel: Espartilho e corpete – conceito e diferenças

O espartilho, quando procuramos sobre História ou sobre moda, surge bastantes vezes mencionado. Mas o que é um espartilho?

Por definição, o espartilho é uma peça de roupa fechada por cordões, firmada por barbatanas e usada ao redor do torso para modelar o corpo conforme a forma desejada. Originalmente, era usado tanto por homens como por mulheres e servia para contrair a cintura e diminuir o seu tamanho. O espartilho evoluiu para uma peça de roupa feminina, que, apesar de manter a sua função de alterar o corpo, passa a ser usado como uma espécie de blusa, deixando de ser roupa íntima.

Muitas vezes associado ou confundido com o espartilho é o corpete, que tem efetivamente bastantes parecenças com o primeiro, mas algumas diferenças cruciais.

O corpete, por definição, é uma peça de roupa feminina parecida com um espartilho, usada na parte superior do corpo como um colete e, de forma geral, por cima de uma blusa ou camisa de mulher. Um corpete pode ter as mangas removíveis ou não ter mangas e é normalmente fechado por cordões, tanto na parte frontal como nas costas. O corpete era tradicionalmente confeccionado com tecidos feitos em casa, simples, e fazia o papel de sutiã.

Como é possível notar, ambos são peças de vestuário que cobrem o torso e apertados com cordões, no entanto a diferença crucial é que o corpete não tem a rigidez do espartilho.

4.4.2.2. Segundo painel: Espartilho – contextualização e evolução

O espartilho como nós o conhecemos teve origem na Idade Média, evoluindo ao longo dos séculos, tomando diferentes formas e recorrendo a materiais distintos, até a forma que toma hoje.

Na Idade Média, as mulheres usavam tipicamente túnicas, ignorando o uso de outro tipo de vestes íntimas, visto que aquelas eram mais pragmáticas e confortáveis. Esta prática prolongou-se durante esse período. A prática de cobrir os seios retorna apenas no século XII, de forma a adequar o corpo feminino às novas tendências da moda, prolongando-se até ao século XVI.

Para responder a esta nova necessidade de cobrir o peito, surgiu o *Bliaud*, que consiste num tipo de corpete amarrado atrás ou de lado, com a função de apertar o busto. A meio do século XIV, as roupas começaram a moldar a figura do corpo feminino. Para esse propósito, começaram a apertar cada vez mais o espartilho, tendo este atingido o seu limite a meio do século XV. No final deste século, tanto as roupas femininas como masculinas começaram a assumir uma nova silhueta, ampla e reta. Esta silhueta foi influenciada pelo estilo renascentista.

Após o século XV, as vestes íntimas ganham uma forma mais pesada e rígida. Nesta época foi desenvolvido o *Vasquim*, um corpete muito justo, sem manga, com um

forro de tecido e reforçado por fios de latão. Esta peça era utilizada por cima da camisa e amarrada nas costas e, por essa razão, é considerada uma peça muito próxima do espartilho.

Durante a Época Moderna, no início do século XVII, o decote desceu e o espartilho ficou mais curto. Com o progredir do século, o espartilho vai ganhando uma silhueta mais suave e arredondada. Foi neste século que surgiu o osso como material principal na composição do espartilho.

No século XVIII, o espartilho teve um grande desenvolvimento, quer pelas técnicas de trabalho, quer pelo uso de mais peças de osso em diferentes zonas do espartilho. No final deste século, tornou-se imperativo uma indumentária mais simples. Como consequência, o osso de baleia deixa de ser utilizado na confecção do espartilho.

Durante o século seguinte, surge um novo tipo de espartilho, caracterizado pelo abandono do osso de baleia, as linhas do corpo do espartilho menos rígidas e mais curvas e pelo uso crescente de algodão na sua constituição. Contudo, este século ficou marcado pelo uso extensivo do espartilho, devido às tendências de moda dessa altura: cintura de vespa, decotes baixos e seios separados.

A industrialização do espartilho ocorre em 1870, quando começam a ser usados diferentes tipos de materiais para a produção, tais como o algodão, osso de baleia e tiras de aço; além de surgirem novos modelos e processos de fabricação desta peça, consequência da Revolução Industrial. Nesta época existia uma panóplia de espartilhos, variando em forma, tamanho, além de serem utilizados com propósitos e em ocasiões diferentes.

As primeiras décadas do século XX ficaram marcadas pela *La Belle Époque*, período em que surgem novas tendências de moda, na qual o espartilho teve lugar de destaque. Durante o reinado de Eduardo VII, Inglaterra tomou a vanguarda, no que respeita ao desenvolvimento do espartilho, através da *London Season* (época composta por uma série de eventos).

Como é possível observar, o espartilho é uma peça de vestuário muito complexa, que sofreu várias mutações ao longo dos séculos, nomeadamente no que respeita a

matérias-primas, corte e modo de produção. Apesar de todas estas mudanças, o espartilho foi capaz de resistir à passagem do tempo, adaptando-se aos paradigmas em vigor em cada época.

4.4.2.3. Terceiro painel: Espartilho – adversidades e enfermidades

O espartilho é uma peça que, além de elegante, é controversa, pois o seu uso trazia danos corporais a longo prazo. Desmaios, hérnias, má postura, deslocamento de órgãos e costelas e escolioses são assuntos recorrentes no que diz respeito a utilização do espartilho.

No início do século XX, alguns médicos lamentavam a aparência e postura das mulheres que se sujeitavam a um espartilho, enumerando algumas limitações nas atividades do dia-a-dia. Os seus troncos estão muito direitos, retirando flexibilidade à coluna, principalmente na zona lombar, levando a que os seus movimentos sejam presos e não naturais. Até o próprio ato de respirar se torna complicado com o uso de um espartilho, podendo causar desmaios.

Um dos maiores problemas do espartilho era a deformação corporal. Por isso, os fabricantes de espartilhos começaram a adotar modelos que permitissem melhorar esta situação, como foi o caso do corpete *a la Ninon*, que continha barbatanas e era mais curto, ficando à altura da zona da cintura. No entanto, os problemas do espartilho iam para além da deformação corporal.

O espartilho possuía um efeito compressor, afetando as costelas e outros órgãos, através do processo de estreitar a cintura e suportar o busto. Este tipo de compressão criava desconforto e podia originar sangramentos internos, fraturar ossos e, segundo o médico *Von Sömmerring*, tuberculose, cancro e escoliose ou a curvatura da espinha de forma não natural. Após a publicação do estudo deste médico, países como a Alemanha, Inglaterra e os Estados Unidos começaram a incentivar o uso de peças mais largas, como os chamados *bloomers*, entre outras peças que permitissem movimentos mais leves e naturais.

Contudo, a maioria das mulheres da classe média e da classe alta continuavam a competir pelas cinturas mais estreitas, ignorando o impacto que tinham na sua saúde. Mais tarde, começaram a ser frequentes as chamadas hérnias de hiato (*haitus hernias*),

que são uma protrusão anormal de uma parte do estômago ao longo do diafragma. As hérnias de hiato, que são provocadas por espartilhos, são denominadas de “*Sömmerring’s syndrome*”, como forma de tributo ao primeiro médico a chamar atenção para os perigos do espartilho.

No entanto, mesmo com as mudanças introduzidas nos novos espartilhos, as implicações negativas que estes tinham na saúde feminina despertaram cada vez mais atenção e publicidade. No final do século XIX, os espartilhos continuam a ser extremamente apertados e a reduzir a mobilidade de quem os usa, mas a mudança começa a ser notória em algumas partes do mundo. Verificamos isto na Rússia, que, em 1898, proíbe as meninas de usarem o espartilho nas escolas. Na Roménia e na Bulgária foi emitida a mesma proibição em 1902 e 1904, respetivamente.

4.4.2.4. Quarto painel: Espartilho – influência no estatuto social feminino

As mulheres que usavam espartilho eram descritas como excessivamente sedutoras e pouco naturais, aumentando assim o grau de objetificação a que eram sujeitas. Além desta questão social, estas mulheres eram incapazes de executar qualquer tipo de trabalho \ou atividade devido à compressão a que estavam sujeitas, ao ponto de necessitarem de aias para as vestir e despir.

Existiam vários fatores que influenciavam o estatuto social feminino, nomeadamente, o rendimento, a classe social, a ocupação, a disponibilidade de matéria-prima e a ocasião.

Focando-nos no estatuto social, durante o século XIX e inícios do século XX, o uso de espartilho era associado às classes mais altas e mais abastadas. Servia para diferenciar as mulheres de classes diferentes com estilos de vida diferentes: as mulheres operárias tinham que trabalhar e não podiam usar o espartilho, que retirava bastante mobilidade; já as mulheres camponesas utilizavam algo semelhante a um espartilho, não utilizavam roupa interior, apenas uma saia, uma camisa e um colete que apertava com cordões na parte da frente das vestes. Para além dos diferentes estilos de vida, o espartilho era uma peça com um custo elevado, que as mulheres de classes mais baixas não conseguiam suportar.

Outra forma de notar a influência do espartilho na sociedade é através de revistas de moda. Devido ao facto de as peças se tornarem tendências, estas acabam por ser divulgadas através de *outlets de media*. O primeiro exemplo disto ocorreu no ano 1797, tendo sido publicada a primeira revista de moda, intitulada “*Les Journal des Dames et des Modes*”. Deste modo, nasce a imprensa dirigida para este setor. As revistas, na sua maioria, ofereciam modelos em papel, assim como figurinos a cores, que permitiam uma aproximação dos leitores aos membros mais famosos que ditavam as tendências. Esta entrada da imprensa no mundo da moda veio a aumentar exponencialmente a difusão de não só o espartilho, mas das diferentes tendências.

Ao mesmo tempo, esta maior exposição ao mundo da moda veio a alertar uma parte maior da população para os problemas associados ao uso do espartilho, levando ao crescimento do sentimento de opressão em relação ao mesmo.

4.4.2.5. Quinto painel: Espartilho – reintrodução no século XXI

Ao longo da História, o espartilho assumiu diferentes funções e significados, tais como símbolo de riqueza e de alto estatuto social; sexualização da silhueta feminina; representação do corpo idílico; e símbolo de opressão e repressão.

Como referimos anteriormente, o espartilho sofreu várias alterações ao longo dos séculos, promovendo várias discussões a nível de saúde, enquanto influenciava ao mesmo tempo a vida das mulheres e o seu estatuto social. Esta peça cai em desuso em meados do século XX, contudo volta a ganhar relevância durante o século seguinte.

No ano de 2020, ocorreu uma grande calamidade, a COVID-19. Durante esta pandemia, e devido à quarentena, as pessoas começaram a refugiar-se cada vez mais em atividades de lazer. Surge a adaptação de uma saga literária chamada *Bridgerton* para uma série televisiva. A série torna-se um *hit* mundial e a indumentária utilizada começa a ser imitada pela sociedade a nível mundial. Isto fez com que houvesse um *boom* nas tendências de moda, sendo uma delas o espartilho.

O espartilho regressou às passerelles na *Fashion Week* de 2022, com grandes nomes da moda, como a Versace, Gucci e a Fendi. Aparentemente, a tendência veio para ficar. A imprensa antecipou-se, lançando artigos no ano anterior à pandemia, o que nos

permite notar que o retorno do espartilho estava num caminho de ascensão lento, que teve o seu *boom* durante o COVID-19.

Assim, podemos conferir a reintegração do espartilho na sociedade do século XXI. Neste século, o espartilho é apenas um complemento, que compõe o vestuário ou até mesmo uma peça de empoderamento. Deixou, portanto, de ser associado exclusivamente às mulheres e passa a ser usado apenas por quem quer e se sente bem com a peça. Não é uma obrigação nem um símbolo de estatuto social, monetário ou género e não serve para modelar, mas sim para acomodar o corpo.

4.4.3. Divulgação

Para terminar a nossa proposta de exposição, achamos que seria pertinente criar uma estratégia de divulgação. Como já referido anteriormente, esta será uma exposição temporária. Deste modo, consideramos que a melhor forma de divulgação seria através das redes sociais, como por exemplo, o *Instagram*, *Facebook*, entre outras. Para este propósito, criaram-se protótipos de publicações para redes sociais, assim como um cartaz da exposição. Para além disto, seriam criados vídeos de divulgação e uma *hashtag* sobre a exposição, de modo que as partilhas sobre a mesma se dispersem pelos diversos fóruns de media.

Foi feito um plano de comunicação. O primeiro passo num plano de comunicação é a descrição do conceito e o seu objetivo. A exposição “Espartilho: Evolução, Problemas e Influencia no Estatuto Social Feminino” é uma exposição temporária, dedicada ao espartilho. Esta exposição tem como objetivo dar a conhecer aos visitantes a História desta peça de vestuário e mostrar como uma peça de roupa pode levantar muitas questões. A indicação da localização é outro ponto fulcral de um plano de comunicação. A exposição terá lugar num dos museus do complexo *WOW*, o *PFFM*, mais concretamente, no átrio do museu.

Figura 28 - Protótipo de cartaz de exposição



Fonte: De autor

Figura 30 - Protótipo de uma publicação no instagram



Fonte: De autor

Figura 29 - Protótipo de "Story" para o Instagram



Fonte: De autor

O público-alvo é essencial para um plano de comunicação, visto que é necessário saber para quem estamos a criar a estratégia de divulgação. Como foi estudado e referido anteriormente, o público-alvo preferencial desta exposição são pessoas do sexo feminino, na faixa etária entre os 18 e os 24 anos, e residentes no nosso país. Outro importante passo neste plano é definição dos objetivos de *marketing*, neste ponto defini três objetivos: em primeiro lugar criar uma identidade para a exposição, de modo a expandir o seu alcance; em segundo lugar tornar a experiência memorável para o visitante e que este a partilhe com outros, colocando o foco no *marketing* “boca a boca” e no *marketing* de conteúdo digital; por último atrair o público que não se enquadra no público-alvo, incentivar os visitantes a partilharem a experiência, de modo a trazer mais pessoas.

Um plano de comunicação necessita de um objetivo comunicacional. No caso desta exposição é a visibilidade, de forma a atingir um grande número de pessoas. Este objetivo deve ser atingido através de uma estratégia de comunicação. Para a sua divulgação, serão feitas publicações nas redes sociais e será criada uma *hashtag*: #EspartilhoWOW. Deste modo, os visitantes podem partilhar fotos da sua experiência. Assim, para além da divulgação boca a boca, haverá uma maior visibilidade nas redes sociais. Além das publicações do cartaz nas redes sociais, será elaborado um vídeo publicitário para ser partilhado e adaptado a plataformas como o *TikTok*, *Youtube*, *Instagram* e *Facebook*.

De modo a monitorizar este plano de comunicação, propomos uma avaliação digital, com três opções de resposta: “não satisfeito”, “satisfeito” e “muito satisfeito”. Este deverá estar disponível através de um *Qrcode* no final da exposição. Deverá, também, ser feita uma análise dos resultados deste plano, considerando as entradas na exposição, o *feedback* obtido através da avaliação e as partilhas e publicações feitas nas redes sociais.

Segue uma cronologia das diferentes etapas do plano de comunicação. Partindo do princípio que a exposição terá início dia 15 de janeiro de 2024, a sua partilha deverá começar em novembro de 2023, de modo a não ser ofuscada pela época natalícia. No dia 10 de novembro de 2023 deve ser realizada uma publicação nas diversas plataformas

digitais a anunciar uma nova atividade, sem partilhar quaisquer detalhes. Durante dez dias deve ser feita uma divulgação, com algumas pistas, de modo a gerar interesse ao público. Dez dias depois, no dia 20 de novembro de 2023, deve ser feita uma publicação com o cartaz da exposição, como podemos ver na figura 21. A partir de então, devem ser produzidas publicações semanais, em todas as plataformas digitais, a divulgar a exposição, até ao dia da inauguração da mesma. Estas publicações devem ser feitas com consistência, de modo a criar consciência da exposição. Podem variar entre *stories* temporários, a partilha de vídeos sobre a criação da exposição ou sobre o espartilho, fotos, ou publicações com questões de modo a interagir com o público.

Conclusão

Concluído este projeto, é essencial refletir sobre este percurso, de forma a realçar os pontos fortes e as limitações que encontramos ao longo deste período.

O período de estágio foi repleto de desafios e aprendizagens. Durante este percurso, adquirimos as capacidades necessárias para trabalhar num museu, participámos na criação de vários projetos e na execução de outros tantos. Aprofundámos o nosso conhecimento sobre a indústria têxtil e o que esta área de trabalho significa para a História de Portugal, assim como o significado da moda no país e a importância de partilhar a sua História. Durante esta experiência tivemos a oportunidade de trabalhar com o público de diferentes faixas etárias e nacionalidades. Este tipo de contacto permitiu-nos colocar à prova a adaptabilidade às situações, fossem estas uma visita guiada, um *workshop* escolar, ou apenas uma troca de palavras com um visitante.

Aprendemos muito com o contacto com diferentes visitantes, mas aprendemos ainda mais com a equipa que nos acolheu. As integrantes da equipa PFFM foram um importante suporte ao longo desta jornada, concedendo sempre oportunidade de participar nas atividades e dando confiança para as poder realizar de forma independente. Incentivaram a tomar liderança em visitas, ajudar na preparação de todos os *workshops*, e a partilhar ideias para novas atividades, como por exemplo, o *cross-visit*.

Durante este percurso, tivemos a oportunidade de observar trabalho de conservação, e ajudar na criação de documentos de análise de infraestruturas e conservação preventiva onde aprofundamos conhecimento sobre a temática, que poderá ser útil na elaboração de uma exposição. Participamos em visitas nas quais observamos, e mais tarde tivemos oportunidade de guiar. Fizemos o mesmo durante visitas de reconhecimento. Os *workshops* foram das maiores aprendizagens, construir algo do zero e ver a ideia executada foi enriquecedor. Nestes tivemos oportunidade de criar diferentes *kits*, *flyers* e espaços de atividade, e podemos conviver com jovens e crianças de diferentes idades, aos quais ensinamos diferentes temáticas, foi muito interessante.

Relativamente a instituição de acolhimento, o *World of Wine* é uma instituição relativamente recente, mas bastante bem organizada, com muito potencial para crescer. Esta instituição está sempre a evoluir, a criar novas atividades, novas instalações e novas equipas. Contudo, como é relativamente recente, ainda não tem o devido reconhecimento e, por conseguinte, existem muitos museus que não têm um número elevado de visitantes, como era o caso do PFFM.

Infelizmente, o museu que nos me acolheu durante todo este percurso encerrou temporariamente, dando origem a uma nova exposição. Não temos conhecimento dos exatos motivos do seu encerramento. Como referimos ao longo do relatório, o museu não era muito visitado, comparativamente com outros museus do complexo, contudo acreditamos que este projeto ainda tem espaço para crescer.

Este projeto tinha as suas limitações, várias destas apontadas ao longo do relatório, como uma exposição menos interativa do que as restantes que integram o complexo, uma temática muito específica, chamativa apenas para os mais interessados na área, ou os que já possuem algum tipo de conhecimento da mesma, além de uma divulgação pouco variada. No entanto, estas limitações podem ser resolvidas e cremos que, quando o museu reabrir, tem potencial para as ultrapassar.

No que respeita à temática de investigação, esta foi escolhida como já havíamos referido, com base no gosto pessoal, visto que foi um tema que sempre despertou interesse, sendo que integra História da moda. Este estudo permitiu-nos aprofundar o conhecimento sobre o espartilho em diversas vertentes de modo a poder organizar a exposição a que nos propusemos no início deste percurso. Terminado este trajeto, podemos afirmar que este objetivo foi atingido, com a elaboração de uma proposta de exposição, que nós acreditamos que seja exequível e interessante.

Cremos que este projeto tem capacidade para ser mais desenvolvido. Contudo, consideramos que obtivemos a informação essencial para a criação dos textos de exposição, sendo este o objetivo a atingir. No entanto, tem espaço para ser mais desenvolvido visto que existe muita informação sobre a temática, que merece reconhecimento. Este projeto de exposição foi criado do zero, com o propósito exclusivo de dar a conhecer o espartilho a Portugal. São muitas as instituições que guardam peças

de roupa, inclusive espartilhos, nas suas coleções, mas praticamente nenhuma está dedicada apenas à moda ou apenas a uma peça de vestuário, embora existam em Portugal museus sobre a história do vestuário.

O objetivo da exposição é dar um pouco mais de conhecimento ao público sobre o espartilho. Sempre consideramos a História do vestuário fascinante, e como o espartilho já fez parte dela, e agora também faz parte das nossas lojas, consideramos ser cativante para o público. Esta exposição tem limitações, tal como esta investigação, pois, como já foi referido, o espartilho é uma peça complexa e muito presente ao longo da História. A exposição foi criada de modo a responder a várias questões (evolução, problemas, influência no estatuto social).

Apesar de termos aprendido muito durante o estágio, tanto a nível de trabalho de campo como de trabalho de investigação, existe ainda um vasto percurso pela frente. Deste modo, deixamos em aberto a possibilidade de aprofundar esta temática, de forma a obter novos conhecimentos, de criar e propor novas atividades e novos projetos.

Este projeto foi lançado com o objetivo de criar algo que possa ter interesse para o público dos nossos dias. O espartilho sobreviveu vários séculos e continua a marcar presença na atualidade. Podemos afirmar que o espartilho não é apenas uma peça de vestuário, mas vai muito para além disto, pois também faz parte da História e do nosso património cultural.

Bibliografia

- Ambrose, G., & Harris, P. (2012). *Dicionário ilustrado da moda*. (M. Longarço, Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Ariès, P., & Duby, G. (1990). *História da Vida Privada - Da Europa Feudal ao Renascimento* (Vol. 2). (A. L. Homem, Trad.) Porto: Edições Afrontamento.
- Auslander, L. (15 de 04 de 2015). Deploying material culture to write the history of gender and sexuality: the example of clothing and textiles. *Clio: Women, Gender, History*(40), pp. 157-178.
- Baldini, M. (2006). *A Invenção da Moda*. Lisboa: Edições 70, Lda.
- Bowman, K. (2015). *Corsets & Codpieces: A Social History Of Outrageous Fashion*. Reino Unido: PEN & SWORD BOOKS LTD.
- Camacho, C. (novembro de 2007). *Plano de Conservação Preventiva: Bases orientadoras, normas e procedimentos*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.
- Carter, A. (1992). *Underwear - The Fashion History*. Londres: B.T. Batsford Ltd.
- Cosgrave, B. (2012). *História da Indumentária e da moda. Da Antiguidade aos dias atuais*. (A. Resende, Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Eiras, N. (12 de 04 de 2021). *Espartilhos: De Símbolo De Opressão à Tendência Do Tik Tok*. Obtido de ELLE: <https://elle.com.br/materia/espartilhos-de-simbolo-de-opressao-a-tendencia-do-tik-tok>
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*. Barcelona : Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Esteves, A. (17 de 03 de 2021). Alguns olhares sobre a menstruação. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, pp. 247-266.
- Estevinho, M. M., Medas, R., Saraiva, R. P., & Barros, S. (2021). *Manual de Gastroenterologia e Cirurgia Geral*. Lisboa: APNA.
- Fee, E., Brown, T. M., Lazarus, J., & Theerman, P. (2002). *The Effects of the Corset*. Washington: American Journal of Public Health.
- Ferreira, L. G. (2020). *Vestidos de caridade: assistência, pobreza e indumentária na Idade Moderna. O caso da Misericórdia de Braga*. V. N. Famalicão: Edições Húmus, Lda.
- Grieco, S. F. (1991). O corpo, aparência e sexualidade. Em G. Duby, & M. Perrot, *História das Mulheres - Do Renascimento à Idade Moderna* (M. H. Coelho, I. M. Vaquinhas, L. Ventura, & G. Mota, Trads., Vol. 3, pp. 71-121). Porto: Edições Afrontamento.
- Hollander, A. (1996). *O Sexo e As Roupas. A Evolução Do Traje Moderno*. Rio de Janeiro: Rocco LTDA.
- Hughes, D. O. (1990). As modas femininas e o seu controlo. Em G. Duby, & M. Perrot, *História das Mulheres - A Idade Média* (M. H. Coelho, I. M. Vaquinhas, L. Ventura, & G. Mota, Trads., Vol. 2, pp. 185-216). Porto: Edições Afrontamento.

- Knibiehler, Y. (1991). *Corpos e Corações*. Em G. Duby, & M. Perrot, *História das Mulheres - O Século XIX* (M. H. Coelho, I. M. Vaquinhas, L. Ventura, & G. Mota, Trads., Vol. 4, pp. 351-402). Porto: Edições Afrontamento.
- Kunzle, D. (2006). *Fashion and Fetishism: Corsets, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture*. Reino Unido: The History Press.
- Lionesagroup. (2023). *Lionesa Business Hub*. Obtido de Lionesagroup: <https://lionesagroup.pt/pt/>
- Lipovetsky, G. (1987). *O Império Efêmero: A moda e o seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA.
- Lochery, N. (2020). *World of Wine: Um Guia*. Alfragide: Casa das Letras.
- L'official. (10 de 10 de 2019). *Tendência polêmica: o espartilho faz seu retorno*. Obtido de L'official: <https://www.revistalofficial.com.br/moda/cintura-ed-o-espartilho-faz-um-retorno>
- Manlow, V., Paulicelli, E., & Wissinger, E. (2022). *The Routledge Companion to Fashion Studies*. Reino Unido: Routledge.
- Martins, L. B., & Alves, R. P. (01 de 07 de 2018). O Sutiã e Seus Precursores: uma análise estrutural e diacrônica. *ModaPalavra*, pp. 459-482.
- Martins, P. F. (21 de 05 de 2021). A moda e o têxtil têm agora um museu em Gaia. *JornalismoPortoNet*. Obtido de <https://www.jpn.up.pt/2021/05/21/a-moda-e-o-textil-tem-agora-um-museu-em-gaia/>
- Melo, A. R. (2009). *Trabalho e Produção em Portugal na Idade Média: O Porto, c. 1320 – c. 1415*. Braga: Universidade do Minho.
- Notícias, D. d. (09 de 05 de 2021). Novo Museu da Moda custou 10MEuro e foi construído em plena pandemia. *Diário de Notícias*. Obtido de <https://www.dn.pt/sociedade/-novo-museu-da-moda-custou-10meuro-e-foi-construido-em-plena-pandemia--13700768.html>
- Pêgas, B. P. (1903). *Os inconvenientes do espartilho*. Porto: Oficinas de Impressão Estereotypia e Photogravura da Typographia Central.
- Pozzer, G. P. (2021). *A memória persistente A fábrica Sampaio, Ferreira & Cia. em Riba d'Ave: memória, história e património industrial*. Braga: Universidade do Minho.
- Riello, G. (2013). *História da Moda: Da idade média aos nossos dias*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.
- Riopele. (2023). *Riopele - Têxteis, SA*. Obtido de <https://www.riopele.pt/>
- Salen, J. (2008). *Corsets: Historic Patterns and Techniques*. Reino Unido: Batsford Ltd.
- Scott, J. W. (1991). A mulher trabalhadora. Em G. Duby, & M. Perrot, *História das Mulheres - O século XIX* (M. H. Coelho, I. M. Vaquinhas, L. Ventura, & G. Mota, Trads., Vol. 4, pp. 443-476). Porto: Edições Afrontamento.

- Sequeira, A. S. (janeiro - junho de 2012). A mulher na produção têxtil portuguesa tardo - medieval. *Medievalista*, 11, pp. 2-25.
- Sequeira, J. (22 de 05 de 2023). Roupa para dormir? A camisa em Portugal entre os finais da Idade Média e inícios da Época Moderna. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, pp. 703-719.
- Soares, S. H. (1997). Masculino e feminino à luz dos modos da moda. (I. d. Catarina, Ed.) *Estudos Feministas*, 5.
- Svendsen, L. (2006). *Fashion: A Philosophy*. Londres: Reaktion Books.
- Thomas, M. (1991). *Dicionário de Marketing*. Lisboa : Rolo & Filhos, Lda.
- Vaquinhas, I. (jan/jul de 2009). Estudos sobre a história das mulheres em Portugal: as grandes linhas de força no início do século XXI. *Revista Internacional Interdisciplinar - Interthesis*, 6(1), pp. 241-253.
- Vaquinhas, I., Gouveia, J., & Nobre, S. (2021). *Curvas, Espartilhos e Roupas de Baixo. Uma história íntima da sedução feminina, finais do século XIX e inícios do século XX (Catálogo)*. Coimbra: CHSC.
- Vogue. (3 de 03 de 2022). *As passarelas estão trazendo o corset de volta*. Obtido de Vogue: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2022/03/passarelas-estao-trazendo-o-corset-de-volta.html>
- Waugh, N. (1954). *Corset and Crinolines*. Londres: Theatre Arts Books.
- WOW. (2022/2023). Serviço Educativo. Porto.

Anexos

Anexo 1: Guião de conteúdos PFFM

Índice

- I. Introdução
- II. Sala “A História da Indústria Têxtil”
- III. Sala “Matérias Primas”
- IV. Sala “Novos Materiais”
- V. Sala “Processo Criativo”
- VI. Instalações Artísticas
- VII. Parede de Debuxos
- VIII. Sala “Oficinas”
- IX. Sala “Filigrana”
- X. Sala “Linha de Montagem”
- XI. Sala “Oficina do Sapateiro”
- XII. Sala “Os Pioneiros”
- XIII. Catwalk
- XIV. Sala “Os Infatigáveis”
- XV. Sala “O Futuro” + Cabinet
- XVI. Notas finais

I. Introdução

Bem-vindos ao Porto Fashion e Fabric Museum!

O museu está dividido em 2 grandes temas, separados por pisos. No primeiro piso, vamos poder ficar a conhecer um pouco mais sobre a Indústria Têxtil Portuguesa, a sua história e protagonistas, as matérias primas e materiais alternativos para a produção têxtil e seus respetivos processos.

No 2º piso, vamos mergulhar no mundo da moda de autor portuguesa. Temos várias áreas dedicadas a diversos designers nacionais, desde os que irromperam com a indústria no nosso país, até aos novos talentos que têm surgido nos últimos anos. Vamos também ficar a conhecer um pouco mais sobre a arte da Filigrana, e uma das indústrias mais importantes no nosso país, o calçado. Vamos começar?

II. Sala “A História da Indústria Têxtil”

Timeline

Foi em 1573 que surgiu o primeiro documento a enquadrar a indústria têxtil em Portugal.

Só mais tarde, no início do séc XVIII, época em que o nosso ponto forte era a produção vínica, e o ponto forte do Reino Unido era a produção de panos, é que Portugal formalizou o primeiro acordo comercial relacionado com a indústria têxtil: os dois países assinaram o Tratado de Methuen, mais conhecido como Tratado dos Panos e dos Vinhos, para troca daquilo que as duas nações melhor produziam.

Poucos anos depois, após o terramoto de 1755, as políticas do Marquês de Pombal incluíram uma estratégia para o desenvolvimento deste sector, mas o florescer da indústria chegou após as invasões francesas, com a máquina a vapor e o final das lutas liberais.

A indústria começava a ganhar cada vez mais destaque: criou-se a Associação Industrial Portuguesa, mais tarde, a Associação Industrial Portuense, e no final do séc. XIX, mais de metade das maiores empresas empregadoras e transformadoras em Portugal, pertenciam ao setor têxtil.

Os anos passavam e a indústria continuava em ascensão. Em 1930, o Ato Colonial definia as formas de relacionamento entre a metrópole e as colónias — as africanas eram, na altura, a fonte principal de algodão.

Devido às mudanças políticas e sociais ocorridas no pós 25 de Abril de 1974, que foi o final ditadura política que sempre interferiu bastante com a industrialização, e com a independência das colónias, Portugal voltou-se para a Europa, tornando-se membro da União Europeia em 1986.

Assim, nas décadas de 70 e 80 a indústria têxtil desenvolveu as suas atividades principalmente devido a custos de mão de obra comparativamente mais baixos, proximidade de localização geográfica e afinidade cultural, que favoreceram a deslocalização dos meios de produção de outras partes da Europa, onde os custos da mão-de-obra eram consideravelmente mais elevados. A modernização do sector tem vindo a processar-se ao nível das empresas e das infraestruturas de apoio desde os finais da década de 80, com a década de 90 marcada pela abertura dos mercados globais. Atualmente, Portugal é uma potência reconhecida a nível mundial e exporta cerca de 80% da sua produção de têxteis e vestuário para 189 países, nos cinco continentes.

Todas as datas na timeline

- 1573. Regimento das Fábricas dos Panos, emanado pelo rei D. Sebastião, é o primeiro documento público a enquadrar a indústria têxtil.
- 1677. As Pragmáticas proíbem o uso de panos estrangeiros, protegendo a confeção nacional.
- 1703. O Reino Unido afirma-se como líder tecnológico e económico. Em Portugal, o poder está na produção de vinho. Assina-se o Tratado de Methuen, ou Tratado de Panos e Vinhos, um acordo comercial para a troca do que estas duas nações fazem de melhor.
- 1755. Depois do grande terramoto, as políticas visionárias do futuro Marquês de Pombal abarcam uma estratégia de desenvolvimento da indústria portuguesa que vêm transformar o setor.

- 1807 — 1813. Mas as invasões francesas, que destroem parte das nossas unidades produtivas, desestabilizam o ritmo do progresso.
- 1820 — 1821. A indústria resiste e chega a máquina a vapor.
- 1836. Com o fim das lutas liberais vem também o fim do impasse. A indústria floresce.
- 1837. É, finalmente, fundada a Associação Industrial Portuguesa.
- 1849. Segue-se a inevitável fundação da Associação Industrial Portuense para “desenvolver e aperfeiçoar a indústria — instruir e educar as classes laboriosas — introduzir entre nós auxílio mútuo e o melhoramento da condição dos operários, e todas as vantagens legais que a indústria possa obter d'uma tal reunião”.
- 1865. O setor começa a ter o merecido destaque: O Palácio de Cristal do Porto é inaugurado com a “Exposição Internacional Portuguesa”, que segue o exemplo de outras exposições internacionais onde as empresas portuguesas são frequentemente premiadas.
- 1881. Segundo o Inquérito Industrial, 56% das maiores empresas empregadoras e transformadoras pertencem ao setor têxtil. Não é de admirar, por isso, que a segunda metade do século XIX veja o nascimento de uma nova habitação operária: as Ilhas do Porto foram erguidas para alojar a mão-de-obra rural que chegava à cidade com poucos recursos económicos.
- 1896. Estreia a curta-metragem “Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança, na Rua de Santa Catarina, Porto”, de Aurélio da Paz dos Reis, o grande pioneiro do cinema português.
- 1915. O crescimento do setor é impressionante: no norte do país contavam-se 153 fábricas e 20.000 operários.
- 1926 — 1974. A ditadura política do Estado Novo intervém, de forma constante, na industrialização.
- 1930. O Ato Colonial define as formas de relacionamento entre a metrópole e as colónias — as africanas são, agora, a fonte principal de algodão.
- 1930 — 1960. Os grandes impérios industriais têxteis prosperam no Grande Porto e no Vale do Ave.
- 1960. A adesão de Portugal à EFTA (Associação Europeia de Comércio Livre) como membro-fundador é fundamental para o desenvolvimento da economia portuguesa ao facilitar a integração no mercado europeu. É na mesma década que chega o conceito de pronto-a-vestir e, com ele, a indústria de confeção em série.

- 1986. Na véspera da adesão de Portugal à CEE, as exportações do setor têxtil já são 30% do total nacional.
- 1990 — 2000. A crise atinge a indústria. O desmantelamento do Acordo Multifibras (1974-1994), permitindo a liberalização total do comércio têxtil e vestuário, abre os mercados globais e permite a ascensão da produção na China e Índia.
- 2008. A indústria portuguesa reage. Aposta na qualidade, no conhecimento e na tecnologia para se diferenciar e, dois anos depois, a recuperação das exportações é admirável.
- 2020. Portugal exporta cerca de 80% da sua produção de têxteis e vestuário para 189 países, nos cinco continentes.

Pódio

Os grandes protagonistas desta indústria são, obviamente, as fábricas têxteis. Aqui, podemos observar uma representação cénica, cujo espólio foi cedido por várias fábricas do norte do país, que nos transporta até à produção fabril do antigamente e seus utensílios: contentores de algodão, algodão proveniente de vários países, canelas de fio, ferramentas como medidores de tensão de fios, máquinas de debuxo, quadros de presença de operários fabris, amostras de tecido, livros de tendências,...

Mesas

1- Através de registos fotográficos cedidos por várias fábricas têxteis portuguesas, ficamos a conhecer a imponência e arquitetura dos edifícios das fábricas, das salas de produção amplas, de momentos registados, essencialmente no Norte de Portugal.

2- Num segundo momento, documentos que ilustram as rotinas dos trabalhadores fabris em clubes desportivos, do dia-a-dia dos seus filhos nas creches ou passeios, das cantinas que disponibilizavam a qualquer momento do dia..., ou seja, os serviços sociais que as empresas prestavam e encaravam como um pilar dentro da sua comunidade.

3- Uma comparação do Antes e Depois de vários edifícios: o caso da Ilha da Bela Vista, do Centro Empresarial Lionesa, da Companhia de Fiação de Crestuma, da Fábrica de Santo Tirso e do Hipercentro – edifícios em que, antigamente, estavam sitas fabricas têxteis, e que servem hoje outros propósitos (por exemplo, a Lionesa é hoje um agregado empresarial, a Ilha da Bela Vista é um bairro social...)

4- Por fim, ficamos a conhecer um pouco mais sobre a identidade gráfica destas fábricas no antigamente, através de rótulos e panfletos.

III. Sala “Matérias Primas”

As matérias primas são a base de tudo aquilo que apresentamos nas outras salas. Passam por diversos processos, desde a sua colheita até vir parar às nossas mãos, e é precisamente isso que retratamos aqui.

Existem vários tipos de matérias-primas, que estão representados nas 3 ilhas desta sala:

- 1) As matérias primas de origem vegetal, que são o Algodão e o Linho;
- 2) As matérias primas de origem animal, a Lã e a Sede
- 3) A pele, que embora não seja têxtil é uma matéria-prima importante na Indústria;
- 4) As fibras sintéticas;
- 5) E as fibras de celulose regenerada, que são um material considerado “semisintético”, não encaixando no grupo das fibras naturais nem sintéticas; As matérias primas de origem vegetal são o Algodão e o Linho, isto porque, naturalmente, ambas provêm de uma planta: o algodão e a linhaça, respetivamente. Existem mais fibras e matérias-primas, mas esta é uma pequena seleção das mais significativas para a indústria da Moda.

O **Algodão**: uma matéria bem conhecida de todos nós. A facilidade do seu processamento e a diversidade de utilizações possíveis, faz com que esteja amplamente disponível, sendo provavelmente a fibra natural mais acessível e democrática no mercado, perfazendo cerca de 40% das fibras têxteis utilizadas a nível mundial.

Podemos observar que passa por várias fases

- (1) A primeira é a **Sementeira**, que no caso do algodão, faz-se na Primavera, geralmente em março ou abril, dependendo da região.
- (2) Nos meses que se seguem à sementeira, as plantas irão crescer, florir e finalmente **atingir a maturidade**. É neste momento que a cápsula da planta abre, exibindo as fibras brancas e macias que rodeiam a semente: o Algodão.
- (3) Posteriormente, no momento da **colheita**, as máquinas percorrem o campo, arrancando o algodão das plantas, que ainda contém a semente.
- (4) Após a colheita, o algodão tem de ser **descaroçado**, de forma a separar as fibras da semente. Este é introduzido em máquinas descaroçadoras que primeiro eliminam as impurezas e depois fazem a separação da fibra.
- (5) A fase seguinte consiste em preparar as fibras para a fiação. O primeiro passo nesta fase é **abrir as fibras** para facilitar a cardação e **remover resíduos** que ainda possam existir. No processo de **cardação**, as fibras individuais são paralelizadas e estiradas, removendo-se ainda mais resíduos, e resultando daqui uma fita contínua.
- (6) Dependendo do resultado final pretendido pela indústria, as fibras podem ser sujeitas a um passo extra, a **penteação**. Neste processo, um pente remove as fibras mais curtas e resíduos que ainda possam existir, produzindo-se uma
- (7) Na **fiação**, as fibras cardadas ou penteadas entram no contínuo, onde são estiradas e retorcidas, resultando daqui o fio que será depois usado na tecelagem, para produzir a nossa peça de roupa final.

Ainda dentro das fibras de origem vegetal, falemos do Linho, extraído do caule da planta do Linho (*Linum usitatissimum*).

Utilizada pelo Homem há milhares de anos, é uma fibra resistente e durável, confortável especialmente em climas quentes devido à sua capacidade termorreguladora. Quanto mais usado e lavado, mais suave e belo se torna.

A planta do Linho tem preferência por climas frescos e húmidos. A sua produção faz-se em diversos países por todo o mundo, mas é no norte e centro da Europa, nomeadamente França, Bélgica e Holanda que é produzida a fibra de maior qualidade.

(1) Tal como no algodão, a produção de Linho começa com a **Sementeira**, realizada anualmente na Primavera, entre março e abril, dependendo da região.

(2) Durante cerca de 100 dias, o linho vai crescendo, passando pela fase da **Floração** em que surgem belas, mas efémeras, flores azuladas. Após a floração, desenvolve-se a cápsula que contém as sementes.

(3) Quando atingem a maturação, as plantas do linho agora com cerca de 1m de altura adquirem uma tonalidade amarelada, perdendo as folhas na parte inferior do caule, assinalando que é altura da colheita. A **Colheita** é geralmente realizada em julho e faz-se arrancando mecanicamente as plantas, de forma a utilizar a fibra que se encontra ao longo de todo o comprimento do caule. O linho é arrancado e depositado de seguida no solo húmido para que se realize a curtimenta.

(4) O método de **Curtimenta** através do orvalho é um dos métodos tradicionais ainda utilizados atualmente, desenrolando-se geralmente entre julho e setembro. Este é um processo natural que através da ação da humidade e dos microrganismos naturalmente presentes na planta do linho realiza a decomposição dos cimentos pécticos, o que nos permite separar as fibras têxteis da parte lenhosa do caule. No final deste processo os caules são colocados a secar e depois enrolados, podendo ser posteriormente processados em qualquer altura.

(5) Já na fábrica, passa-se à extração das fibras têxteis. Para isto, os caules curtidos são submetidos a processos mecânicos de **Moagem e Espadelagem**. Em fases sucessivas, as palhas são estiradas, quebradas e batidas de forma a eliminar o material lenhoso e outros contaminantes.

(6) No final do processo de moagem e espadelagem, todo o material que não é fibra têxtil, nomeadamente palhas e outros contaminantes, foi eliminado, resultando daqui as fibras de Linho.

(7) Depois de obtida a fibra e em preparação para a operação da fiação, procedesse à **Penteação**. Neste processo as fibras são estiradas, paralelizadas e calibradas, eliminando-se aqui os últimos vestígios de palhas, resultando da penteadeira uma fita contínua de fibra que será usada para produzir fio. Deste processo resulta também a estopa, as fibras mais curtas que são separadas no processo.

(8) Posteriormente vem a operação da **fiação**, em que as fibras entram no contínuo para serem estiradas e torcidas, daí resultando o fio de linho que será depois utilizado para diversas aplicações.

Passando para outro tipo de fibras, as de origem animal, apresentamos-vos a seda e a lã!

A **Lã** é uma fibra natural de origem animal, naturalmente renovável e biodegradável, produzida principalmente pela Ovelha. Terá sido a primeira fibra têxtil a ter sido utilizada pelo Homem há milhares de anos e continua tão relevante como então, sendo umas das fibras de produção mais sustentável.

Os têxteis em lã destacam-se pela sua capacidade de recuperarem a forma inicial, graças à elasticidade natural desta fibra, e também pela sua capacidade termorreguladora, que nos permite criar têxteis que são quentes no Inverno e respiráveis no Verão.

A Lã é uma fibra muito diversa e as lãs de diferentes raças de ovinos podem ser radicalmente diferentes, exibindo diferentes espessuras, comprimentos, cores e outras características.

A nível industrial, o maior produtor de Lã é atualmente a Austrália, seguida da China, Estados Unidos. A Austrália é também o local onde se produzem as lãs mais finas, que são mais valorizadas atualmente na indústria.

Mas onde começa a produção da lã? Na ovelha, claro. Os ovinos são animais que foram domesticados há milhares de anos não só para nos darem Lã, mas também leite e carne, dependendo da raça e da sua vocação produtiva. Durante o ano, os animais costumam pastar livremente e a sua Lã vai crescendo até à chegada do tempo mais quente, altura em que as ovelhas devem ser tosquiadas para garantir o seu conforto nos meses de calor.

(1) A lã é, portanto, obtida no momento da **Tosquia**, que normalmente é realizada uma vez por ano na altura da Primavera. Durante este processo, o tosquiador controla o animal utilizando apenas as pernas e um braço, removendo assim a peça inteira de lã, à qual chamamos velo. A lã é depois classificada de acordo com características como diâmetro e comprimento da fibra, cor e rendimento, o que irá definir o seu valor comercial.

(2) A lã em bruto possui gorduras e ceras bem como suor, poeiras e outros contaminantes que têm de ser removidos antes de ser processada. O processo de **lavagem da Lã** realiza-se num lavadouro que possui vários tanques ligados entre si dentro dos quais a lã é lavada em água quente juntamente com agentes de lavagem que irão remover gorduras e outros contaminantes.

(3) No final a lã é seca e depois passa por um processo de **abertura das fibras**, que ajuda a remover quaisquer resíduos que possam ter permanecido, mas também a preparar as fibras para a cardação.

(4) A seguir, na **Cardação**, a lã passa por diversos rolos com pequenos dentes que irão estirar e misturar as fibras, de forma a criar uma massa uniforme, em preparação para a fiação.

(5) Se o objetivo for produzir fios penteados, então a lã será sujeita também ao processo de **Penteação**, durante o qual as fibras mais curtas são removidas e as restantes são paralelizadas, resultando deste processo uma fita contínua de fibras.

(6) Por fim, no processo de **Fiação**, as fibras são estiradas e torcidas sobre si próprias, de forma a criarem-se fios de diversas espessuras e características que poderão ser depois utilizados na tecelagem, por exemplo.

A **Seda** é a outra matéria prima de origem animal que vos damos a conhecer. Aprendemos desde pequenos que chega até nos através do **Bicho-da-Seda**, quando este constrói o seu casulo. Mas o que podemos dizer mais sobre esta matéria tão suave e brilhante?

É uma das fibras mais antigas utilizadas pelo Homem, e apesar de a associarmos a delicadeza, a Seda é a mais resistente de todas as fibras naturais, já que cada casulo possui um filamento contínuo com centenas de metros a partir do qual produzimos o fio.

Peças em Seda conseguem ser extremamente funcionais e confortáveis, mantendo um aspeto delicado e luxuoso.

Existem vários focos de produção de Seda no mundo inteiro, mas a sua localização depende de existirem condições para a existência de amoreiras, cujas folhas são o único alimento do Bicho-da-seda. À criação do bicho-da-seda chamamos Sericicultura.

Atualmente, a maior parte dos países produtores encontra-se na Ásia, mas há importantes focos de produção na Índia, no Brasil e focos mais pequenos em África e na Europa.

(1) Como já referimos, a produção da seda começa no **bicho-da-seda**, um insecto que foi domesticado pelo Homem há milhares de anos. Esta domesticação alterou-o de tal forma que não consegue sobreviver sozinho na Natureza. Após a eclosão dos ovos, a lagarta passa por uma incrível fase de crescimento durante a qual é alimentada com folhas de amoreira-branca várias vezes ao dia. Algumas semanas depois, as lagartas começarão a construir os seus casulos, algo que fazem instintivamente para se protegerem contra predadores enquanto passam pelo processo de metamorfose. É neste momento que o fio de Seda é produzido. No processo de construção do casulo, a lagarta segrega dois filamentos de fibra de seda recobertos por sericina, começando por construir o contorno exterior do casulo e continuando a adicionar camadas a partir do interior, criando uma superfície espessa e dura.

(2) Seguindo o seu ciclo natural, a lagarta transformar-se-á em pupa e depois em borboleta, que iria romper o casulo e assim quebrar o filamento de seda contínuo que é precioso para a produção têxtil. Na produção industrial, os casulos são sujeitos a temperaturas altas, processo a que se dá o nome de **desidratação das crisálidas**, de forma interromper o desenvolvimento do inseto, mantendo-se os casulos intactos.

(3) Obtidos os casulos, é necessário desenrolar o filamento de seda. Este processo é realizado em máquinas onde os casulos são primeiro submersos em água quente com o objetivo de amolecer a sericina, que mantém o filamento coeso. De seguida, pequenas escovas roçam a superfície dos casulos para encontrar a ponta do filamento, dando início ao processo de **extração do fio** que, neste caso, se trata de um simples desenrolamento dos casulos.

(4) Para se obter o fio de seda final, na **Fiação**, vários filamentos são torcidos juntos de forma a serem produzidos fios com diferente espessura e diferentes acabamentos, que depois serão transformados em tecido. A sericina só é removida totalmente no final do processo, revelando-se finalmente todo o brilho e brancura da Seda.

Como vimos, apesar de serem fibras naturais de origens diferentes, muitos dos processos pelos quais passam estas 4 matérias são semelhantes. A **Pele**, por outro lado, passa por um processo produtivo bem diferente.

A **Pele** é uma matéria-prima natural obtida a partir do processamento da pele de diversos animais, mais usualmente da vaca, mas também ovelha, cabra e porco, entre outros.

É um material intemporal que sempre foi usado pelo Homem, por ser um produto que naturalmente resulta da produção de animais primariamente para alimentação.

Dada a diversidade das características biológicas dos animais, o couro é um material incrivelmente diverso e versátil, mas as suas características naturais tornam-no particularmente adequado para a produção de calçado. É leve, forte, flexível e acima de tudo, respirável.

(1) A produção do couro inicia-se com a **Esfola**, a retirada da pele do animal, que é imediatamente sujeita a processos de conservação temporários para que se mantenha em boas condições até chegar à fábrica onde será realizado o seu processamento final. Os processos mais comuns são a conservação através do sal ou da secagem.

(2) A primeira fase de processamento das peles é chamada de **Ribeira** e consiste em efetuar uma série de operações que vão preparar a pele para a fase do curtume. Inicialmente, as peles são hidratadas para reverter o processo de conservação a que foram sujeitas anteriormente. De seguida, nas fases de Caleiro e Descarna, são eliminadas todas as partes indesejadas e que iriam interferir no processo de curtimenta, como o excesso de carnes e gorduras, pelos e outras matérias. Deste processo resultam as chamadas “peles em tripa”.

(3) Depois da Ribeira vem a **Curtimenta**, que tem como objetivo suspender o processo natural de decomposição da pele, assegurando a sua preservação e estabilidade. Dentro de um grande cilindro, o fulão, as peles recebem primeiro uma série de tratamentos que irão melhorar o processo de curtimenta. De seguida, são então sujeitas ao tratamento com os agentes curtientes. Os agentes curtientes podem ser minerais, usando-se químicos tais como o crómio ou o titânio, mas também orgânicos, destacando-se o curtume vegetal realizado com extratos vegetais. No final deste processo, as peles são escurridas.

(4) Após o curtume, a espessura da pele será regularizada e também poderá ser sujeita a diversos tratamentos que lhe alteram a textura, cor e criam outras características de acordo com a finalidade pretendida. No final, é realizado o **Acabamento**, sendo a pele sujeita a operações que alteram o seu aspeto e lhe dão quaisquer efeitos pretendidos.

Dentro do grupo de fibras que não se insere nem nas naturais nem nas sintéticas, encontramos as **Fibras de Celulose Regenerada**, um grupo de fibras produzidas pelo Homem em que a celulose é a matéria-prima. Viscose, Modal, Tencel e Lyocell são alguns dos nomes pelos quais são conhecidas no mercado.

Dependendo do seu processamento e acabamento, os tecidos produzidos com fibras celulósicas podem assumir características muito diferentes. De forma geral, são tecidos leves e suaves, com um bom drapeado e bastante absorventes, o que faz com que sejam agradáveis de usar em climas quentes. Devido à sua origem natural, são biodegradáveis, mas o seu impacto ambiental varia de acordo com o tipo de processamento. A indústria das fibras de celulose regenerada está bastante concentrada em alguns grandes grupos e empresas. Atualmente, é na China que se produz a maior parte das fibras de celulose regenerada, mas também existem importantes focos de produção na Europa, Índia e Indonésia.

(1) As fibras de celulose regeneradas são produzidas a partir de **pasta de celulose** geralmente proveniente de espécies de crescimento rápido, tal como o Eucalipto, Faia, Pinheiro ou Bambu entre outras. Após o corte das árvores, os troncos são estilhados em pedaços de pequenas dimensões, em preparação para a produção de pasta de celulose.

(2) As lascas de madeira são sujeitas a um processo de **Purificação** que irá separar a celulose da restante matéria, através da ação de químicos, que variam de acordo com o processo utilizado. Deste processo resulta uma polpa castanha que será lavada, para garantir um alto nível de purificação, e depois branqueada e transformada em folhas de celulose solúvel.

(3) As folhas de celulose são dissolvidas numa solução de Hidróxido de Sódio ou, noutras situações mais sustentáveis, com recurso a um solvente orgânico, resultando daqui uma solução de celulose viscosa de cor alaranjada. **A produção das fibras** dá-se quando a solução de viscose é injetada através de uma fiação e os filamentos resultantes são submersos numa solução ácida que solidifica a celulose, surgindo assim as fibras de celulose regenerada.

(4) No momento da produção das fibras, estas podem ser produzidas como filamento contínuo ou então cortadas em fibras de comprimento determinado que depois podem ser fiadas num processo de **fiação tradicional**, facilitando a mistura com outras fibras.

Finalizamos o nosso percurso pelas Matérias Primas com as Fibras Sintéticas. São plásticos sintetizados pelo Homem a partir de petroquímicos, tal como o petróleo, o carvão ou gás natural. Poliéster, Poliamida, Acrílico e Elastano são alguns dos nomes que vemos mais frequentemente no mercado, mas existem outros.

As suas características variam bastante de acordo com o tipo de plástico que são, mas todas têm em comum o baixo custo de produção, durabilidade e facilidade de manutenção, vantagens estas que tornaram as fibras sintéticas nas mais utilizadas na indústria têxtil.

Geralmente, as fibras sintéticas não são respiráveis e têm pouca capacidade de absorção de água, sendo mais de utilização mais desconfortável e a sua não-biodegradabilidade coloca problemas de sustentabilidade ambiental.

Atualmente, a China é o maior produtor de fibras sintéticas do mundo, mas a Europa é uma das maiores importadoras de filamentos para a indústria têxtil.

(1) O processo produtivo destas fibras começa na **extração do petróleo**. O petróleo é uma matéria-prima que contém diversos compostos distintos e antes deste poder ser utilizado na produção de plásticos, deverá passar por um processo de destilação, na refinaria, durante o qual todas as substâncias são separadas. Deste processo, entre outros compostos, resultam Etano e Propano.

(2) Já na etapa de **produção de plásticos**, o Etano e o Propano, são submetidos a altas temperaturas, para se converterem em monómeros, como o Etileno e o Propileno, e de seguida estes são sujeitos uma reação química que faz com que se unam e deem origem a moléculas mais longas, os Polímeros. O material resultante da polimerização irá secar e solidificar, sendo depois cortado em pequenos grânulos para ser enviado para processamento posterior.

(3) A criação das fibras sintéticas dá-se através da fusão dos grânulos de plástico, formando uma solução viscosa que é depois extraída através de uma fieira, dando origem a filamentos que endurecem ao arrefecer em contacto com o ar – a este processo chamamos **extrusão das fibras**. Os filamentos de cada fieira, são unidos, dando origem a um único fio, e este é enrolado em bobinas. Quando é necessário criar misturas de fibras sintéticas com outros materiais, os filamentos são cortados em fibras mais curtas para facilitar a mistura.

(4) No momento da produção das fibras, os filamentos podem ser cortados em fibras de comprimento determinado para facilitar a mistura com outras fibras, sendo depois fiadas num processo de **Fiação** tradicional criando-se assim fios completamente sintéticos ou misturados com fibras naturais.

IV. Sala “Novos Materiais”

Qual a melhor forma de explicar novas técnicas utilizadas na produção fabril tecidos alternativos do mundo têxtil da atualidade, do que com a sua própria aplicação?

Numa parceria entre a designer Maria Gambina e a fábrica têxtil Tintex, as utilidades diferentes de tecidos alternativos são apresentadas através de vários coordenados de 3 coleções diferentes da estilista, apresentados em edições anterior do Portugal Fashion.

Uma das principais técnicas aplicadas nestas peças é a tecnologia B.Cork.

A Tecnologia B.Cork - As malhas B.Cork revestidas a cortiça da Tintex são um material muito maleável, diferente do que normalmente é associado à cortiça. A nível técnico, o revestimento em cortiça garante um maior nível de repelência à água e ao óleo. Para além da estética e textura muito característica, a elasticidade e flexibilidade do produto são as grandes mais valias do revestimento em cortiça.

Coleção CONSTRUÇÃO (Spring Summer '19)



Vestido Patch



Sweat Cork



Body/Saia Cap

Imagem 1: Coleção Construção

Um paralelismo entre a modelação das volumetrias e corte dos detalhes da coleção, e a evolução da identidade criativa da designer. Referências gráficas à sinalética de obras em construção através das cores e das formas geométricas.

Descrição das peças:

Vestido Patchwork com cortiça de várias cores e textura & Sweater Cork (2 unidades)

A superfície texturizada é obtida, com toque macio e natural, devido ao uso do algodão. O substrato é revestido com tecnologia B.Cork, uma tecnologia desenvolvida pela Tintex.

Composição tecido (matéria prima da sua origem): 91% Algodão / 9 %Elastano

Body Saia

Entrelaçamento de fibras delicado e luxuoso, com toque sedoso garantido. Brilho único que confere à peça um toque clássico e intemporal. Uma malha muito confortável para a pele.

Composição tecidos (matéria prima da sua origem): 100% CUPRO

Coleção NANCY (Autumn Winter '19/20)



Imagem 2: Colecção Nancy

Uma coleção com influências retro, num ambiente de estâncias de neve. Fatos de Sky transformam-se em delicados vestidos rodados em materiais técnicos com referências a peças intemporais como por exemplo; um corta-vento. As cores são o Bordeaux, Cru, Branco, Amarelo-torrado, Coral/Vermelho luminoso, com apontamentos de Laranjas, Verdes e Azuis-claros.

Descrição das peças:

Vestido Parka

Parka amarela c/ malha com cortiça em pó

Malha inovadora extrafina CORK - tecnologia única com processo de delimitação de granulometria, utilizando resíduos de cortiça pré consumo (cortiça em pó). O produto de verão perfeito para quem ama performance e moda.

Composição tecidos (matéria prima da sua origem): 100% Poliéster Reciclado – garrafas plásticas pós-consumo e resíduos pré consumo (cortiça em pó).

Vestido Sky

Face dupla (2 tecidos termocolados), ambos com bastante suavidade para um maior conforto, em cores quentes.

Composição tecidos (matéria prima da sua origem): 1º tecido: 100% Lyocell

2º tecido: 70% Lyocell / 21% Poliamida Reciclada / 9% Elastano

Colecção GAMBINA F.C. (Spring Summer 20)



Imagem 3: Coleção Gambina F.C

Tendo como referência o documentário *Novos Baianos Futebol Clube (1973)*, realizado por Solano Ribeiro, a coleção materializa o encontro entre futebol e música numa atitude disruptiva, mas sofisticada. Sempre à procura de detalhes de construção, Gambina retira encaixes utilizados em camisolas de futebol de clubes brasileiros da época. As cores são o Branco, Cru, Preto, Rosa, Vermelho, Roxo, Amarelo e Verde Menta.

Descrição das peças:

Vestido Colar

3 tecidos

Composição dos tecidos (matéria prima da sua origem):

1º tecido: 53% Poliéster Reciclado / 47% Algodão Orgânico

2º tecido: 100% Algodão ECOTEC (O algodão ECOTEC é um algodão reciclado, que surge como alternativa ao algodão virgem)

3º tecido (Tecido Dupla Face) - 58% Tencel / 42% Refibra

Tshirt / Singlet

1º tecido (base): Dupla face inovadora aproveitando as propriedades de maciez do TENCEL™ Modal de um lado e uma superfície delicada do outro, devido ao uso de REFIBRA™. A estrutura obtida promove um toque natural e suave e sensação de maciez para o consumidor.

Composição tecido (matéria prima da sua origem) – 58% Tencel Modal/42% Refibra

2º tecido (riscas aplicadas): O fio ECOTEC é combinado de uma forma que acentua a tradicional técnica de cestaria. É um produto inovador que reflete um futuro inspirado por uma herança passada.

Composição tecido (matéria prima da sua origem): 100% Algodão ECOTEC

Coordenado Mackintosh (gabardine) + Tshirt + Calções

MACKINTOSH - Velo certificado GOTS com um relacionamento de listras coloridas. A combinação de algodão orgânico certificado, com certificado poliéster reciclado - reciclado de resíduos de garrafas – e elastano, permite tingir o tecido em cores diferentes.

Composição tecido (matéria prima da sua origem) - Loop Back Jersey 76% Algodão Reciclado / 20% Poliéster Reciclado / 4% Elastano

TSHIRT – A fibra TENCEL™ Luxe cria tecidos com uma superfície elegante e fina, proporcionando um efeito “cortina” suave, que permite extravagantes formas fluidas.

Composição tecido (matéria prima da sua origem) - 100% TENCEL (TM Luxe)

V. Sala “Processo Criativo”

Já conhecemos as matérias primas e os processos antes de se tornarem fio; já sabemos mais sobre os novos materiais e técnicas alternativas que podemos aplicar em diferentes peças; mas antes de partirmos para a produção têxtil em fábrica, precisamos de conhecer o processo criativo, a cabeça por detrás de uma peça de roupa. Quais os passos pelos quais um designer de moda passa, até chegar à sua coleção?

1. Começa pelo **mind-mapping**. Pensa na pessoa, no consumidor. A sua personalidade, os seus gostos: o consumidor-final é, afinal, o início. É necessário explorar, e definir para quem se está a desenhar.
2. O **conceito**. É a ideia inicial: uma década no tempo, uma emoção, um lugar. É preciso pesquisar tudo o que há para saber sobre este ponto de partida, é imperativo ser exato, detalhado e metódico.
3. O **moodboard**. É o conceito em imagens. As cores, as fotografias, as texturas, os sons. Todo o universo da coleção, e é a ele que se volta constantemente ao longo do processo.
4. O **portfólio**. O objeto primordial da coleção, antes da peça. Aqui está toda a pesquisa feita, de forma clara, limpa e legível.
5. O **lineup**. É aqui que o conceito ganha finalmente corpo e identidade, e nasce o esboço da peça. É a primeira vez que o designer vê tudo o que idealizou em papel, que percebe como o tecido se vai comportar no corpo, como os tons se conjugam,...
6. Por fim, o **desenho técnico**. Como o nome indica, aqui não há floreios: é a partir deste desenho que quem confeciona a peça saberá exatamente como construí-la. E é aqui que o trabalho do designer termina. Agora, está na hora de fazer moldes e ver a peça ganhar vida.



Imagem 4: Por ordem – Mindmapping, moodboard, portfólio



Imagem 5: Por ordem – Lineup, Desenho Técnico

VI. Instalações Artísticas

Construídos em pedra desde há milhares de anos atrás, a coluna, o cimbre e o arco são a razão pela qual tantas basílicas, templos, palácios e edifícios públicos se encontram ainda de pé.

Nesta interpretação contemporânea criada pelo Studio Astolfi, estes 3 elementos são construídos através de pilhas de tecido dobrado, têxteis de origem portuguesa excedentes da produção de vestuário de vários tipos, de várias cores, de todas as estações. Excedentes das fábricas Riopelle, Tintex e TMG que iriam acabar no lixo, transformam-se em 3 das mais clássicas formas da arquitetura, para uma chamada de atenção à reutilização de materiais e sustentabilidade.



Imagem 6: Por ordem – coluna e arco



Imagem 7: Cimbre

VII. Parede dos Debuxos

Antes de entrarmos no universo da fábrica têxtil, podemos observar uma instalação artística na parede, repleta de debuxos. O que é o debuxo? É a representação gráfica do tecido através da apresentação do cruzamento de dois sistemas de fios: a teia, longitudinal, e a trama, transversal. Para ser mais fácil visualizar, imaginemos um papel quadriculado, em que a teia é o espaço entre as linhas verticais, e a trama o espaço entre as linhas horizontais. Cada quadrado do papel representa o cruzamento destes fios — chamado passagem —, e quando um quadrado está pintado quer dizer que o fio de teia passou por cima do fio da trama — a isto, designamos de Pica. Pelo contrário, cada

quadrado branco diz-nos que o fio de trama passa sobre o fio de teia — isto é a Deixa. O Debuxo permite, por isto, a análise de tecidos e a criação de efeitos e padrões.



Fig. 2.40A Debuxo xadrez, teia e trama simples

VIII. Sala “Oficinas”

Chegamos por fim à fábrica têxtil, o local onde tudo acontece: as matérias primas já tratadas vão-se transformar em fio, o fio no tecido, e o tecido nas peças finais que conhecemos e adoramos.

A primeira oficina ou departamento pelo qual passa a matéria, é a Fiação:

1. FIAÇÃO

Fiação é o processo de fabrico de fios têxteis, usando como matéria-prima fibras apropriadas para o uso têxtil. É uma sucessão de operações através das quais se transforma uma massa de fibras têxteis inicialmente desordenadas, num conjunto de grande comprimento (o fio), com dezenas de fibras presas entre si, mediante uma torção. As fibras têxteis podem ser, como já vimos, de origem natural, sintética ou artificial (celulose regenerada).

2. DEBUXO

Tal como já vimos, o debuxo é a representação gráfica do tecido. Através desta técnica podem criar-se infinitos efeitos e padrões!

Atividade: Criar o padrão de debuxo apresentado numa placa, na instalação de cubos presente no espaço;

3. TECELAGEM

Depois de termos o fio, e definido o efeito ou padrão, passamos à tecelagem. Este é o processo em que se materializa o desenho do debuxo inicialmente pensado – o tear (máquina fabril) faz o cruzamento dos fios, e começa a nascer o tecido que vai servir de base para a peça de roupa.

Antes da tecelagem, temos a preparação da tecelagem. A preparação para a tecelagem é constituída por três operações distintas, a Urdissagem, a Encolagem e montagem do órgão no tear.

Na Urdissagem, as bobinas de fio são colocadas num suporte especial e guiados até à Esquinadeira, onde se apresentam perfeitamente individualizados e paralelos uns com os outros. Os fios, com exatamente o mesmo comprimento são então enrolados num eixo – Órgão do tear.

A Encolagem é uma operação que visa conceder aos fios de teia a resistência necessária para aguentar as tensões que o tear provoca nos fios durante a abertura da cala, evitando quebras de fios e as consequentes paragens de produção. Na Encolagem a teia é desenrolada, e mergulhada numa solução (vulgarmente é usada uma solução de amido de milho). Após o mergulho, os fios são secos e enrolados novamente no órgão do tear.

4. TINTURARIA/ACABAMENTOS

É no departamento da tinturaria que o tecido sofre todo o processo de preparação e tingimento. Tingimento é o processo químico da modificação de cor da fibra têxtil através da aplicação de matérias coradas.

Os artigos têxteis devem ser cuidadosamente preparados antes de iniciar o tingimento. Estes passam por um processo inicial chamado de preparação ou pré-tratamento, que tem como objetivo eliminar todas as impurezas do tecido, tais como as ceras, as pectinas naturais, os óleos lubrificantes, as parafinas, as gomas etc.

Os tecidos chegam à tinturaria em cru. São submetidos tanto a processos químicos como físicos dependendo do tipo de fibra e tipo de produto final que se quer ter.

5. CONFECÇÃO

Na confecção o tecido passa por várias fases: a Modelação, momento em que se constroem os moldes da peça para os vários tamanhos; o Corte, processo no qual se corta o tecido tendo em consideração os moldes, preparando assim a peça para a costura; a Termocolagem — fase em que se cola uma entretela no avesso de determinadas partes da peça, para dar consistência e resistência ao material —, a Costura, e por fim, os Remates.

----- PISO 2 -----

A viagem pela indústria têxtil terminou, mas tal como prometido, vamos entrar agora no universo da moda em Portugal. Para além das várias gerações de criadores, desde os que criaram e inauguraram a indústria, até aos novos talentos que prometem dar que falar, vamos conhecer a história de duas indústrias, ou artes, complementares que não poderiam ficar esquecidas, de tamanha influência que têm dentro do nosso país: a filigrana e o calçado. E é precisamente por aí que vamos começar.

1. Sala “Filigrana”

A origem da filigrana remonta ao terceiro milénio antes de Cristo, na Mesopotâmia.

Chegou à Europa através das rotas comerciais no mar Mediterrâneo, onde se tornou relativamente popular nas civilizações Grega e Romana. As descobertas mais antigas de joalheria em filigrana foram feitas na atual Itália e estima-se que sejam do séc. XVIII a.C. Foi também durante o Império Romano que teve origem a própria palavra “filigrana”.

As peças mais antigas em filigrana descobertas na Península Ibérica remontam a 2000 - 2500 a.C., mas a sua origem não é clara. Possivelmente, estas peças pertenciam a comerciantes ou navegadores oriundos do Médio Oriente e não foram fabricadas aqui.

Só durante o domínio dos romanos, durante o séc. II a.C., começou a existir na Península exploração mineira - por curiosidade, foi neste período que se começaram a explorar as minas das serras da Pia e de Banja, em Gondomar.

Mas apenas milhares de anos depois, no séc. VIII d.C., conseguimos assegurar com certeza que a filigrana estava a ser desenvolvida e produzida em Portugal. Foi com a chegada de povos Árabes que surgiram novos padrões e que, pouco a pouco, a filigrana da Península se começou a diferenciar da filigrana de outras partes do mundo.

Enquanto que na vizinha Espanha a tradição da filigrana se foi perdendo, em Portugal foi-se apurando. A partir do séc. XVII, a filigrana portuguesa já tinha um imaginário próprio e moldes muito diferentes de qualquer outra filigrana.

A filigrana Portuguesa

A filigrana portuguesa representa maioritariamente a natureza, a religião e o amor: o mar é representado com peixes, conchas, ondas e barcos; a natureza é a inspiração das flores, dos trevos e das grinaldas; com motivos religiosos, encontramos as cruces, como a cruz de Malta, e os relicários. Mais recentemente, as medalhas com santos, anjos e figuras religiosas; o amor, claro, é a inspiração de todos os corações em filigrana. Hoje, o fabrico de filigrana em Portugal concentra-se sobretudo nas zonas de Gondomar e da Póvoa do Lanhoso.

Descrição das peças da sala (por ordem):

1. Peito de mordoma

Montagem de várias peças de ouro. Mordomas é a designação que se dá às mulheres que usam estas peças e participam nos desfiles de mordomia de Viana de Castelo, uma tradição que reúne centenas de mulheres, e que passa de geração em geração. Chegam a carregar dezenas de quilos de ouro, reunindo as peças de famílias e amigos num único peito, simbolizando a "chieira" (termo minhoto que significa orgulho) e, outrora, o poder financeiro das famílias.

2. Coração de Viana

Ao contrário do que se poderia pensar, o propósito do primeiro do Coração de Viana não foi ser um símbolo de amor, mas sim um símbolo de dedicação e de culto do Sagrado Coração de Jesus. Terá sido a rainha D. Maria I que, grata pela “bênção” de lhe ter sido concedido um filho varão, mandou executar um coração em ouro.

3. Custódias

Também denominado de relicário, “questódia” ou “brasileira”. O nome provém da semelhança na parte central com os expositores do “Santíssimo” ou “Ostensórios”.

"Brasileiras" porque, na altura em que os homens de Castelo de Neiva emigravam para o Brasil, quando vinham a Portugal visitar a mulher ou a namorada, tinham obrigatoriamente de comprar esta peça, mesmo que fossem imensos os sacrifícios feitos para esta aquisição.

A custódia, era orgulhosamente exibida, na missa dominical, e à saída então o povo, perante tal exibição associava a peça “à brasileira”.

4. Brincos Princesa

Os Brincos Rainha aparecem nos finais do século XVIII, no reinado de D. Maria I. Mas o seu nome surge no início do século XIX, depois de estes brincos terem sido usados elegantemente pela Rainha D. Maria II (1819-1853) durante uma visita à cidade de Viana do Castelo, a cidade embaixatriz da Joalheria Portuguesa. O formato princesa surgiu mais tarde, sendo uma variação mais leve dos brincos rainha.

5. Arrecadas

As arrecadas começaram por ser os brincos da população mais humilde e que as classes mais privilegiadas começaram a imitar. Na sua origem estavam as arrecadas Castrejas, com inspiração no quarto crescente da lua.

6. Laça

Joia real, posteriormente popularizada. Formada por duas peças. Foi atribuída a D. Maria Ana de Áustria, a célebre “laça das esmeraldas”. É a primeira joia verdadeira do Minho, constituída por uma laçada dupla e decoração de fios enrolados, podendo ter um diamante ao centro. O seu nome provem da argola que tem por trás para ser usada com uma fita de seda. Mais tarde, tomaram a forma que tem hoje – coração invertido.

X. Sala “Linha de Montagem”

É impossível falar de indústrias complementares à da moda, sem referir o calçado. A indústria do calçado português é uma das mais avançadas do mundo, transferindo a sua tecnologia para os cinco continentes. Exporta mais de 95% da sua produção para 152 países, e nos últimos dez anos, as vendas portuguesas de calçado aumentaram mais de 60% e foram criados mais de

10.000 novos empregos.

Está em constante evolução, e é uma indústria jovem, moderna e voltada para o futuro, que combina tradição com as mais recentes tecnologias e know-how com design vanguardista.

Aqui ficam a conhecer os processos da linha de montagem de calçado feminino e masculino. Estão ilustrados todos os passos pelo qual passa o sapato desde o esboço até à sua materialização:

1. o desenho dos moldes para as várias peças (normalmente, um sapato é um conjunto de entre 20 a 25 componentes);
2. o corte, onde a técnica e a perícia são tão valiosas quanto as facas;
3. a costura, em que ninguém se compara à mestria de uma gaspeadeira, que olha para o desenho do sapato e, passo a passo, o cose.
4. e os remates, que asseguram que o sapato está perfeito e pronto a ser comercializado;

XI. Sala “Oficina do Sapateiro”

Aqui, pretendemos reconstruir o local onde tudo começou para este sector: na oficina do sapateiro.

Com a industrialização da produção do calçado, a profissão de sapateiro está em vias de extinção. O trabalho de um sapateiro é moroso, intenso, físico. Mas é também delicado, metuculoso, metódico. Foi nas pequenas oficinas que começou esta arte que podia ser solitária, ou partilhada entre mestre e aprendiz, e que evoluiu depois para uma das maiores indústrias portuguesas. Hoje, há tecnologia, técnicas e materiais sustentáveis, mas a verdade é que muitos destes procedimentos são apenas reproduções industriais dos processos artesanais.

XII. Sala “Os Pioneiros”

Como surgiu a indústria da moda de autor em Portugal?

O nascimento da moda em Portugal coincide com o aparecimento da ModaLisboa. Até aí o país tinha fortes tradições na produção de roupa, no Vale do Ave, na indústria têxtil. Foi só no final da década de 1980 que começou a haver uma preocupação para existir design nacional. Abriram no Porto e em Lisboa pequenas escolas de estilismo de onde saíram os primeiros criadores de moda. Começavam a nascer as edições portuguesas das revistas Máxima, Elle e Marie Claire.

Esta fase coincidiu também com o movimento do Bairro Alto, onde conviviam todos os artistas; a casa onde se juntavam era o bar Frágil. Os primeiros criadores de moda abriam lojas no Bairro Alto, mas tudo pouco profissionalizado.

Antes disso houve alguns momentos de destaque, como a abertura da Loja Maçã em Lisboa, de Ana Salazar, em 1973, e posteriormente a abertura da sua loja em Paris, em 1985.

Apesar da corrente artística que já se sentia mais de uma década antes, foi a ModaLisboa de 1991 que “acordou” esta indústria. O evento foi divulgado pela imprensa nacional como um dos acontecimentos do ano, e adivinhava-se que a plataforma iria trazer para Portugal, finalmente, os desfiles de coleções que já se viam noutras partes da Europa.

A primeira edição juntou nomes como Ana Salazar, José António Tenente, Alves / Gonçalves ou Manuela Gonçalves, entre outros. São aqueles a que chamamos os Pioneiros, por terem solidificado e dado significado a esta área em Portugal, com diferente linguagem estéticas e estilos, abrindo caminho para as gerações futuras.

A plataforma ModaLisboa foi assim o primeiro acelerador da indústria. Para funcionar, tiveram que se profissionalizar vários serviços, como os bastidores, os desenhos das salas de desfile, ou o styling. Dois anos mais tarde, em 1993, surge a primeira licenciatura em Design de Moda em Portugal na Faculdade de Arquitetura de Lisboa. Em 1995 nascia no Porto o Portugal Fashion, com a presença de supermodelos e a sua influência alargar-se para o estrangeiro e para a capital. A expansão começava a sentir-se, a massa crítica a crescer dentro da área, e Portugal a marcar a sua posição.





XIII. Corredor Catwalk

Aqui, vemos representados criadores de diferentes gerações: Abbondanza & Matos Ribeiro e Ricardo Dourado representam a 1ª geração de designers portugueses, Estelita Mendonça e Ricardo Preto os nomes da atualidade, e David Catalan e Gonçalo Peixoto os novos talentos da moda portuguesa.



XIV. Sala “Os Infatigáveis”

Quando, em 1991, Eduarda Abbondanza e Mário Matos Ribeiro fundaram a ModaLisboa, inauguraram e trouxeram para Portugal as apresentações de moda de autor. Em 1995, a ANJE (Associação Nacional de Jovens Empresários) completou essa linha de pensamento com o Portugal Fashion, focando-se na exposição do pronto-a-vestir da indústria têxtil.

Ao longo dos últimos anos, nomes como Nuno Baltazar, Katty Xiomara, Maria Gambina, Fátima Lopes, Júlio Torcato, Miguel Vieira, entre outros, aproveitaram estas plataformas para trabalharem e apresentarem a sua criatividade sem limites. Nesta sala, estão

representadas estas personalidades, que têm vindo a desenvolver vários estilos, linguagens e linhas estéticas, que serviram de estudo e inspiração para muitos outros.





XV. Sala “O Futuro” + Cabinet

O futuro da moda portuguesa está representado nesta área, onde podemos ver coordenados em meia escala de alguns dos novos talentos portugueses, descobertos em plataformas como Bloom ou Sangue Novo, do Portugal Fashion e ModaLisboa. O uso de

excedentes de produção ou mesmo de peças já existentes para fazer outras, a introdução de matérias-primas pouco convencionais — como metais, cerâmica, plástico reciclado, - ou a introdução de peças sem género, são algumas das tendências que observamos numa moda cada vez mais democrática, com menos filtros e regras.



O mostruário de peças icónicas portuguesas, tanto para a indústria têxtil como para a moda de autor, incluindo peças de arte de joalheria, é o nosso ponto de chegada e fim desta viagem.





Esperamos que tenham gostado!

XVI. Notas Finais

Numa visita em contexto educativo, em que o tempo é limitado e existe a necessidade de controlar um grupo e a maneira como este move pelo fluxo expositivo, é essencial ter uma noção dos temas mais relevantes e adequados, por forma a garantir o tempo estipulado e a apreensão dos conteúdos mais importantes. Segue um exemplo que poderá ser seguido em visitas guiadas de grupo no PFFM.

Anexo 2: Avaliação das infraestruturas do PFFM

Localização	Estruturas examinadas	Registo fotográfico	Avaliação	Data de verificação
1.3. Matérias-primas	Namoradeiras		Verifica-se algumas marcas de água, como consequência das infiltrações da chuva dos últimos dias. Suspeitamos que as janelas não estejam bem isoladas.	21/01/2023
1.6. Cozinha Velha	Forno		A: A pedra apresenta crostas espessas, formadas na sua superfície, um claro sinal da presença de humidade em percentagens não aconselháveis. A: Podemos notar nesta parte uma cor esverdeada. B: Apresenta crostas espessas e escuras de cor acinzentada. C: Assim como alguns pontos de crosta negra, que podem ter ocorrido de dois processos:	22/12/2022
			Hipóteses para as crostas de coloração preta: Hipótese 1: a sua natural função de forno e como tal apresenta o preto como marca de utilização; Hipótese 2: crostas que se formaram devido à humidade e que permaneceram durante um período longo. Formaram cavidades, que se verificam na pedra, por onde a água escorre.	

<p>1.6. Cozinha Velha</p>	<p>Escadaria</p>	 <p>A</p>  <p>B</p>	<p>A: Evidência de pontos esbranquiçados de corrosão, uma das formas de corrosão das ligas metálicas, mais comumente do cobre e as suas ligas. Assim, como se verifica, vestígios da erosão da própria pedra, junto ao corrimão.</p> <p>B: Na parede, junto da escadaria, encontramos mais uma vez, como no forno, crostas grossas acinzentadas e pretas, assim como cavidades, o que mais uma vez indica ter sido resultado do contacto com percentagens de humidade anormais, durante longos períodos.</p>	<p>22/12/2022</p>
		 <p>C</p>	<p>C: Verifica-se locais, onde a tinta estalou e removeu a camada de tinta que revestia a parede. Por consequência, da sua proximidade da capela, uma área muito húmida.</p>	
<p>1.6. Cozinha Velha</p>	<p>Perto do Forno</p>		<p>Ainda na localidade que circunda o forno, encontramos fissuras, que tendem a agravar com o tempo.</p>	<p>22/12/2022</p>

1.4. Capela Atkinson	Antecâmara da capela		<p>A: Na parede da antecâmara, um sítio igualmente húmido, vemos a tinta da parede a estalar e formar bolhas com a humidade.</p> <p>B: Junto à janela verificamos um estado avançado de bolor, onde se consegue ver uma camada espessa criada pro ação de fungos.</p>	22/12/2022
1.4. Capela Atkinson			<p>Junto ao rodapé, o verniz da parede estalou, o que já provocou o levantamento da tinta, fazendo aparecer a pedra.</p> <p>Aqui podemos mais uma vez apontar a humidade como motivo. Fissuras, que levaram com o tempo ao estalar da tinta e, eventualmente, remoção total.</p>	22/12/2022
1.4. Capela Atkinson	Capela (Parte Inferior)		<p>Marcas de água, consequência de infiltrações. Apesar destas marcas já se manterem desde o início do nosso museu, as últimas chuvas fortes, dos últimos dias, que conseguiram infiltrar no edifício e piorar a situação.</p> <p>Aqui, colocamos a hipótese de problemas estruturais.</p>	22/12/2022
1.4. Capela Atkinson	Capela (Parte Superior)		<p>Numa das paredes onde se localizam os frescos da capela, é possível verificar, marcas das últimas infiltrações que tivemos. A água que infiltrou pela janela, escorreu pela parede. Depois de secar, acabou por deixar as suas marcas.</p> <p>Mais uma vez, aponta-se a falta de isolamento das janelas como consequência.</p>	22/01/2023

<p>1.4. Capela Atkinson</p>	<p>Porta de acesso à antecâmara da capela</p>		<p>Corrosão do metal da fechadura. Aparenta estar num estado já avançado, comprovado pelo produto de corrosão espesso e esverdeado que já aparenta. Este já é um sinal de corrosão avançada, conhecido como o "verdete".</p>	<p>22/12/2022</p>
<p>1.5. Novos materiais</p>	<p>Paredes da sala</p>		<p>Verifica-se fissuras, provocadas pela humidade. Isto poderá estar relacionado com a sua proximidade com a capela, o local com mais humidade.</p>	<p>22/12/2022</p>
<p>2.1. Filigrana</p>	<p>Expositor da produção de filigrana e suas ferramentas</p>		<p>Presença de microrganismos, os quais é preciso identificar com precisão. Parecem entrar pelas frinças do expositor. Dependendo do tipo de microrganismo, pode ser avaliado como um risco para os metais que se encontram nessa vitrine. Sabemos que os microrganismos são atraídos pelo calor ou pela humidade. Neste caso, serão as luzes da própria vitrine que servem como atrativo, pelo calor que produzem.</p>	<p>22/12/2022</p>
<p>2.2. Linha de Montagem</p>	<p>Porta de acesso à sala dos pioneiros</p>		<p>A porta apresenta alguns entraves mecânicos, sendo que não fecha corretamente e é necessário forçar. Esta situação pode agravar o estado da porta.</p>	<p>22/12/2022</p>

Anexo 3: Proposta de procedimentos de conservação

Normas e procedimentos

Inventário

- 1) Deve ser feita uma listagem de todo o acervo museológico da instituição, com recurso a imagem, de modo a evitar falhas ou perda de informação.
- 2) Para melhor identificação, dividir em diferentes categorias/coleções que compõe o acervo.
- 3) Caracterização das coleções: natureza, tipologia, extensão, proveniência, localização, estado de conservação.

Estado de Conservação

- 1) Devemos ter uma listagem do estado de conservação de cada integrante do acervo museológico.
- 2) No momento da incorporação de objetos, cedidos por empréstimo, doados, ou comprados, deve ser feita uma avaliação do estado de conservação e uma limpeza. É uma forma preventiva de se evitar uma contaminação por parte de novos integrantes.

Monitorização

- 1) Tendo em conta os diferentes riscos que podem potenciar fragilidades e iniciar processos de deterioração/fratura/fragilidade, dependendo do tipo de material e vulnerabilidade, é necessário fazer um registo e levantamento dos dados de monitorização ambiental.
- 2) Para isto, teríamos que ter acesso a determinados recursos que fazem esta monitorização. Como exemplo, temos o Datalogger, que faz um levantamento da humidade relativa e da temperatura.

Medidas de controlo ambiental

- 1) Tendo em conta o ponto anterior, faz-se ressaltar a importância da monitorização e do controlo ambiental. Aqui, torna-se fundamental, o recurso a determinados equipamentos como ar condicionado, ventoinhas, aquecedores, humidificadores e desumidificadores. Estes devem ser utilizados, nos espaços que, durante a monitorização percebamos irregularidades. No momento, uma vez que sem dados registados de monitorização, não é possível afirmar com clareza, quais os locais que precisam do controlo, e qual em específico.
- 2) É necessário avaliar que tipo de iluminação, está presente nas salas do museu. Se natural, se artificial. Assim, como o tipo de lâmpadas, uma vez que a temperatura é um fator de risco para muitos materiais, como os têxteis e o papel. Deve-se ter em conta fraca ou nula utilização de fontes excessivas de calor nas vitrines como a luz solar direta, os holofotes e as lâmpadas brilhantes. Quanto aos equipamentos de medição da temperatura, destaca-se o mais simples, o termostato, o dispositivo utilizado controlar e manter a temperatura contante, de um sistema, com regulação automática.

- 3) Já a Humidade Relativa, faz materiais como a madeira rachar e faz acelerar o processo de corrosão dos metais, em conjunto com outros fatores. E é neste campo que se torna necessário o controle da humidade no ar, através da sua medição, sendo que para isto é necessário definir uma escala de medida. Para esta medição específica, temos o hidrómetro.
- 4) O controlo de poeiras é igualmente importante. Uma forma simples é colocar os objetos num local onde não exista muita afluência de poeiras e diminuir o lustro utilizado nos vidros dos componentes expositivos. Outros tipos de controle são os sistemas de filtração de poeiras que, se forem bons sistemas, podem reduzir as partículas de poeira de 90% a 20%. Os filtros têm que ser regularmente trocados. No entanto, estes sistemas mais eficazes têm um custo associado, que alguns museus, não se dispõem a utilizar.

Regras de circulação dos bens culturais

- 1) Temos que ter em atenção a forma como o manuseamento dos objetos se processa, tanto na circulação interna como externa. Quando feito de forma errada, ou seja, sem o recurso a luvas ou com a escolha de luvas errados, contaminantes são passados para os objetos.
- 2) Sugere-se a utilização de dois tipos de luvas, no manuseamento dos objetos/documentos, nomeadamente as de vinil, latex e as de algodão. As primeiras podem deixar resíduos pelo facto de a borracha ser vulcanizada com enxofre, podendo interferir com os objetos/documentos; as segundas são um material caro, que tem que ser lavado com frequência e que implica um cuidado reforçado com os agentes de limpeza a serem aplicados.

Regras de acondicionamento e armazenamento

Deve-se evitar estantes de madeira, uma vez que são uma fonte de origem de infestações e de libertação de ácidos, ambos prejudiciais para determinados materiais. No caso de não ser possível a substituição destas formas de exposição, devemos usar um revestimento.

Implementação de rotinas

- ✓ Uma vez que o museu não tem um conservador-restaurador, nem alguns dos equipamentos mencionados, seria uma sugestão, criar acordos com outros museus, instituições públicas ou privadas, ou outras instituições culturais, de investigação ou universitárias, que detenham esses equipamentos. Desta forma, mesmo que esporadicamente, algumas destas normas seriam viáveis.
- ✓ Assim, devem ser implementadas rotinas de limpeza e de monitorização. No caso da monitorização, uma folha de registo, com os valores da HR e T, que devem ser levantados diariamente, das diferentes salas do museu. No caso da limpeza, uma rotina periódica, com dias e salas definidas. Por exemplo, uma vez por semana, acompanhada de registo, igualmente.

Proposta de Intervenção nos materiais

Dada a vulnerabilidade, já assumida anteriormente, torna-se fulcral, tentar perceber quais os materiais que compõe a maioria do acervo e quais os que estão mais em risco e precisão de intervenção/ limpeza. Para cada um dos seguintes tipos de coleções/materiais, existem diferentes procedimentos a ter em conta:

1) Têxteis

Limpeza:

- a) O processo físico de limpeza dos têxteis tem que ser feito com muito cuidado, pois pode danificar os tecidos. Cada vez que esse tecido é lavado, sofre uma perda, uma vez que se quebra ou perde fibras. Para além disto, materiais como o algodão e o linho, encolhem. Alguns métodos são mais prejudiciais que outros. Os mais prejudiciais são o de limpeza a seco comercial e o de uma máquina de lavar. A limpeza húmida deve ser feita por um conservador de têxteis. A limpeza a seco, ao contrário, do que se pensa, não é a mais indicada, pois apesar de não envolver o recurso a água, é um processo abrasivo para os tecidos.
- b) A primeira solução deverá ser mesmo minimizar o recurso à limpeza. Temos que tomar medidas preventivas, que evitem acumulação de poeiras, óleos, etc. Desta forma, evitamos a necessidade de limpeza.
- c) A segunda, passa por aspirar os têxteis. Esta é a maneira mais segura de remover a poeira solta. No entanto, é preciso ter cuidado com os enfeites dos tecidos, assim como com locais onde o tecido já esteja frágil ou com fibras soltas. Ao aspirar áreas sensíveis, com enfeites, que possam ser sugados junto, podemos utilizar o recurso a uma rede fina que cobre o tecido, que pode ser presa por um elástico. Ou no caso de tecidos grandes uma moldura com uma rede. Aqui, colocamos a moldura entre o tecido e o aspirador. Devemos ter cuidado para não deslizar a tela, para mudar de secção e ainda de aspirar com uma distância de 5-10 cm do tecido. Para sítios mais estreitos e decorações, usar escovas macias e mais finas, que consigam penetrar esses locais.



Acondicionamento:

- a) Os têxteis precisam de respirar, portanto, não podem estar dentro de sacos de plástico. Recomenda-se o uso de papel de seda, livre de ácido, como material para embrulhar os têxteis.
- b) Quando colocados em cabides, devem ser devidamente acondicionados, ou seja, devemos acolchoar as dobras, para não formar vincos. Podemos usar como recurso, algodão, revestido de tecido.

Manuseamento:

- a) Utilizar sempre luvas para manusear, uma vez que os óleos que as nossas mãos largam, podem passar para os tecidos.

2) Matérias-primas

Limpeza:

- a) No caso do algodão, conseguimos ver alguns agentes biológicos presentes. O ideal seria um conservador fazer essa limpeza. No entanto, podemos, com o recurso a uma pinça e luvas, proceder à extração desses agentes biológicos.

Acondicionamento:

- a) Aqui, evitar locais quentes, com temperaturas altas, é muito importante, uma vez que os agentes biológicos se sentem atraídos por calor. Também a madeira, é um potencial risco, pois atraí mais agentes biológicos, que por sua vez, contaminam as matérias-primas.
- b) Conforme a natureza das diferentes matérias-primas, diferem as espécies de agentes biológicos, no entanto, só alguém de conservação, poderá analisar e perceber melhor.

3) Metais

Limpeza:

- a) Primeiro é preciso examinar o objeto e identificar as possíveis áreas problemáticas.
- b) Evitar limpeza excessiva. O objetivo é remover poeiras, ou seja, limpeza, e não manchas, que estão associadas ao polimento. Para manchas terá que ser realmente um profissional.
- c) Depois de identificar as áreas, devemos usar um material macio para a limpeza, como uma espuma fina. Para além disto recorre-se a um pincel de zinbelina, para limpar o pó. Aqui a parte metálica do pincel que une os pêlos, deve ser coberta, para não arranhar a peça.

Acondicionamento:

- a. O objeto metálico deve estar embrulhado de modo a protegê-lo de condicionantes humanos e ambientais. O tecido de embrulho deve ser macio e livre de ácido.
- b. Deve-se ter cuidado ao embalar, ver se não há humidade e gases nocivos; assim como arranjar formas de amortecer e proteger o objeto, assim como de isolá-lo termicamente.
- c. Na embalagem de modo a almofadar o objeto, deve-se usar espuma polietileno, que consiste numa boa forma de isolamento térmico.
- d. Deve-se evitar o acumular dos objetos, uma vez que podem roçar e riscar a superfície.

- e. A área deve se manter limpa e não deve estar perto de uma fonte de água; no caso da humidade, instalar um desumidificador ou controlo da humidade através da utilização de sílica gel, caso seja uma vitrine fechada.
- f. Deve-se evitar a envolvimento do material metálico em plástico, incluindo o PVC, pois alguns podem emitir gases, na presença de luz e humidade, que alcançam e prejudicam a superfície do metal.
- g. As prateleiras deveriam ser feitas de metal e acolchoadas com espuma de polietileno. Esta seria a melhor forma, no entanto, tecido livre de ácido ou almofada de fibra sintética serviria.

Manuseamento:

- a) O transporte deve ser feito de luvas, de modo a não transmitir poeiras e resíduos que a pele humana contém; deve ser feito com as duas mãos, de modo a evitar a queda dos objetos; devem se evitar fitas, nos objetos metálicos, uma vez que podem marcar e deixar resíduos corrosivos.

Exposição:

- a) Na exposição do objeto metálico, deve-se ter um cuidado quanto às condições ambientais criadas e devem ser afastados materiais que prejudiquem esse ambiente.
- b) Ao meter o objeto metálico numa vitrine, este ambiente poderá ser estabilizado e controlado, tendo em conta as necessidades do material em si.
- c) No entanto, por vezes, objetos de materiais de diferentes materiais estão juntos, o que prejudica esse ambiente.
- d) Não se deve colocar materiais metálicos que já se encontrem fragilizados ou fraturados em vitrines com holofotes, pois o calor pode prejudicar ainda mais. As mudanças instáveis da temperatura, através da alteração da luz, podem provocar condensação do metal e, conseqüentemente, alterar a forma e dimensão, assim como corrosão e mais rachaduras.

4) Madeiras

Limpeza:

Tal como já referido, a madeira é muito vulnerável a agentes biológicos, de onde se conhece por exemplo as térmitas, um grande problema das madeiras. Normalmente, será o calor, temperaturas altas, a atrair, ou o contacto com outros materiais já contaminados. Para além disso, também a Humidade Relativa é uma fragilidade, pois a madeira absorve facilmente a água e incha, acabando por originar fissuras.

- a) Não deve ser utilizada água durante a limpeza;
- b) A melhor forma, será, o recurso a um pano macio, que não solte fios ou um pincel também de pelos macios. Tal como os têxteis, também podemos usar um aspirador, mas temos que proteger o tubo, com uma rede, para não arranhar.

- c) Caso os objetos tenham algum revestimento não permeável e não polida, pode-se utilizar uma esponja humedecida em água.

Anexo 4: Flyer da oficina de macramé

MACRAMÉ - FOLHA



PASSO-A-PASSO FOLHA:

1. Dobrar o fio guia ao meio;
2. Para a folha grande iniciar os nós após 30cm e para a pequena após 20cm;
3. Seguir as instruções do nó indicado em workshop (através de dois fios pequenos entrelaçados em posição oposta ao fio guia);
4. Após todos os nós finalizados, cortar as pontas da folha aparar e dar o formato da folha;
5. Em seguida, pentear os fios para conferir um toque mais natural e volumoso à folha;
6. Com a folha finalizada, colocar cola no molde e aplicar a folha em cima.

PASSO-A-PASSO MONTAGEM PAINEL:

Após as folhas finalizadas, entrelaça-las com o cabo de madeira na posição que preferir.

MATERIAIS NECESSÁRIOS:

PENTE
TESOURA
COLA LÍQUIDA
MOLDE CARTÃO
FIO PARA MACRAMÉ

FOLHA GRANDE:

FIO GUIA = 100CM
28 FIOS (14 NÓS) = 16CM/CADA
TOTAL APROXIMADO = 550CM

FOLHA PEQUENA:

FIO GUIA = 65CM
12 FIOS = 12CM/CADA
TOTAL APROXIMADO = 210CM

OUTRAS APLICAÇÕES:

Porta-Chaves: Para transformar a folha em porta chaves, basta desde o início fixa-lo num fecho mosquetão

Porta-Guardanapo

Filtro dos Sonhos

Quadro



Porto Fashion & Fabric
Museum

PFM



O QUE É MACRAMÉ:

No artesanato, o macramé - do árabe *makrama* "guardanapo" ou "toalha" - é uma técnica de tecelagem manual elaborada com uso de nós, originalmente usada para criar franjas, faixas em lençóis, cortinas e toalhas.

Esta arte teve origem na pré-história, quando as primeiras comunidades começaram a desenvolver maneiras de se agasalhar, proteger e/ou armazenar os seus alimentos.

Os nós feitos com os fios, descobertos nessa época, eram elaborados com fibras vegetais (algodão, ou linho) e fibras animais (lãs), e acabaram por originar processos de fiação e diversas técnicas de tecelagem (macramê, tricot, crochet).

Nos anos 1970, o movimento hippie dos EUA retoma a técnica. Nessa época, podíamos encontrar o macramé, principalmente, em suportes de plantas, feitos em cordões de sisal.

Década após década, a técnica começou a dar passos com uma pegada mais contemporânea. Surgiram, também, novas formas de tapeçarias de parede e os suportes de planta reinventados, principalmente com o cordão de algodão.

Outros exemplos de formas de aplicação, são: painéis decorativos, suportes para plantas, acessórios, vestuário, porta-chaves, bolsas, sapatos, cortinas, instalações de arte e móveis.

Anexo 5: *Design* de saco da oficina de macramé de Natal

PFF
M



FELIZ

NATAL



PFF
M



FELIZ

NATAL



Anexo 6: *Flyer* da oficina da começa de trapos

OFICINA
MEIA ESCALA
DE **TRAPOS**



INSPIRAÇÕES



Porto Fashion & Fabric
Museum

PFF
M

PROCESSO CRIATIVO DESIGNER DE MODA:

1. **PESSOA.** O primeiro passo é o designer pensar para **QUEM** vai criar a peça.
2. **CONCEITO.** Em seguida o designer estabelece o conceito que é a **IDEIA** inicial: uma década no tempo, uma emoção, um lugar. E preciso pesquisar tudo o que há para saber sobre este ponto de partida.
3. **MOODBOARD.** É o conceito em **IMAGENS.** As cores, as fotografias, as texturas, os sons.
4. **PORTFÓLIO.** O **OBJETO** primordial da coleção, antes da peça. Aqui estão a pesquisa e a intenção, dispostas de forma clara, limpa e legível.
5. **LINE UP.** O design ganha criatividade, o conceito ganha identidade, e nasce o **ESBOÇO DA PEÇA** única. É a primeira vez que vemos o pensamento no papel, que percebemos como o tecido se vai comportar no corpo.
6. **DESENHO TÉCNICO.** Como o nome indica, aqui não há floreios: quem confecciona a peça saberá exatamente **COMO CONSTRUI-LA** a partir deste desenho.

MATERIAIS NECESSÁRIOS:

- TESOURA
- MARCADOR
- COLA LÍQUIDA
- BARBANTE OU FITAS
- EXCESSO DE TECIDO (VARIADOS)
- CARTÃO (PARA MOLDES OU NÃO)
- COLHER DE PAU (EM DOIS TAMANHOS)

PASSO-A-PASSO MEIA ESCALA:

Primeiro passo é colar os braços da nossa meia escala, em seguida definir se quer ou não fazer desenhos com os marcadores.

Com os braços colados e desenhos prontos, definir se a roupa será estruturada por moldes de cartão ou apenas por amarração e cola.

Chegou a hora de fazer as roupas, não há

Ilustração para fins informativos, não é uma recomendação.



Anexo 7: Flyer da oficina de tie-dye

WHAT YOU'LL NEED:

- Easy-squeeze bottles with dye
- Disposable plastic gloves
- Rubber bands
- Instructions/inspiration guide

Additional tie-dye supplies we recommend:

- 100% natural fiber T-shirt/fabric item (cotton, rayon or silk)
- Disposable plastic surface cover (or even a large trash bag)
- Sealable plastic bag or plastic wrap (for keeping your project damp while it sets)

STEP BY STEP:

Step 1: Pick your project

Step 2: Prep your dye

Step 3: Bind the fabric

Step 4: Apply dye

Step 5: Let set

Step 6: Rinse and wash

Tie Dye Techniques:

- Spiral
- Bullseye
- Double Spiral
- Corner Bullseye
- Donuts
- Dots



Anexo 8: Guião de entrevista

- I) O museu tem muitos visitantes?
- II) Na sua maioria, são homens ou mulheres?
- III) Portugueses ou estrangeiros?
- IV) Qual a faixa etária mais recorrente?
- V) Existem muitas visitas do projeto educacional?
- VI) Estas são mais de cursos profissionais tecnológicos, ou de cursos científico-humanísticos?
- VII) Quais são as maiores dificuldades ou carências do museu?
- VIII) E qual a parte mais chamativa para o público?
- IX) Qual é o seu conhecimento sobre o espartilho?
- X) Acha que uma exposição sobre a roupa interior, mais especificamente sobre o espartilho, teria interesse para o público do museu?
- XI) E o museu, poderia beneficiar de uma exposição desde género?
- XII) Se sim, de que modo a considera interessante para o museu?

Anexo 9: Consentimento informado e entrevista a Ana Rita Barbosa

CONSENTIMENTO INFORMADO

.....Nicole Lopes Pereira....., portador do cartão de cidadão nº 15.1.666.22....., vem solicitar a sua colaboração na recolha de informação, através de entrevista, a qual visa a recolha de informação sobre a moda fashion em fábricas artesanais.....

A informação recolhida tem em vista a realização de um trabalho de investigação no âmbito do história em Património Cultural

A sua participação é voluntária, pelo que poderá interrompê-la a qualquer momento.

As suas respostas são absolutamente confidenciais e os resultados serão analisados e utilizados única e exclusivamente neste estudo.

Data: 09/01/23

Data: 09/01/23

O investigador

O(A) participante

Nicole Pereira

Ana Barbosa

Entrevista

I) O museu tem muitos visitantes?

Não infelizmente o museu não tem tido muitos visitantes.

II) Na sua maioria, são homens ou mulheres?

É um misto, acho que estamos mais ou menos equilibrados. Na atualidade já não há tanto essa distinção de serem as mulheres a terem interesse no PFFM. Temos também muita adesão do sexo masculino.

III) Portugueses ou estrangeiros?

Provavelmente, mais portugueses, por causa dos grupos escolares. No geral a nossa afluência de cultura/museu tem sido essencialmente turistas. No entanto nos últimos tempos temos tido muitos grupos escolares como disse, e estes são compostos por portugueses. Tornando os portugueses o grupo mais presente.

IV) Qual a faixa etária mais recorrente?

É um misto também. Temos muita gente interessada na área tanto jovens, como pessoas mais velhas que querem relembrar como era trabalhar na fábrica naquela altura. Portanto podemos encontrar integrantes de uma faixa etária mais avançada, com curiosidade no museu, de forma a relembrar e mostrar a familiares como era o trabalho de fábrica. E também temos grupos mais jovens que trabalham na área da moda, ou querem seguir esse caminho, e tem curiosidade no que o museu tem para oferecer.

V) Existem muitas visitas do projeto educacional?

Sim, por isso é que como disse o cliente é na sua maioria português.

VI) Estas são mais de cursos profissionais tecnológicos, ou de cursos científico-humanísticos?

Eu acho que são mais de cursos profissionais tecnológicos. Embora também tenhamos tido públicos mais jovens, que ainda não tenham uma área de especialidade, até porque os *workshops* estão mais direcionados para alunos destes grupos mais novos. Os cursos profissionais tecnológicos sobressaem-se.

VII) Quais são as maiores dificuldades ou carências do museu?

A falta de fluxo, precisamos de mais fluxo turístico, mais visitantes. Mudanças, como por exemplo a renovação da coleção, visto que a ideia inicial era esta. Rodar o espólio de modo a incentivar o visitante a voltar.

VIII) E qual a parte mais chamativa para o público?

Depende do público. No caso das pessoas mais velhas a primeira parte do museu, que remete para a indústria têxtil. No caso do público mais jovens, estes procuram mais a parte relacionada com a moda, os designers, os modelos. É diferente, conforme o público.

IX) Qual é o seu conhecimento sobre o espartilho?

O único conhecimento que eu tenho do espartilho foi aquele que estudei em História. Que antigamente as mulheres usavam o espartilho para serem mais elegantes, para terem os seios mais abonados. As vezes sofriam de problemas de saúde porque tinham uma postura não natural e por estarem tão apertadas. Portanto traduzia elegância e abono, e uma classe social mais elevada.

X) Acha que uma exposição sobre a roupa interior, mais especificamente sobre o espartilho, teria interesse para o público do museu?

Sim, especialmente no ano em que estamos, 2023, em que é uma tendência. Não é que antes não se usasse, mas cada vez mais é uma moda. Hoje em dia o uso do espartilho vai desde as adolescentes até as senhoras. Toda a gente aderiu a tendência, e cada vez mais se usa o espartilho, se calhar melhor do que antigamente. Hoje em dia temos espartilhos de todos os tamanhos, qualquer pessoa de qualquer tamanho consegue usar um e sentir-se confortável.

XI) E o museu, poderia beneficiar de uma exposição desde género?

Acho, precisamente pelo que disse. Porque agora é moda, tendência. Se calhar se falássemos em espartilhos em 2020, grande parte das jovens, ou até adultas, não saberiam do que se estava a falar. Hoje em dia fala-se em espartilho já toda a gente sabe, se for preciso até se dirigem a lojas a procura da peça. Por exemplo, neste momento as lojas ainda não tem uma divisão direcionada exclusivamente ao espartilho, mas é possível que surja visto que são cada vez mais procurados.

XII) Se sim, de que modo a considera interessante para o museu?

Seria interessante, para atrair mais público. As pessoas iam querer conhecer a História da peça que usam no dia a dia.

Anexo 10: Consentimento informado e entrevista a Luiza Martinez

CONSENTIMENTO INFORMADO

Nicole Lopes Prina....., portador
do cartão de cidadão nº 15166622....., vem solicitar a sua colaboração na
recolha de informação, através de entrevista, a qual visa
a recolha de informações sobre o posto
fashion and fabric museum.....

A informação recolhida tem em vista a realização de um trabalho de
investigação no âmbito do Projeto em Património Cultural.....

A sua participação é voluntária, pelo que poderá interrompê-la a qualquer
momento.

As suas respostas são absolutamente confidenciais e os resultados serão
analisados e utilizados única e exclusivamente neste estudo.

Data: 06/02/23

Data: 06/02/23

O investigador

O(A) participante

Nicole Prina

LUIZA CABOYINI

Entrevista

I) O museu tem muitos visitantes?

Não, o nosso fluxo é pequeno e tem vindo a ser cada vez menor.

II) Na sua maioria, são homens ou mulheres?

São mais mulheres, posso classificar como um rácio de 70% de mulheres e 30% de homens.

III) Portugueses ou estrangeiros?

Acho que depende das épocas, mas mais estrangeiros.

IV) Qual a faixa etária mais recorrente?

Grupos mais jovens, entre os vinte e trinta anos.

V) Existem muitas visitas do projeto educacional?

Menos do que é ideal, mas cerca de uma ou duas por mês.

VI) Estas são mais de cursos profissionais tecnológicos, ou de cursos científico-humanísticos?

Por norma são mais cursos profissionais tecnológicos.

VII) Quais são as maiores dificuldades ou carências do museu?

A maior dificuldade é ser um tema muito específico, e também o facto de o museu ser mais indiciado para quem já tem algum conhecimento sobre a temática. A localização do museu também constitui uma dificuldade. Ele está muito afastado dos restantes museus do complexo, e faz com que os visitantes se percam muitas vezes.

VIII) E qual a parte mais chamativa para o público?

Considero que é o facto de ter nomes de designers conhecidos, como é o caso de Gonçalo Peixoto, muito contemporâneo, que chama mais esta nova geração. Também o facto de ser um tema muito visual e de ser um museu instagramável, chama mais o público.

IX) Qual é o seu conhecimento sobre o espartilho?

Sei apenas o que é o objeto.

X) Acha que uma exposição sobre a roupa interior, mais especificamente sobre o espartilho, teria interesse para o público do museu?

Acho complicado, porque é outra temática muito específica. Mas talvez chame um público diferente que esteja mais interessado em História e no processo de transformação de um objeto. O que não é o caso do PFFM, o museu apenas tem peças de roupa da Época Contemporânea, não é muito abordada a História da moda. Então um tema como este, inserido num contexto histórico, pode atrair um público diferente para o museu, o que seria interessante.

XI) E o museu, poderia beneficiar de uma exposição desde género?

Sim, exatamente pelo que disse. Atrai um público diferente e novo, e pode também convidar visitantes que já viram o museu a voltarem para verem esta nova exposição.

XII) Se sim, de que modo a considera interessante para o museu?

Mais uma vez pela questão do público. Atrair novos visitantes e fidelizar os “antigos” visitantes.

Anexo 11: Consentimento informado e entrevista a Tatiana Cruz

CONSENTIMENTO INFORMADO

...Nicole Lopes Pinna....., portador do cartão de cidadão nº 15166679....., vem solicitar a sua colaboração na recolha de informação, através de entrevista, a qual visa a recolha de informação sobre o posto fashion and fabric museum.....

A informação recolhida tem em vista a realização de um trabalho de investigação no âmbito do Workshop em Património Cultural.....

A sua participação é voluntária, pelo que poderá interrompê-la a qualquer momento.

As suas respostas são absolutamente confidenciais e os resultados serão analisados e utilizados única e exclusivamente neste estudo.

Data: 21/04/23

Data: 21/04/2023

O investigador

O(A) participante

Nicole Pinna

Tatiana Cruz

Entrevista

I) O museu tem muitos visitantes?

O nosso museu não é dos que tem mais visitantes. Normalmente temos uma média de 10/15 por dia, e por vezes não atingimos esse número.

II) Na sua maioria, são homens ou mulheres

Na sua maioria são grupos e casais, por isso conseguimos encontrar uma variedade de sexos.

III) Portugueses ou estrangeiros?

Diria que existem mais portugueses, talvez porque fala sobre a indústria têxtil em Portugal. Então muitas pessoas tentam vir ao nosso museu, para encontrarem informação sobre empregos que já tiveram, e memórias.

IV) Qual a faixa etária mais recorrente?

É muito abrangente, mas diria que talvez a faixa etária mais frequente será entre os quarenta e os sessenta anos de idade.

V) Existem muitas visitas do projeto educacional?

Tem tido, principalmente nos últimos tempos, desde que criamos os *workshops* e as oficinas. Estes tem chamado mais atenção das escolas, e por isso temos tido mais afluência.

VI) Estas são mais de cursos profissionais tecnológicos, ou de cursos científico-humanísticos?

São mais de cursos profissionais tecnológicos, principalmente de escolas de moda, design, e todo o tipo de áreas ligadas as artes.

VII) Quais são as maiores dificuldades ou carências do museu?

A maior dificuldade do museu, diria primeiramente competir com outros museus que tem temas considerados mais abrangentes e interessantes. Talvez também pelo facto do museu não ser tão interativo.

VIII) E qual a parte mais chamativa para o público?

A parte mais chamativa para o público são as produções dos designers, ou seja, tudo o que se encontra no segundo piso do Museu. Principalmente a última sala porque vários asséorios divertidos e diferentes.

IX) Qual é o seu conhecimento sobre o espartilho?

O espartilho é utilizado principalmente pelo sexo feminino, já é utilizado desde a Idade Média, e as mulheres utilizavam-no para mostrar um determinado estatuto. Ao longo dos tempos foi sendo abandonado, com a evolução da sociedade. Mas atualmente já estamos a voltar a usar este tipo de produção, pelas series e filmes que vemos, é também porque esta na moda.

X) Acha que uma exposição sobre a roupa interior, mais especificamente sobre o espartilho, teria interesse para o público do museu?

Acho que sim, porque muitas das pessoas que nos visitam são estudantes, e creio que estes iam achar a temática fascinante. Jam compreender a forma como o espartilho define o corpo feminino, a forma como evolui-o com a mulher ao longo do tempo, por isso acho que sim, que seria interessante. Também porque faz parte da nossa História e nos temos um museu muito contemporâneo e falta-lhe um bocado de História de outras épocas,

XI) E o museu, poderia beneficiar de uma exposição desde género?

Sim acho, pelo que acabei de referir. O nosso museu é muito contemporâneo, as pessoas apesar de gostarem da divisão cronológica que esta feita, referem que faltam outros tempos da nossa História.

XII) Se sim, de que modo a considera interessante para o museu?

Sim pelo que disse na resposta anterior, e o espartilho como uma peça de vestuário presente na ao longo da nossa História, era um bom componente a ter no nosso museu.

Anexo 12: Consentimento informado e entrevista a Sara Monteiro

CONSENTIMENTO INFORMADO

Nicoli Lopes Pereira....., portador do cartão de cidadão nº 15166622....., vem solicitar a sua colaboração na recolha de informação, através de entrevista, a qual visa a recolha de informações sobre o ponto final em ant. fabric. museu.....

A informação recolhida tem em vista a realização de um trabalho de investigação no âmbito do Museu em Património cultural.....

A sua participação é voluntária, pelo que poderá interrompê-la a qualquer momento.

As suas respostas são absolutamente confidenciais e os resultados serão analisados e utilizados única e exclusivamente neste estudo.

Data: 25/01/23

Data: 25/04/2023

O investigador

O(A) participante

Nicoli Pereira

Sara Monteiro

Entrevista

I) O museu tem muitos visitantes?

Infelizmente, não.

II) Na sua maioria, são homens ou mulheres?

Na sua maioria diria que são mais mulheres.

III) Portugueses ou estrangeiros?

Na maioria, portugueses, principalmente nos últimos tempos, devido ao serviço educativo. Durante o boom inicial, também eram portugueses na sua maioria, porque eram muitos familiares de designers expostos no museu.

IV) Qual a faixa etária mais recorrente?

Diria que entre o 25 e os 35 anos de idade, e talvez também entre os 45 e os 55 anos de idade, fora o projeto educativo. Porque se considerarmos este projeto então temos mais visitantes que frequentam o ensino básico e o ensino secundário.

V) Existem muitas visitas do projeto educacional?

Agora sim. O programa foi reforçado no último ano, acompanhado de uma boa equipa, o projeto educacional fluiu de uma forma muito positiva.

VI) Estas são mais de cursos profissionais tecnológicos, ou de cursos científico-humanísticos?

Do *feedback* que tenho, acho que é mais a nível profissional, ou seja, cursos profissionais tecnológicos.

VII) Quais são as maiores dificuldades ou carências do museu?

Primeiramente, a nível de projeto, este não foi bem segmentado. Portanto na minha opinião um dos principais entraves que temos, é o nome do museu, visto que as pessoas ao lerem este nome ficam em dúvida se é um museu sobre moda, ou sobre têxteis. Depois podem também associar a temática da moda, a algo fútil, e a ideia deste museu é efetivamente mostrar qual foi a importância do têxtil em Portugal. Depois com o passar do tempo tivemos uma dificuldade muito grande a nível de *marketing*, este não funcionou da melhor forma e tendo em conta que o nosso museu, era um museu com "prazo de validade" todas estas situações não ajudaram. Portanto diria que a nível do projeto, o nome, a nível de desenvolvimento do museu, as estratégias de *marketing*, devíamos ter envolvido mais os *designers*. O serviço educativo também deveria ter entrado em vigor de imediato, e entidades como Moda Lisboa, e Portugal *Fashion*, deveriam ter sido envolvidas. Finalizando com a infraestrutura, esta também não é a melhor, o museu não é muito intuitivo.

VIII) E qual a parte mais chamativa para o público?

Diria que para o público em geral, a parte têxtil, porque é a parte mais educacional, e é a parte que diz mais ao povo português, visto que somos uma população que tem muito *ownership* daquilo que fazemos.

IX) Qual é o seu conhecimento sobre o espartilho?

Muito residual, creio que o espartilho era uma forma de embelezar a mulher, mas que também tinha efeitos controversos, acredito que ficavam com graves problemas de saúde, como partir as costelas, que poderiam ser letais. Não sei se tinha algum impacto a nível de classes sociais, não sei se o uso do espartilho os classificava de alguma forma

X) Acha que uma exposição sobre a roupa interior, mais especificamente sobre o espartilho, teria interesse para o público do museu?

Dado que não temos uma grande afluência, não é possível fazer um estudo muito profundo. Mas acho que seria um complemento muito interessante para o nosso museu, porque o espartilho, envolve a parte da História, da sociedade, e a própria História das artes, portanto acaba por ser um complemento ao que temos no museu.

XI) E o museu, poderia beneficiar de uma exposição desde género?

Sim, como disse anteriormente, a nível de História o conteúdo que temos no museu, se não for abordado com uma visita guiada torna-se complicado. Até porque só a cronologia que temos no início do museu é que apresenta uma visão clara dos acontecimentos históricos.

XII) Se sim, de que modo a considera interessante para o museu?

Tal como disse na resposta anterior, poderiam complementar a nível de História social, e História e cultura das artes. Porque mesmo no segundo piso do museu, onde podemos encontrar a moda de autor portuguesa, esta é relativamente recente. Muitas vezes os visitantes esperam ver algo mais antigo e tradicional, por este motivo acredito que o espartilho levasse o visitante a viajar um bocado mais. Portanto creio que sim, que seria um complemento interessante.

Anexo 13: Inquérito *online*

Espartilho - Evolução, problemas e influência no estatuto social feminino

Este questionário insere-se no projeto final de dissertação de mestrado em Património Cultural, do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Tem como objetivo principal aferir o interesse e o conhecimento sobre o espartilho na atualidade. A sua participação é, assim, de grande importância para a realização do nosso estudo.

nicole22pereira@gmail.com [Alternar conta](#)



Não compartilhado

* Indica uma pergunta obrigatória

Género *

- Feminino
- Masculino
- Outro

Idade *

- 18 - 24
- 25 - 34
- 35 - 49
- 50 anos ou mais

Local de residência? *

Sua resposta _____

Naturalidade? *

Sua resposta _____

Habilitações académicas? *

- Ensino básico
- Ensino secundário
- Ensino superior

Profissão? *

Sua resposta _____

Está familiarizado com o conceito de espartilho? *

- Sim
- Não

Se sim, onde teve conhecimento do conceito? *

Sua resposta _____

Considera o espartilho uma peça do passado? *

Sua resposta _____

Acha que faz sentido utilizar este tipo de vestuário no século XXI? Porquê? *

Sua resposta _____

Tendo ou não conhecimento sobre o espartilho, acha que esta peça ainda tem influência no século XXI? Porquê? *

Sua resposta

Considera o espartilho uma peça transversal aos géneros? Ou apenas associa ao género feminino? *

Sua resposta

Se existisse uma exposição sobre o tema teria algum interesse em conhecer e aprender um pouco mais sobre o tema? *

- Sim
- Não

Teria alguma sugestão para incluir nessa exposição?

Sua resposta

Enviar

Limpar formulário

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Google Formulários

Anexo 14: Protótipo de painéis de exposição



Anexo 15: Imagem do primeiro painel

Mulher a usar espartilho vermelho



Fonte: *Making Corsets by Julie Collins*

Anexo 16: Imagens do segundo painel

Cintura de vespa



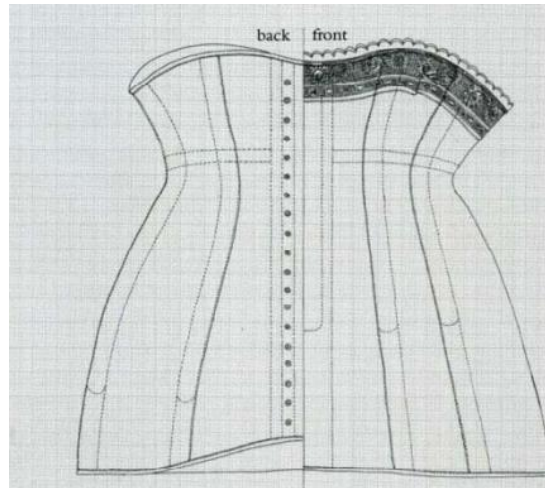
Fonte: *Corsets and Crinolines by Nora Waugh*

Corpo em curvatura "S"



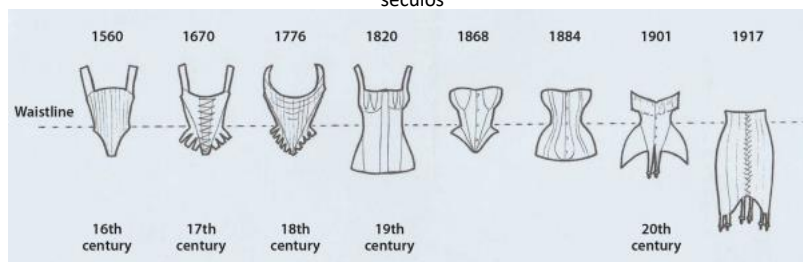
Fonte: *Corsets and Crinolines by Nora Waugh*

Esartilho e desenho do German Ersatz
Austerity



Fonte: *Corsets: Historic Patterns and Techniques* by Jill Salen

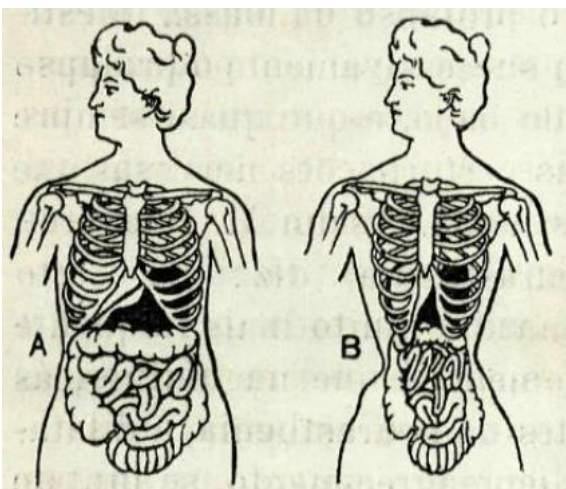
Cronologia da evolução da forma do esartilho ao longo dos séculos



Fonte: *Making corsets* by Julie Collins

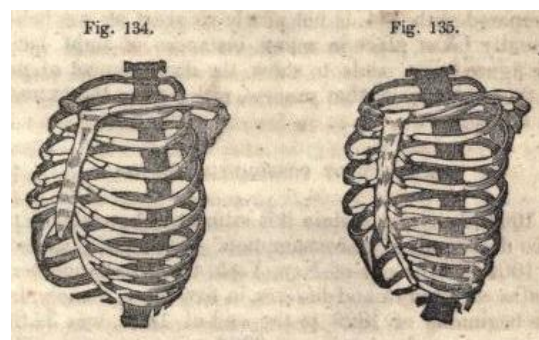
Anexo 17: Imagens do terceiro painel

Corpo antes e depois do uso do esartilho



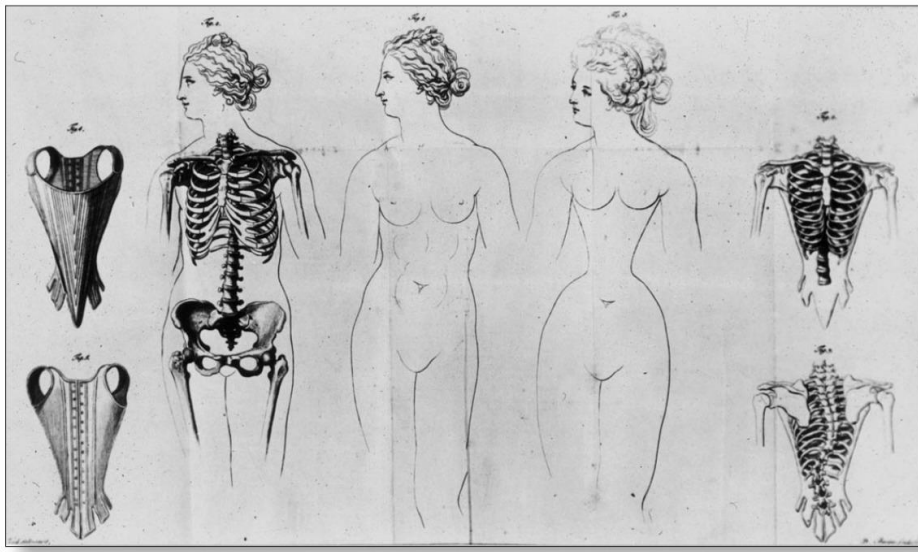
Fonte: Os inconvenientes do esartilho por Belmiro Pêgas

Caixa torácica antes e depois do uso do esartilho



Fonte: *Death by Corset: A Nineteenth-Century Book about Fatal Women's Fashions* by J. L.

Corpo modelado pelo espartilho



Fonte: *The Effects of the Corset* by Elizabeth Fee, Theodore M. Brown, Jan Lazarus, and Paul Theerman

Anexo 18: Imagens do quarto painel

Divulgação do espartilho como tendência de moda para homens e mulheres

October 21, 1899 SOCIETY. 1945

MADAME DOWDING,
8 & 10, CHARING CROSS ROAD (Opposite the National Gallery, Trafalgar Square),
Ladies' Tailor, Corsetiere, and Court Dressmaker.

No. 1—THE MARLBORO.
No. 2—THE PORTING BELT.
No. 3—THE QUEEN OF CORSETS.
No. 4—THE CARLTON.
No. 5—THE SERRING BELT.
No. 6—THE IMPROVED BEJANE CORSET.

No. 7—THE WINNER.
No. 8—THE BELLE.

A 36in.
B 24in.
C 36in.
D 9in.
E 4in.
F 10in.
G 5in.

The New 200—For an extra corset, with the improved BELLE, No. 5, No. 6, No. 7, No. 8, No. 9, No. 10, No. 11, No. 12, No. 13, No. 14, No. 15, No. 16, No. 17, No. 18, No. 19, No. 20, No. 21, No. 22, No. 23, No. 24, No. 25, No. 26, No. 27, No. 28, No. 29, No. 30, No. 31, No. 32, No. 33, No. 34, No. 35, No. 36, No. 37, No. 38, No. 39, No. 40, No. 41, No. 42, No. 43, No. 44, No. 45, No. 46, No. 47, No. 48, No. 49, No. 50, No. 51, No. 52, No. 53, No. 54, No. 55, No. 56, No. 57, No. 58, No. 59, No. 60, No. 61, No. 62, No. 63, No. 64, No. 65, No. 66, No. 67, No. 68, No. 69, No. 70, No. 71, No. 72, No. 73, No. 74, No. 75, No. 76, No. 77, No. 78, No. 79, No. 80, No. 81, No. 82, No. 83, No. 84, No. 85, No. 86, No. 87, No. 88, No. 89, No. 90, No. 91, No. 92, No. 93, No. 94, No. 95, No. 96, No. 97, No. 98, No. 99, No. 100.

Fonte: *Madame Dowding's Corset*

Prática de tight-lacing



Fonte: *Tight lacing of fashion before ease in British museum*

Anexo 19: Imagens do quinto painel

Representação do espartilho em cinema



Fonte: Filme Pirata das Caraíbas

Modelo Bella Hadid nas passerelles da Vercase a usar um espartilho



Fonte: Revista Vogue

Cantora Billie Eilish a usar um espartilho na capa da revista Vogue



Fonte: Revista Vogue

