

Artesanato como estimulador das práticas sustentáveis no design de moda: Bordados típicos portugueses

Relatório de estágio na Béhen
(Versão final)

Juliana Cruz dos Santos

Relatório de estágio para obtenção do Grau de Mestre em
Design de Moda
(2^o ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutora Cláudia Isabel de Sousa Pinheiro

julho de 2023

Eu, Juliana Cruz dos Santos, que abaixo assino, estudante com número de inscrição M11913 do Mestrado em Design de Moda da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridade da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, e que em particular atendi à exigida referência de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assim assumo na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 09/06/2023



Assinado por: Juliana Cruz dos Santos
Identificação: B115469738
Data: 2023-06-09 às 20:25:13

Agradecimentos

Agradeço a todas as pessoas que contribuíram para o desenvolver deste relatório e que acompanharam todo o caminho que percorri até então.

Especial agradecimento aos meus pais e família, que sempre estiveram presentes e dispostos a mover montanhas para que eu pudesse ser a pessoa e profissional que sou hoje.

Resumo

O presente relatório descreve o trabalho desenvolvido pela aluna Juliana Santos durante o estágio na marca Béhen, de forma a obter o grau de mestre em Design de Moda. Este estágio de âmbito curricular vem consolidar os conhecimentos adquiridos durante o Mestrado em Design de Moda na Universidade da Beira Interior.

O relatório tem como principal objetivo investigar a relação entre artesanato, práticas sustentáveis e design de moda, complementando com o registo do trabalho executado na Béhen. Para esse efeito, a pesquisa focou-se nos bordados típicos portugueses, que são elementos importantes para a marca.

A Béhen é sediada em Lisboa e dedica-se à produção de peças de vestuário para mulher, homem e criança. O principal objetivo da marca é preservar as técnicas artesanais portuguesas, focando nos bordados tradicionais, assim como promover uma produção justa e sustentável. Neste relatório é apresentado detalhadamente o processo de criação da coleção “O Deus das Pequenas Coisas” para a estação Outono/Inverno 2023. Além do projeto principal, são apresentados outros desenvolvidos em paralelo durante o período de estágio.

A vertente prática deste trabalho é fundamentada através da pesquisa e análise de conceitos integrados na temática “Artesanato como estimulador das práticas sustentáveis no design de moda: Bordados típicos portugueses”, recorrendo a estudos académicos científicos.

Desta forma, o presente relatório de estágio visa contribuir para o desenvolvimento do conhecimento técnico-prático sobre a preservação e aplicação dos bordados artesanais no design de moda, contribuindo para a sustentabilidade da indústria.

Palavras-chave

Design de Moda;Sustentabilidade;Artesanato;Bordados Portugueses;Béhen.

Abstract

This report describes the work developed by the student Juliana Santos during the internship at Béhen, in order to obtain the master's degree in Fashion Design. This curricular internship consolidates the knowledge acquired during the Master's Degree in Fashion Design at the University of Beira Interior.

The main objective of the report is to investigate the relationship between handicraft, sustainable practices and fashion design, complementing with the registration of the work done at Béhen. For this purpose, the research focused on typical portuguese embroidery, which are important elements for the brand.

Béhen is based in Lisbon and is dedicated to the production of garments for women, men and children. The main objective of the brand is to preserve portuguese artisanal techniques, focusing on traditional embroidery, as well as to promote a fair and sustainable production. This report presents in detail the process of creating the collection "The God of Small Things" for the Autumn/Winter 2023 season. In addition to the main project, others developed in parallel during the internship period are presented.

The practical aspect of this work is based on the research and analysis of concepts integrated in the theme "Handicraft as a stimulator of sustainable practices in fashion design: Typical Portuguese embroidery", using scientific academic studies.

In this way, this internship report aims to contribute to the development of technical-practical knowledge on the preservation and application of handmade embroidery in fashion design, contributing to the sustainability of the industry.

Keywords

Fashion Design;Sustainability;Handicraft;Portuguese Embroidery;Béhen.

Índice

Agradecimentos	v
Resumo	vii
Abstract.....	ix
Índice	xi
1 Introdução.....	1
1.1 Objeto de estudo.....	1
1.2 Objetivos.....	1
1.3 Motivação pessoal.....	2
1.4 Estrutura do Relatório de Estágio.....	2
2 Estado de arte.....	4
2.1 Sustentabilidade.....	4
2.1.1 Materiais e técnicas sustentáveis.....	6
2.1.2 Economia Circular e Moda Circular	8
2.1.3 <i>Slow Fashion</i>	10
2.2 Moda, identidade e cultura	11
2.2.1 Moda e identidade.....	11
2.2.2 Moda e cultura	12
2.3 Bordados típicos portugueses	13
2.3.1 História.....	15
2.3.2 Tipos de bordados.....	16
2.3.3 Bordado à mão vs. bordado à máquina	22
2.4 Artesanato como estimulador das práticas sustentáveis no Design de Moda.....	23
2.4.1 Relação entre Designer e Artesão.....	25
2.4.2 Design de Moda Emocional.....	27
2.4.3 Preservação da cultura artesanal.....	28
3 Estágio.....	31
3.1 Marca	31
3.1.1 Caracterização.....	31
3.1.2 Espaço.....	32
3.1.3 Equipa.....	32
3.1.4 Público-alvo e clientes.....	33
3.1.5 Posicionamento no mercado	33
3.1.6 Projetos.....	33
3.2 Plano de estágio.....	33
3.2.1 Funções.....	33
3.2.2 Calendário.....	34
3.3 Projeto: Coleção AW23 “O Deus das Pequenas Coisas”	34
3.3.1 Fase 1: Inspiração.....	34
3.3.2 Fase 2: Materiais	35
3.3.3 Fase 3: Desenvolvimento	35

3.4	Outros projetos.....	87
3.4.1	Jersey Catar.....	87
3.4.2	Embalagem	89
3.4.3	Ana Moura	94
3.4.4	Porta-fatos	100
4	Considerações finais	101
5	Referências	102

Lista de Figuras

Figura 1 - colheita de algodão (CottonWorks, n.d.).....	7
Figura 2 - assedagem dos fios de linho (Gillespie, n.d.).....	7
Figura 3 - desenrolar dos fios de seda (Cabrinha, n.d.).....	7
Figura 4 - tingimento natural (Romero, n.d.).....	8
Figura 5 - fios de plástico reciclado (Polartec, n.d.).....	8
Figura 6 - bordados de cada zona de Portugal (L. Silva, 2021).....	14
Figura 7 - bordado de Viana do Castelo (Pires, 2009, p. 164).....	18
Figura 8 - toalha com bordado da Madeira (autoria própria).....	19
Figura 9 - tapete de Arraiolos (Perdigão & Calvet, 2001, p. 129).....	21
Figura 10 - ponto cruzado oblíquo (Lobo, 2015, p. 27).....	21
Figura 11 - exposição de peças no estúdio da Béhen (autoria própria).....	32
Figura 12 - zona de costura no estúdio da Béhen (autoria própria).....	32
Figura 13 - equipa Béhen na ModaLisboa Core (autoria própria).....	32
Figura 14 - fotografia do arquivo de Jorge Barros.....	34
Figura 15 - candeeiro de rua em latão dourado (autoria própria).....	34
Figura 16 - tapete de Arraiolos no estúdio da Béhen (autoria própria).....	34
Figura 17 - cópia dos painéis da saia assimétrica para papel vegetal (autoria própria).....	36
Figura 18 - alterações nos moldes da saia assimétrica (autoria própria).....	36
Figura 19 - corte do protótipo da saia assimétrica (autoria própria).....	36
Figura 20 - protótipo final da saia assimétrica (autoria própria).....	36
Figura 21 - corte cortiça cor-de-laranja da saia assimétrica (autoria própria).....	37
Figura 22 - posicionamento dos desenhos dos bordados (autoria própria).....	37
Figura 23 - processo do bordado de vidrilhos (autoria própria).....	37
Figura 24 - coordenado 1 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	38
Figura 25 - fotografias do arquivo de Jorge Barros.....	38
Figura 26 - disposição de moldes para digitalizar (autoria própria).....	39
Figura 27 - moldes do hoodie de mulher com as imagens encaixadas (autoria própria).....	39
Figura 28 - teste de impressão (autoria própria).....	39
Figura 29 - pormenor de erro na peça de teste (autoria própria).....	39
Figura 30 - rolo dos moldes para digitalizar (autoria própria).....	40
Figura 31 - planeamento das imagens para impressão no linho (autoria própria).....	40
Figura 32 - coordenado 1 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	41
Figura 33 - coordenado 5 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	41
Figura 34 - protótipo das calças cargo de mulher (Béhen, n.d.).....	42
Figura 35 - pormenor bolsos da traseira das calças cargo (autoria própria).....	42
Figura 36 - desenho dos bordados posicionados nos moldes (autoria própria).....	43
Figura 37 - corte dos componentes para bordar (autoria própria).....	43
Figura 38 - coordenado 5 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	43
Figura 39 - planeamento de corte das calças cargo azuis (autoria própria).....	44
Figura 40 - coordenado 2 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	44
Figura 41 - planeamento de corte das calças cargo cobre (autoria própria).....	45
Figura 42 - coordenado 3 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	45
Figura 43 - planeamento de corte do casaco de homem amarelo (autoria própria).....	46
Figura 44 - coordenado 2 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	46
Figura 45 - tapete de Arraiolos no estúdio da Béhen (autoria própria).....	47
Figura 46 - desenho dos bordados de Arraiolos do casaco de homem (autoria própria).....	47
Figura 47 - desenho a giz nos componentes para bordar em Arraiolos (autoria própria).....	48
Figura 48 - coordenado 15 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	48
Figura 49 - pelo dos casacos de homem em processo de corte (autoria própria).....	48
Figura 50 - desenhos do bordado do colete de homem (autoria própria).....	49
Figura 51 - pelo do colete de homem em processo de corte (autoria própria).....	49
Figura 52 - coordenado 10 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	49
Figura 53 - processo de corte do casaco spider de cortiça (autoria própria).....	50
Figura 54 - casaco spider preto a ser costurado (autoria própria).....	51
Figura 55 - pormenor da entrada na manga para o polegar (autoria própria).....	51

Figura 56 - coordenado 3 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	52
Figura 57 - teste final da camisa de manipulações (autoria própria)	53
Figura 58 - teste final da camisa de manipulações no corpo (autoria própria)	53
Figura 59 - pormenor do molde da camisa de manipulações (autoria própria)	53
Figura 60 - processo de coser as manipulações (autoria própria).....	53
Figura 61 - coordenado 4 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	54
Figura 62 - processo do efeito marmoreado (autoria própria).....	55
Figura 63 - coordenado 7 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	55
Figura 64 - aplicação das manipulações ao protótipo das calças (autoria própria).....	56
Figura 65 - pormenor da aplicação das manipulações ao protótipo (autoria própria)	56
Figura 66 - molde das calças de manipulações (autoria própria).....	56
Figura 67 - coordenado 4 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	57
Figura 68 - coordenado 7 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	57
Figura 69 - processo de corte do pelo do casaco assimétrico verde (autoria própria)	58
Figura 70 - coordenado 16 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	58
Figura 71 - desenho inicial dos bordados da frente do casaco assimétrico (autoria própria)	59
Figura 72 - desenho inicial dos bordados das costas do casaco assimétrico (autoria própria)	59
Figura 73 - corte da cortiça azul do casaco assimétrico (autoria própria)	60
Figura 74 - corte do pelo castanho co casaco assimétrico (autoria própria).....	60
Figura 75 - coordenado 6 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	60
Figura 76 - coordenado 13 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	61
Figura 77 - desenhos dos bordados da frente e da traseira da saia comprida (autoria própria) ..	62
Figura 78 - corte dos componentes da saia comprida de cortiça azul (autoria própria).....	62
Figura 79 - coordenado 6 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	63
Figura 80 - processo de corte da cortiça preta para o colete de mulher (autoria própria).....	64
Figura 81 - coordenado 8 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	65
Figura 82 - corte das calças de mulher em cortiça verde (autoria própria).....	66
Figura 83 - coordenado 14 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	66
Figura 84 - corte do tecido de colcha do casaco Açores (autoria própria).....	67
Figura 85 - corte do pelo do casaco Açores (autoria própria)	67
Figura 86 - coordenado 9 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	67
Figura 87 - corte da cortiça preta para o casaco Açores (autoria própria).....	68
Figura 88 - coordenado 13 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	68
Figura 89 - corte da cópia da referência (autoria própria).....	69
Figura 90 - primeiro teste de desenhos da saia curta (autoria própria).....	69
Figura 91 - papel vegetal com a frente e a traseira da saia curta (autoria própria).....	69
Figura 92 - conversão dos desenhos para vetor (autoria própria).....	69
Figura 93 - componentes cortados a laser (autoria própria).....	69
Figura 94 - coordenado 9 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	70
Figura 95 - coordenado 16 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	70
Figura 96 - coordenado 10 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	71
Figura 97 - moldes das calças de homem com as imagens encaixadas (autoria própria)	72
Figura 98 - coordenado 15 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	72
Figura 99 - desenhos dos bordados das calças de homem castanhas (autoria própria)	73
Figura 100 - desenho dos bordados a giz para bordar (autoria própria).....	73
Figura 101 - coordenado 12 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	74
Figura 102 - produção das flores em latão na Latoaria Maciel 1810 (Béhen, n.d.).....	75
Figura 103 - coordenado 14 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	75
Figura 104 - processo de drapeado no manequim (autoria própria).....	76
Figura 105 - vestido finalizado no manequim (autoria própria)	76
Figura 106 - coordenado 11 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	76
Figura 107 - aplicação dos chocalhos às alças da mala de ombro (Béhen, n.d.)	77
Figura 108 - alças pretas das malas de ombro com tachas aplicadas (Béhen, n.d.).....	77
Figura 109 - processo de prototipagem da bolsa da mala de ombro (autoria própria).....	77
Figura 110 - corte dos componentes das bolsas das malas de ombro (autoria própria)	78
Figura 111 - produção das bolsas das malas de ombro (autoria própria).....	78
Figura 112 - coordenado 3 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	79
Figura 113 - coordenado 4 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	79
Figura 114 - coordenado 10 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	79
Figura 115 - coordenado 11 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	79
Figura 116 - coordenado 12 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023).....	79

Figura 117 - coordenado 13 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	79
Figura 118 - mala de ombro no desfile da ModaLisboa Core (Béhen, n.d.)	79
Figura 119 - mala de pão do desfile da ModaLisboa Core (Béhen, n.d.)	80
Figura 120 - mala de pão do desfile da ModaLisboa Core (Béhen, n.d.)	80
Figura 121 - coordenado 1 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	81
Figura 122 - coordenado 2 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	81
Figura 123- coordenado 5 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	81
Figura 124 - coordenado 6 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	81
Figura 125 - coordenado 7 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	81
Figura 126 - coordenado 8 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	81
Figura 127 - coordenado 9 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	81
Figura 128 - coordenado 15 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	81
Figura 129 - coordenado 16 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	81
Figura 130 - protótipo da flor grande de latão em cartolina (Béhen, n.d.)	81
Figura 131 - processo de modelação da flor grande em latão (Béhen, n.d.)	81
Figura 132 - coordenado 14 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	82
Figura 133 - produção artesanal das flores em latão (Béhen, n.d.)	82
Figura 134 - processo de corte das flores de cabedal (Béhen, n.d.)	83
Figura 135 - aplicação das argolas nas flores para o fio da gargantilha (autoria própria)	83
Figura 136 - coordenado 4 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	83
Figura 137 - coordenado 7 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	83
Figura 138 - coordenado 11 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	83
Figura 139 - coordenado 12 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)	83
Figura 140 - brincos de flores em latão (ModaLisboa, n.d.)	84
Figura 141 - botas do coordenado 11 no desfile da ModaLisboa Core (Béhen, n.d.)	84
Figura 142 - botas do coordenado 9 no desfile da ModaLisboa Core (Béhen, n.d.)	84
Figura 143 - tamancos de pelo no desfile da ModaLisboa Core (ModaLisboa, n.d.)	85
Figura 144 - processo de costura dos boxers de homem (autoria própria)	86
Figura 145 - pormenor da braguilha dos boxers de homem (autoria própria)	86
Figura 146 - boxers de homem finalizados (autoria própria)	86
Figura 147 - toalha com bordado da Madeira no estúdio da Béhen (autoria própria)	87
Figura 148 - versão inicial dos desenhos dos bordados da Jersey Catar (autoria própria)	87
Figura 149 - versão final dos desenhos dos bordados da Jersey Catar (Béhen, n.d.)	87
Figura 150 - frente da Jersey Catar (Béhen, n.d.)	88
Figura 151 - costas da Jersey Catar (Béhen, n.d.)	88
Figura 152 - Jersey no desfile do Mundial de Futebol no Catar (CR Runway, 2022)	88
Figura 153 - proposta 1 para a tampa das caixas (autoria própria)	89
Figura 154 - proposta 2 para a tampa das caixas (autoria própria)	90
Figura 155 - proposta 3 para a tampa das caixas (autoria própria)	90
Figura 156 - etiqueta de marca e tamanho para peças de bebé (autoria própria)	91
Figura 157 - etiqueta de marca e tamanho para peças de adulto (autoria própria)	91
Figura 158 - cartão de mensagem ao cliente para as peças de bebé (autoria própria)	92
Figura 159 - cartão de mensagem ao cliente para as peças de adulto (autoria própria)	92
Figura 160 - talego e camisa de bebé (autoria própria)	93
Figura 161 - processo de aplicação dos cordões e das borlas nos talegos (autoria própria)	93
Figura 162 - testes do stencil dos sacos de colcha (autoria própria)	93
Figura 163 - pintura com spray dos sacos de colcha (autoria própria)	93
Figura 164 - sacos de colcha finalizados (autoria própria)	93
Figura 165 - tingimento da renda com tinta acrílica diluída em água (autoria própria)	95
Figura 166 - corte da colcha para as calças cor-de-rosa (autoria própria)	95
Figura 167 - disposição e costura manual dos componentes de renda (autoria própria)	95
Figura 168 - Ana Moura ao vivo no Coliseu dos Recreios (Vieira & Carmo, 2023)	95
Figura 169 - Ana Moura ao vivo no Coliseu dos Recreios (Vieira & Carmo, 2023)	95
Figura 170 - corte dos componentes de renda (autoria própria)	96
Figura 171 - disposição e costura manual dos componentes de renda (autoria própria)	96
Figura 172 - Ana Moura ao vivo no Super Bock Arena (Teixeira, 2023)	97
Figura 173 - Ana Moura ao vivo no Super Bock Arena (Teixeira, 2023)	97
Figura 174 - corte da saia assimétrica em toalha (autoria própria)	98
Figura 175 - desenho do top de croché (autoria própria)	98
Figura 176 - acabamentos das costas do top de croché (autoria própria)	98
Figura 177 - peças do terceiro coordenado da Ana Moura (Moura, n.d.)	98

Figura 178 - Ana Moura ao vivo em Paris (Moura, n.d.)	98
Figura 179 - processo dos cravos de linho vermelho (autoria própria)	99
Figura 180 - acabamentos do top vermelho (autoria própria)	99
Figura 181 - pormenor da braguilha da saia comprida vermelha (autoria própria)	99
Figura 182 - Ana Moura a utilizar o quarto conjunto em concerto (Moura, n.d.).....	99
Figura 183 - Ana Moura ao vivo em Londres (Kallas, 2023).....	99
Figura 184 - esboços de propostas para o porta-fatos (autoria própria)	100
Figura 185 - porta-fatos (autoria própria)	100
Figura 186 - etiqueta nas costas do porta-fatos (autoria própria).....	100

1 Introdução

Nos últimos anos, temos vindo a assistir a uma maior adesão às práticas sustentáveis por parte da indústria da moda. Posto isto, surgem constantemente novos problemas que as empresas tentam solucionar arranjando processos inovadores e técnicas mais conscientes. Várias são as empresas e pequenos negócios que têm recorrido ao artesanato para a produção de moda, de forma a promover a sustentabilidade, bem como as próprias técnicas.

Com esta problemática em vista, a Béhen é uma das marcas de design de moda português que procura conhecer, promover e inovar as diversas práticas de artesanato típico português, inspirando-se, sobretudo, nos bordados de cada região. Desta forma, a designer Joana Duarte pretende promover a valorização do património da cultura portuguesa, de forma sustentável.

No relatório de estágio a seguir apresentado, é possível perceber o papel que os bordados tradicionais portugueses desempenham na promoção das práticas sustentáveis no design de moda. Após esta análise, são identificados os métodos de integração das técnicas tradicionais na coleção Outono/Inverno 23 “O Deus das Pequenas Coisas”. Por fim, estará documentado o processo de desenvolvimento da coleção, começando pela pesquisa até à produção das peças finais, onde estarão também evidenciados os métodos artesanais utilizados juntamente com os materiais sustentáveis escolhidos.

1.1 Objeto de estudo

Este relatório tem como objeto de estudo o desenvolver da coleção “O Deus das Pequenas Coisas” Outono/Inverno 2023 da marca Béhen, enfatizando no processo do trabalho desenvolvido. Para além da coleção, também outros projetos foram desenvolvidos paralelamente e, por isso, complementam o objeto de estudo.

1.2 Objetivos

A realização deste estágio curricular como complemento ao Mestrado em Design de Moda teve como principais objetivos:

- O desenvolvimento de habilidades práticas em costura, modelagem, corte e desenho de bordados, de modo a consolidar os conhecimentos adquiridos no curso;
- Aprimorar a prática e conhecimento profissional, percebendo melhor o funcionamento da indústria do design de moda em Portugal e descobrindo o trabalho de outros designers no mercado;

- Investigar a relação entre artesanato, práticas sustentáveis e design de moda no desenvolvimento de uma coleção sustentável, evidenciando o papel que os bordados típicos portugueses exercem na promoção das práticas sustentáveis no design de moda.

Para além dos objetivos anteriores, juntam-se alguns secundários como:

- Documentar e relatar o processo de desenvolvimento da coleção, iniciando na pesquisa de técnicas e materiais sustentáveis até à produção local das peças finais, com foco nas técnicas artesanais e respetivos materiais sustentáveis;

- Incorporar técnicas de bordados típicos portugueses e matérias-primas sustentáveis na coleção “O Deus das Pequenas Coisas” para agregar valor cultural e artesanal, reduzindo o impacto ambiental do processo produtivo;

- Promover a coleção “O Deus das Pequenas Coisas” e a marca Béhen como exemplos de moda sustentável e ética, assim como a sua parte no impacto na indústria da moda.

1.3 Motivação pessoal

Desde cedo que se manifestou o interesse pelas técnicas tradicionais portuguesas como bordados, rendas e tapeçarias. Por isso, surge o dever na defesa da preservação do património cultural e artesanal uma vez que, com o tempo e o desinteresse da população, está cada vez mais perto o fim do saber fazer destes processos. Assim, conhecendo o trabalho da Béhen, fez todo o sentido realizar o estágio curricular nesta marca devido aos valores e objetivos em comum.

1.4 Estrutura do Relatório de Estágio

Este relatório de estágio possui uma propriedade teórico-prática.

Foi feita uma fundamentação teórica do estado da arte relativo à temática desenvolvida “Artesanato como estimulador das práticas sustentáveis no design de moda: Bordados típicos portugueses”, abordando todos os temas para melhor compreensão e conhecimento do assunto.

Sucedendo a introdução onde são identificados o objeto de estudo, os objetivos, a motivação pessoal e a estrutura deste relatório, segue-se o capítulo do estado de arte que trata, primeiramente, o tema da Sustentabilidade que inclui os materiais e técnicas sustentáveis utilizadas atualmente e as suas possíveis utilizações, a Economia Circular aplicada ao design de moda e o movimento *Slow Fashion*. Logo de seguida são apresentados os conceitos de moda, identidade e cultura e a forma como interagem entre eles. Depois, o subcapítulo dos bordados típicos portugueses no qual é dado a conhecer a sua história, os tipos de bordados utilizados na coleção “O Deus das Pequenas Coisas”, finalizando com uma comparação entre os bordados manuais e os bordados em máquinas. Como agregação e consolidação dos temas já analisados, o

último subcapítulo do estado de arte apresenta a temática geral do relatório de estágio: artesanato como estimulador das práticas sustentáveis no design de moda, enfatizando a relação entre designer e artesão, o design de moda emocional e o seu papel nas práticas de consumo, concluindo com a preservação da cultura e património.

Desta forma, foi facilitado o enquadramento do âmbito em que foi realizado o estágio na Béhen. O estudo teórico dos bordados utilizados na marca e a abordagem da sustentabilidade dos mesmos foram essenciais para o desenvolver dos trabalhos produzidos no estúdio da marca.

O terceiro capítulo referente ao estágio inclui o seu âmbito, os constituintes da marca - caracterização, espaço, equipa, público-alvo e clientes, posicionamento no mercado e projetos -, o plano de estágio com as funções e calendarização, apresentação do projeto principal e respetivas fases de desenvolvimento da coleção, concluindo com alguns dos projetos mais curtos efetuados durante o restante período de estágio.

Em jeito de conclusão, são apresentadas as considerações finais relativas a todo o processo de desenvolvimento do estágio na Béhen e do relatório.

2 Estado de arte

Com o propósito do levantamento do estado da arte relativo às temáticas estudadas para o desenvolvimento deste relatório de estágio, foram definidos alguns tópicos importantes de analisar e pesquisar em prol da melhor compreensão e conhecimento do trabalho a desenvolver no estágio curricular, que foi realizado na marca Béhen.

Posto isto, sucedendo a introdução, o capítulo do estado de arte inicia com o tema da Sustentabilidade que inclui materiais e técnicas sustentáveis, Economia Circular e Moda Circular e *Slow Fashion*. Logo de seguida são apresentados os conceitos de moda, identidade e cultura e a interação entre eles. Segue-se o subcapítulo dos bordados típicos portugueses no qual é dado a conhecer a sua história, os tipos de bordados utilizados na coleção “O Deus das Pequenas Coisas”, concluindo com uma comparação entre os bordados manuais e os bordados em máquinas. Como agregação e consolidação dos temas já analisados, o último subcapítulo do estado de arte apresenta o artesanato como estimulador das práticas sustentáveis no design de moda, enfatizando a relação entre designer e artesão, o design de moda emocional e a preservação da cultura.

2.1 Sustentabilidade

A indústria da moda é considerada a mais poluente uma vez que provoca emissão de gases nocivos, poluição dos oceanos e uso excessivo de água potável. Fatores que se agravam devido à produção e consumo, na sua maioria, em sistema linear (H. Carvalho, 2022). O modelo linear tem vindo a estabelecer-se e basear-se em tendências rápidas que são suportadas pelo *fast fashion*, uma vez que, ao criar uma ligação supérflua com um produto, é mais fácil este ser substituído por outro. Desta forma, torna-se imperativo que sejam implementadas soluções para combater estes problemas causados pela indústria da moda (Guimarães, 2021).

No final da década de 1980, surge o termo sustentabilidade (Binet et al., 2019), que tem vindo a ser estudado e desenvolvido em vários países de forma autónoma, originando propostas diversas para os mesmos problemas. Como consequência da globalização da indústria da moda, as medidas de proteção ambiental e de utilização de recursos foram-se uniformizando internacionalmente (Guimarães, 2021). Ao longo dos anos, a definição do conceito de sustentabilidade tem sido atualizada, sendo agora crucial a junção de três dimensões que se relacionam - ambiente, sociedade e economia - para que o desenvolvimento sustentável seja exequível (Binet et al., 2019).

A sustentabilidade na moda traz o desafio precedente de questionar como são feitos os produtos, bem como os modelos de negócio envolvidos e os objetivos da indústria (Schuch et al., 2017). É sabido que, sendo impossível o alcance total da sustentabilidade de qualquer processo, é assertivo chamar “moda mais sustentável” a todas as iniciativas que praticam boas práticas ambientais e

sociais e diminuem a produção e consumo excessivos (H. Carvalho, 2022). Assim, os autores Khandual & Pradhan (2019) apresentam, no seu estudo, algumas formas de aproximação da sustentabilidade na indústria da moda, como produtos feitos sob medida e/ou encomenda, recurso a técnicas e métodos de produção sustentáveis – reciclagem, upcycling, desperdício zero, materiais naturais, entre outros -, produção justa e ética, gestão de resíduos e consumo colaborativo. Faria (2023), além das já referidas, reúne algumas características usuais nos produtos sustentáveis como a produção artesanal, a utilização de materiais *vintage* e *vegan*, o recurso a processos de tingimento e estamparia de baixo impacto ambiental, a exploração de técnicas de marketing verde e a eficiência de recursos.

Atualmente, os maiores problemas que impedem um maior desenvolvimento sustentável estão associados ao comportamento impulsivo do consumidor e ao custo geralmente elevado das peças sustentáveis, devido à sua qualidade e produção justa (Binet et al., 2019). Por isso, é importante perceber que a alteração para um comportamento de consumo sustentável está dependente, não só da opção do consumidor em adquirir peças sustentáveis, mas também de todo o processo envolvente que inclui o modo como essas peças são criadas, compradas e usadas (Albuquerque, 2019). A perceção da definição de sustentabilidade varia para os consumidores e para as empresas, uma vez que está associada à forma como é comercializada, podendo originar a utilização da palavra “sustentabilidade” como ferramenta promocional. Apesar de existir uma preocupação por parte das instituições em impor alterações na forma como as empresas trabalham, é necessária a intervenção do público para forçar estas mudanças (Binet et al., 2019). H. Carvalho (2022) suporta esta ideia afirmando que de forma a alcançar um sistema sustentável, não é suficiente consumirmos produtos sustentáveis, toda a sociedade deve comprometer-se a um estilo de vida no qual pondera o seu modo de viver e o que consumir.

Segundo Binet et al. (2019), cabe aos governos e instituições “encontrar uma forma de reduzir o impacto ambiental e o consumo de recursos, mantendo simultaneamente uma economia eficiente e a coesão social” (p. 21, tradução própria). A forma mais rápida de o concretizar passa por consciencializar os consumidores do impacto ambiental dos produtos que adquirem (H. Carvalho, 2022). Deste modo, as empresas de moda sustentável têm vindo a desenvolver estratégias para incutir nos seus clientes uma maior vontade de adquirir os seus produtos. Utilizam métodos como o marketing digital através de uma conexão mais pessoal, a retribuição à sociedade doando alguns lucros, a transparência a nível de produção e materiais perante os consumidores e colaboração com artesãos (Khandual & Pradhan, 2019). No entanto, esta implementação não seria possível sem um planeamento empresarial dinâmico, que se adapte às mudanças e que englobe todos os setores da empresa (Albuquerque, 2019).

A moda sustentável, além de ter em consideração as fases do ciclo de vida do produto, também recorre ao pensamento sistémico do design para diminuir os impactos negativos e maximizar os positivos nas três dimensões da sustentabilidade (B. Oliveira, 2020). Neste procedimento, é imprescindível o trabalho do designer, uma vez que qualquer produto ou serviço que o mesmo projete, terá algum tipo de impacto ambiental, social e/ou económico. Como consequência, os

designers encontram-se num impasse entre continuar a projetar soluções para os problemas do quotidiano utilizando os recursos em escassez, ou estudar como poderão atribuir significado a produtos e serviços que eliminem as insatisfações dos consumidores de forma sustentável. Com foco na segunda opção, foram apresentados os quatro R's como soluções de inovação do design para a sustentabilidade: Reparar, Refinar, Redesenhar e Repensar. Estas ações estratégicas englobam todas as fases do ciclo de vida do produto, desde a fase de design, de produção, de distribuição, de uso e de descarte (Albuquerque, 2019). Posto isto, é possível considerar o design o principal agente na redução dos impactos negativos dos produtos de moda, entregando um resultado de qualidade social e ambiental (Y. M. de Oliveira, 2020).

2.1.1 Materiais e técnicas sustentáveis

De forma a combater o descarte cada vez mais recorrente de peças de roupa, é necessário perceber quais as soluções em vista para diminuir o depósito das mesmas em aterros (Provin et al., 2021). O estudo desenvolvido pelos autores Cooper & Claxton (2022) revelou os tipos de falhas mais recorrentes nas peças descartadas, sendo os mesmos: desvanecimento da cor, desgaste do tecido, danos acidentais, perda de estabilidade dimensional, buracos nas costuras e falha na guarnição. Sendo impossível alcançar a perfeição de peças sem falhas, podemos optar por alternativas de materiais mais sustentáveis ou até materiais ecológicos (Faria, 2023). Desta forma, foram surgindo têxteis inovadores ao nível da sustentabilidade em quatro áreas, como materiais de fontes renováveis, materiais que necessitem de menos insumos, fibras produzidas em condições justas de trabalho e materiais que originem menos desperdício através da biodegradação ou da reciclagem (Branda et al., 2021).

Os materiais ecológicos implementados no design de moda reduzem os impactos negativos no meio ambiente, de forma a beneficiar o consumidor e a saúde social, garantindo ainda a durabilidade física e emocional (Faria, 2023). No cenário recente, os materiais de composição natural ou ecológica têm sido bastante abordados e estudados. As fibras naturais podem ter origem em animais, vegetais ou minerais, tendo cada uma as suas vantagens de utilização (H. Carvalho, 2022).

Provin et al. (2021) apresentam alguns dos materiais naturais mais utilizados, sendo um deles o algodão, que se destaca por ser resistente, durável e absorver facilmente a humidade. Apesar de este ser o mais comum na indústria da moda e ser proveniente de uma fonte sustentável, a sua produção contribui bastante para a destruição do ecossistema, uma vez que são utilizados inseticidas, pesticidas e quantidades exorbitantes de água, recorrendo a maquinaria para a sua produção (figura 1). Além disso, H. Carvalho (2022) lembra que a sua qualidade e custo de produção pode divergir bastante se o processo de colheita e separação for manual, ou mecanizado. Também o bambu é mencionado por Provin et al. (2021) e, contrariamente ao algodão, destaca-se pela sua capacidade de crescer rapidamente e de forma orgânica sem necessitar de químicos, encontrando-se em abundância no meio ambiente. O cânhamo e o linho, extraídos do caule das respetivas plantas, são mais versáteis que os anteriores uma vez que dispõem de propriedades que

permitem a sua utilização em diversos setores como roupa, isolamento, agricultura, filtração, compósitos e absorção de substâncias não desejadas. O seu processo de produção pode variar entre o artesanal e o maquinado, sendo o primeiro feito à mão quase totalmente, com é possível observar na figura 2. De referir ainda o potencial do cânhamo no desenvolvimento dos têxteis protetores contra UV (Provin et al., 2021). Outra fibra natural comum é a seda, que tem origem no casulo do bicho-da-seda e é mais nobre que as restantes. Esta apresenta uma grande resistência a vários níveis e ainda é produzida de forma artesanal (figura 3), o que a torna bastante dispendiosa. A lã, proveniente das ovelhas, é das mais antigas matérias-primas exploradas pelo ser humano. Atribui às peças maciez e conforto e é bastante rentável economicamente por quase não haver desperdícios durante o processo de tosquia e tratamento (H. Carvalho, 2022).



Figura 1 - colheita de algodão (CottonWorks, n.d.)

Figura 2 - assedagem dos fios de linho (Gillespie, n.d.)

Figura 3 - desenrolar dos fios de seda (Cabrinha, n.d.)

Apesar de origem natural, alguns dos materiais acima referidos não passam por processos sustentáveis, o que leva a categorizar apenas alguns como sustentáveis: algodão orgânico, algodão reciclado, cânhamo orgânico, linho orgânico, bambu orgânico, lyocell de bambu e outras variantes. Opções como o couro vegetal e o couro ecológico surgiram com o objetivo de substituir o couro animal, assim como a seiva retirada das árvores passou a ser utilizada no lugar de materiais derivados de petróleo. Através de processos em laboratório, têm sido desenvolvidos outros materiais sustentáveis recorrendo a elementos naturais como algas, soja, abacaxi, banana, pó de café, urtigas, maçã, uvas, entre muitos outros (Faria, 2023).

Além dos materiais, também é viável perceber que técnicas sustentáveis poderão contribuir para uma indústria mais consciente, diminuindo o consumo de recursos como a água, o combustível e produtos químicos (Provin et al., 2021). Atualmente, o processo mais debatido e implementado como forma de nos aproximarmos da sustentabilidade ambiental é a reciclagem. Um dos métodos mais comuns é a utilização de embalagens plásticas para a produção de poliéster têxtil, passando previamente pela recolha, fusão e, por fim, estiragem do material, observada na figura 5 (Faria,

2023). Uma das técnicas que tem sido bastante estudada é o tingimento com corantes naturais (figura 4) que, não só ajuda na atenuação dos produtos mais poluentes, como também oferece mais possibilidades aos designers têxteis. No entanto, é importante ter em conta que esta alternativa natural detém um pior desempenho, principalmente relativo ao desbotamento das cores, o que acaba por requerer de tratamentos que acarretam vários problemas ambientais. Outro processo de fabrico de materiais têxteis que colabora para o desenvolvimento sustentável é a produção de biotêxteis tirando partido de têxteis conhecidos e plantas (Provin et al., 2021).

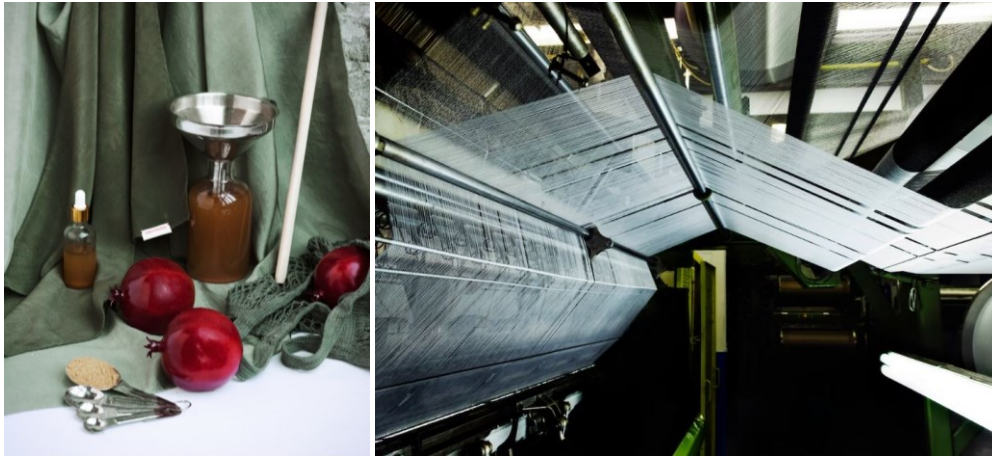


Figura 4 - tingimento natural (Romero, n.d.)

Figura 5 - fios de plástico reciclado (Polartec, n.d.)

Nas grandes empresas, é normal que a prioridade seja a produção rápida sem que haja preocupação com o desperdício de materiais. O método mais eficaz para cortar tecidos acaba por ser o CAD que calcula de forma lógica o melhor planeamento de corte, mas que termina o processo sempre com desperdício de matéria-prima. Assim, surge a técnica do desperdício zero que promove a redução do excesso de sobras de materiais uma vez que os moldes são desenhados para encaixarem uns nos outros, de forma que quase todo o tecido seja constituinte da peça final. Nos casos em que as peças já foram cortadas e sobraram pequenos pedaços de tecido, ou até recorrendo ao final dos rolos de material, pode ser implementada a técnica de *upcycling*, ou seja, criar produtos partindo do excesso de materiais (Schuch et al., 2017).

2.1.2 Economia Circular e Moda Circular

A evolução da economia tem sido definida pelo modelo de produção e consumo linear, no qual os produtos são fabricados com matérias-primas extraídas, vendidos, utilizados e, por fim, descartados como resíduos (B. Oliveira, 2020). Schuch et al. (2017) complementam esta ideia defendendo que:

“esta forma de fazer negócios ultrapassa os limites físicos do planeta em suprir capital natural para as atividades económicas, que aliada com a degradação ambiental acelera o processo de escassez dos recursos” (p. 13).

Assim, surge um novo modelo para responder à necessidade urgente de mudança do sistema linear de produção, com o objetivo de gerar crescimento, criar empregos e diminuir os impactos ambientais (H. Carvalho, 2022). O conceito de economia circular surgiu no final dos anos 70, tendo sido abordado por diversos autores (B. Oliveira, 2020). Embora as primeiras definições da economia circular tenham salientado a importância da vida útil do produto através da sua reparação, reutilização e reciclagem, o debate acadêmico e político tem vindo a defender cada vez mais o aproveitamento maximizado do valor energético de um produto ou material (Cooper & Claxton, 2022). A grande premissa passa por eliminar o desperdício e resíduos da produção, maximizar o valor do produto e diminuir a utilização de materiais durante o processo, contando com serviços integrados que facultem ao produto a possibilidade de renovar o seu ciclo de vida. Este modelo divide-se entre ciclos biológicos, que exercem a gestão de fluxo de materiais renováveis, e ciclos tecnológicos, que gerem o armazenamento dos materiais finitos (Schuch et al., 2017). No entanto, é sabido que existem perdas significativas ao longo da cadeia de valor em qualquer sistema de consumo (B. Oliveira, 2020).

Provindo da economia circular, começa também a ser utilizado o conceito de moda circular, que tem vindo a ser bastante debatido devido à crescente atenção ao tema da sustentabilidade na indústria da moda. Este modelo propõe alterações na projeção dos produtos, tendo em atenção a sua longevidade, eficiência de recursos locais, a não toxicidade, a possibilidade de reciclagem e a ética (H. Carvalho, 2022). Muitas pesquisas recentes exploraram as vantagens de avançar para um modelo de moda circular para as empresas, bem como o papel do consumidor na determinação da vida útil do produto (Cooper & Claxton, 2022). Hernández (2020) acrescenta ainda que “as peças de vestuário devem ser concebidas com eficiência na utilização dos recursos, uma longa vida útil, uma boa ética, sem produtos tóxicos e com o objetivo de serem biodegradáveis e recicláveis” (p. 15, tradução própria) dando prioridade aos recursos locais.

Para que a indústria da moda se transforme em circular, todos os *stakeholders* devem comprometer-se a fazer escolhas mais conscientes, desde o processo de design até ao descarte do produto final (Schuch et al., 2017). O design influencia a maneira como uma cadeia de valor é criada, originando uma mudança crucial para que surjam cadeias de valor circulares. Por isso, um produto de moda deverá ser pensado em três estágios: a produção, a utilização e o descarte. Esta avaliação do ciclo de vida (ACV) é imprescindível visto que prevê os impactos das diferentes escolhas relativas ao produto (B. Oliveira, 2020).

Nos media, é possível perceber que este tema tem vindo a ser cada vez mais debatido, uma vez que a maioria dos artigos de pesquisa datam de 2019 e 2020. Sobretudo, são apresentadas soluções para empresas, aconselhando o uso de fibras naturais, tingimento natural, atenção à durabilidade da peça e melhoramento das condições de trabalho. Bem como são oferecidas sugestões ao consumidor como a aquisição de peças em segunda mão, a personalização ou reciclagem das suas peças, a apresentação de marcas sustentáveis e o incentivo à verificação da origem das peças antes de as adquirir. Contudo, apesar de parecer que os media são apologistas

do novo modelo, continuam a publicitar marcas que não o cumprem, acabando por apresentar ao público uma contradição (Hernández, 2020).

Partindo dos princípios da economia circular, é expectável atingir ganhos significativos, reduzir os custos, beneficiando a sociedade e a sustentabilidade dos negócios a longo prazo (Schuch et al., 2017). Apesar da redução na produção, esta proposta não significa prejuízo para a indústria da moda, de facto, até potencializa a recuperação económica em materiais que seriam descartados. Além disso, surgem também formas de negócio diferentes que regeneram a essência da moda (Guimarães, 2021). Este sistema económico visa a sua implementação ao nível micro, meso e macro, procedendo dos consumidores individuais até às cidades e governos (B. Oliveira, 2020).

2.1.3 *Slow Fashion*

O *Slow Fashion* foca-se na identificação de soluções de moda sustentável, no repensar estratégico do design, produção, consumo e reutilização (Buzzo & Abreu, 2019). Usualmente considerado a moda produzida usando métodos como o uso de substitutos de origem natural, materiais reciclados ou cultivados organicamente, a exploração do conceito de zero resíduos, sistemas de produção circulares, pesquisa em áreas que suportam a sustentabilidade e reciclagem de peças de vestuário (Barradas & Mendes, 2021).

Este novo modelo visa construir uma nova perspetiva para a indústria da moda atendendo a sustentabilidade, sem ser uma oposição à *fast fashion*. *Slow fashion* destaca-se uma vez que existe uma maior consciência - por parte de designers, consumidores e vendedores - dos impactos dos produtos sobre os trabalhadores, comunidades e ecossistemas. Os sistemas de produção mais lenta e personalizável originam menor quantidade de produtos, mas com maior qualidade, acabando por elevar o valor final de venda ao público. Este fator influencia os consumidores a perceberem o real valor do produto que adquiriram, o que os encoraja a manter a peça por mais tempo, cuidar bem dela e evitar o descarte rápido da mesma. A comunicação aberta com os consumidores é outra das características fundamentais para a consciencialização e boas práticas (Sapper et al., 2018).

O *slow fashion* surgiu como uma resposta ao dilema de como atingir a sustentabilidade na indústria da moda. As empresas e grupos comerciais têm vindo a aderir ao movimento *slow* e adotaram modelos de artigos de alta qualidade, de longa duração e com elevado valor pessoal, disponibilizando também serviços de reparação e montagem, aluguer e redesenho de produtos antigos. São encorajadas pelo modelo *slow fashion* algumas práticas como pequenas empresas locais, produções artesanais e vintage, reciclagem, reutilização, segunda mão e redução de resíduos (Centobelli et al., 2022), assim como o aumento do ciclo de vida e as práticas de desperdício zero, que foram mencionadas no tópico anterior. Tendo em conta esta abordagem, Sapper et al. (2018) afirmam que no *slow fashion*:

“as ideias são combinadas envolvendo aspetos do tempo da natureza, ciclos de regeneração e evolução, do tempo da cultura, do valor da tradição, e dos prazos aplicados na moda e no comércio” (p. 4).

De modo a influenciar o consumo de moda ética, as empresas devem deter de características de responsabilidade ambiental, assim como bem-estar de funcionários e animais. Através da implementação deste modelo, e apesar dos obstáculos da velocidade da moda, as entidades acabam por conseguir planear a produção de forma organizada, sem necessitar de sobrecarregar os trabalhadores e tornando o ambiente de trabalho mais justo (Buzzo & Abreu, 2019). De modo a certificar este compromisso das empresas *slow fashion*, é possível obter várias acreditações de sustentabilidade como, por exemplo, a *Global Organic Textile Standard* e a *Fair-Trade* (Centobelli et al., 2022).

2.2 Moda, identidade e cultura

O termo moda surgiu pela primeira vez em 1482, vindo-se a desenvolver lentamente ao longo dos séculos. Durante muito tempo, a moda foi exclusiva para as classes dominantes e, por isso, a histografia da moda foi fundamentada nas mesmas, contrastando com os trajes simples dos trabalhadores de campo (Neves & Rezende, 2021).

Desde os primórdios do estudo de indumentárias, as roupas que o indivíduo utiliza indicam a sua posição enquanto elemento de uma sociedade, sendo consideradas produto socioeconómico e cultural, uma vez que envolvem níveis políticos, conceituais, representativos de comportamento, estilo e imagem (Neves & Rezende, 2021). De seguida, é possível perceber como este conceito se relaciona e conjuga com outros, como a identidade e a cultura.

2.2.1 Moda e identidade

Com o fim da época em que formas, tecidos e cores serviam para distinguir as classes sociais, instala-se a industrialização da produção de roupa que, em conjunto com a comunicação massificada, impulsionam a expansão das camadas sociais. As tendências rápidas deixaram de ser novidade e coexistem com adaptações das antigas, o que leva a crer que, atualmente, vivemos o período de maior liberdade na moda. Assim, é possível perceber que a sociedade evoluiu de acordo com as relações sociais, proveniente de identidades definidas meramente pela tradição (Brembatti & Taketani, 2016).

A forma de vestir de uma pessoa “pode ser entendida como uma identidade social formada por valores que todos possuem”, defendem os autores Neves & Rezende (2021, p. 3). Isto porque as opções que fazemos são influenciadas pelos signos e pela cultura de cada um, uma vez que os significados que atribuímos a alguns elementos resultam da relação da perceção com o sistema formado pela cultura, experiências ambientais e memórias. Estes valores simbólicos que atribuímos também às peças de roupa variam no tempo consoante as propriedades de cada região,

podendo ser influenciados pelas artes locais, política e características dos grupos étnicos (Neves & Rezende, 2021). Vinagre (2022) complementa esta ideia dizendo que a forma de vestir dos indivíduos é, geralmente, incutida por pressão de grupos, publicidade, recursos socioeconômicos, entre outros motivos que acabam por padronizar o indivíduo, em vez de o diferenciar. Por isso, atualmente, considera-se que a moda reflete questões políticas, religiosas e sociais relacionadas com determinados tempos e contextos, que se foram moldando ao longo da história.

O consumo e as teorias da identidade são agregados no mesmo processo social, uma vez que o primeiro se tornou muito influente na criação do segundo. Foi comprovado, através de estudos, que muitos consumidores utilizam artigos de moda de forma a criar, comunicar e manter a sua identidade. Assim, a identidade é delineada pelo consumo simbólico ao invés do material (Mbang Emmanuel-stephen, 2017). Por vezes, o consumidor pode até não perceber os conceitos que levaram à conceção de determinada peça de roupa, mas de alguma maneira, foi estimulado pela mesma. Este fator relembra que os designers de moda de autor materializam as adversidades, os valores e a evolução de uma sociedade no tempo, acabando por expressar também a sua própria identidade enquanto criador (Brembatti & Taketani, 2016). Esta análise, permite perceber que a moda pode ser utilizada como estratégia de renovação da conceção da identidade de um indivíduo ou comunidade, tendo, por isso, um grande peso neste processo (Vinagre, 2022).

2.2.2 Moda e cultura

No século XVI, foram criados os primeiros museus que proporcionaram a observação e análise da cultura através de artefactos, relíquias e espécimes. Como consequência da valorização e preservação desta materialização da cultura, surgem duas definições que podem representar o conceito identidade cultural: identificação com um passado comum e pertença ao futuro como ao passado (Geczy, 2019).

A cultura abrange os costumes, conhecimentos, religião, valores, língua, comportamento social, político e económico de um determinado grupo de pessoas, adaptando-se ao meio ambiente natural e social (Santana & Coppola, 2021), através da comunicação ao longo do tempo, das gerações e no espaço. Uma vez confinados no mesmo contexto cultural, as pessoas partilham as mesmas ideologias e valores, o que faz com que a cultura controle as ações de consumo (Mbang Emmanuel-stephen, 2017). Desta forma, a cultura torna-se essencial para se perceber o que significa o comportamento do consumidor, uma vez que a mesma surte efeitos tão imponentes no indivíduo, que chega a não ser reconhecida. A cultura não estagna, está em constante evolução e adaptação (F. Silva, 2019), e é um fator que estimula empatia no consumidor quando usada para a criação de produtos. Uma vez que as técnicas manuais na produção de artefactos têm-se desenvolvido e manifestado cada vez mais, diferenciam-se da produção em massa e atribuem ao objeto uma maior afeição (Barradas & Mendes, 2021).

Cada vez mais, o valor simbólico prevalece em relação à função, apesar de ambos se agregarem na hora de decisão de aquisição. A moda tem vindo a recuperar a identidade cultural do artesanato

através da intervenção de designers e artesãos, muitas vezes em parcerias de sucesso (Santana & Coppola, 2021). Deste modo, no design de moda contemporâneo, é criada uma imagem cultural que, posteriormente, se transforma em produtos (Mbang Emmanuel-stephen, 2017).

De forma a promover e incentivar a geração mais jovem a interessar-se pelo artesanato, que é uma arte em perigo de extinção, existem alguns programas de colaboração entre universidades e comunidades artesanais que proporcionam aos estudantes de moda a oportunidade de descobrir mais e aprender fazendo (Brown & Vacca, 2022).

2.3 Bordados típicos portugueses

Ao longo dos séculos, os bordados sempre foram utilizados pelas classes mais altas, representando um grande papel nas atividades económicas do meio em que se inserem, apesar de restritos à matéria-prima local (Barradas & Mendes, 2021). O bordado concede aos artistas a comunicação das suas perceções e identidades, através da expressão artística (Cunha, 2021). Uma vez que se desenvolveu uma atenção gradual pelo património imaterial, surgiu também uma vontade de proteger a herança e cultura para se explorar o potencial de desenvolvimento da arte do bordado artesanal, bem como da sua inovação (Wang, 2019). Atualmente, os artistas apresentam a sua identidade individual e criam sentimentos de pertença social através da partilha dos seus trabalhos nas comunidades virtuais e redes sociais na internet, tirando partido dos mesmos como possíveis veículos de sociabilidade e conhecimento (Cunha, 2021).

“Por *bordado* entende-se o labor da agulha com que, sobre tecido ou matéria de fundo penetrável e preexistente, se aplica uma ornamentação com fios têxteis. A execução dos bordados pode ser realizada em relevo ou não [...] mas na sua maioria são decorados em relevo, direta ou indiretamente, pelos pontos: a essência técnica da arte dos bordados” (Magalhães, 1963, p. 7).

Em Portugal, existem bordados típicos de cada região que representam a cultura, o ambiente e a história das mesmas (Barradas & Mendes, 2021), inspirando-se nos contrastes da natureza e atendendo aos tons suaves e garridos de flores, peixes ou aves. Os bordados tradicionais com maior expressão comercial no nosso país são os Bordados da Madeira, dos Açores, de Viana do Castelo, de Guimarães, das Caldas da Rainha e de Castelo Branco. Outros não tão produzidos são

os Bordados de Tibaldinho, de Terras de Sousa, de Óbidos, de Nisa, entre outros (A. Fernandes, 2012). A distribuição destes bordados ao longo do território do país é perceptível na figura 6.

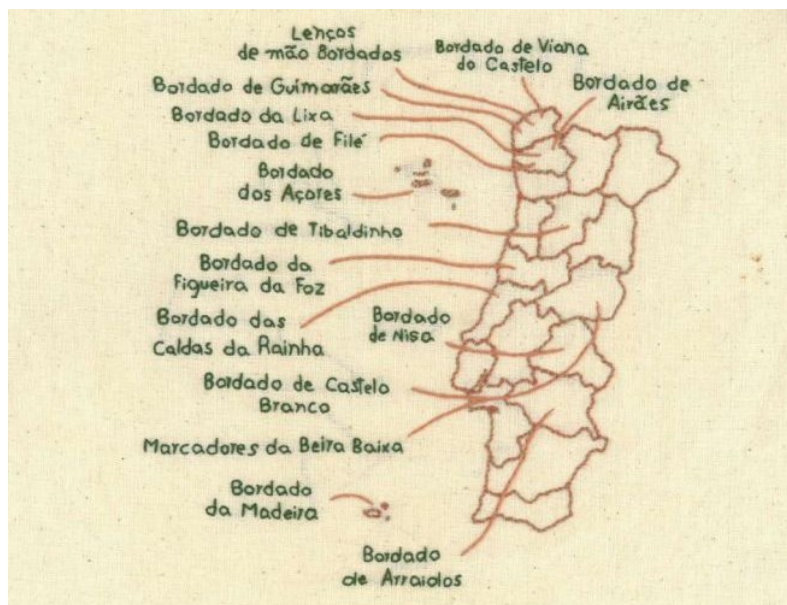


Figura 6 - bordados de cada zona de Portugal (L. Silva, 2021)

A profissão de bordadeira consiste na arte de produzir bordados aplicados nos trajes, bem como na decoração da casa e outros. Para se ser uma bordadeira, é considerado necessário dotar de algumas qualidades como a sensibilidade artística, temperamento calmo, persistente e paciente e, principalmente, ter amor à arte de bordar (Magalhães, 1963). As técnicas dos bordados tradicionais e a sua narrativa são transmitidas de geração em geração, recebendo das bordadeiras da família todo o legado de limitações impostos às mulheres e, conseqüentemente, as suas lutas e medos. Desta forma, as artesãs apenas se reconhecem como artistas ou criadoras muito raras vezes (Barradas & Mendes, 2021).

Segundo o autor Magalhães (1963), os bordados podem ser divididos em quatro classificações, sendo as mesmas o bordado simples que é feito apenas com fio e agulha, o bordado em que o tecido é recortado nas zonas dos ornamentos, o bordado misto que incorpora os dois anteriores e o bordado aberto no qual os motivos provêm de desfiados, abertos ou recortes. Outra forma de identificação dos bordados é através da distinção entre fios contados – desenho base em quadrícula - e não contados – desenho livre. O processo de execução tradicional de bordados inicia-se com o plano que inclui a escolha dos materiais e o caráter criativo, o modelo que implica ajustar o desenho à obra, o orçamento, de seguida principia-se a elaboração da peça e, por fim, revê-se o trabalho feito no acabamento (Magalhães, 1963).

2.3.1 História

Onde e quando surgiu o bordado à mão ao certo ainda é bastante debatido, uma vez que existem documentadas diversas possíveis peças adornadas com bordado, sendo as mesmas anteriores ao design de moda em mais de 1500 anos (Pile, 2018). Baseado em fontes insuficientes, estima-se que a arte de bordar começou a ganhar destaque na Europa desde a Idade Média. Apesar do que possamos assumir, inicialmente, os bordados eram feitos na sua maioria por homens. Foi através do desenvolvimento de outros tipos de trabalho mais pesado direcionados ao sexo masculino que competiu às mulheres a tarefa de aperfeiçoar e reinterpretar o bordado (Brandão, 2022). Devido às aptidões necessárias para se realizar o bordado, por vezes, era até preciso obter um diploma de certificação de competências (A. Fernandes, 2012).

Ao longo da história, os bordados foram considerados símbolo de riqueza, poder e referência de estatuto social (Barradas & Mendes, 2021). O uso de têxteis evoluiu, bem como o uso de bordados, passando a ser utilizados na decoração de peças de tecido e objetos domésticos como colchas, panos, cortinas e outros (Cunha, 2021). No século XVII o bordado popularizou-se e a adoção do uso de contas e pérolas em roupas e decoração tornou-se bastante comum (Pile, 2018). Mais tarde, no século XIX, a revolução industrial levou à desvalorização do trabalho artesanal, uma vez que a produção em série começou a ser prioridade (Cunha, 2021). Como consequência, surgem movimentos de rejeição da produção e distribuição em massa, por parte do público consumidor. Os membros pertencentes a estes movimentos propõem alternativas aos ideais da indústria, levando à revalorização de métodos de produção ancestrais (L. Silva, 2021). Deste modo, foi em meados do mesmo século que, na Europa e nos Estados Unidos, surgiram movimentos com o objetivo de promover as práticas artesanais e distinguir o artesão e o artista, como *Arts and Crafts*. Posteriormente, no início do século XX, foi fundada a Escola Bahaus que teve como premissa conectar a arte e o artesanato, de forma a desenvolver produtos simultaneamente funcionais e belos. Estes foram alguns dos motivos que despoletaram o interesse e a promoção das técnicas artesanais até ao século XXI, sendo o bordado cada vez mais utilizado por diferentes artistas (Cunha, 2021).

Em Portugal, a arte de bordar é bastante antiga, tendo sido encontradas referências à mesma em vestes litúrgicas que remetem à fundação de Portugal (I. Carvalho, 2019). Existem também documentos de literatura antiga que datam do ano de 1572 e comprovam a sua prática (Magalhães, 1963). Nos conventos, bordar tornou-se uma tarefa quotidiana, cabendo às freiras a tarefa de bordar as vestes dos sacerdotes e o revestimento do mobiliário religioso (I. Carvalho, 2019). Mais tarde, este ofício foi adotado por outras mulheres além das “monjas” (Magalhães, 1963), o que se verifica através de cantigas populares (I. Carvalho, 2019).

Ao longo dos séculos, os bordados portugueses sofreram diversas influências estrangeiras (A. Fernandes, 2012). A partir do século XV, percebe-se que a expansão marítima possibilitou um contacto com têxteis orientais. Dois séculos mais tarde, o bordado popular ganha reconhecimento através da produção artesanal dos tapetes de Arraiolos, bem como das Colchas de Castelo Branco

no século seguinte. Nos séculos XIX e XX, o bordado artesanal era realizado especialmente em casa de cada bordadeira, sendo o meio de sustento das mesmas. Apenas em 1884, foram fundadas as primeiras escolas técnicas de ensino da arte de bordar, onde a formação consistia no ensino de desenho, tecelagem, rendas, costura e bordados. Como consequência do convívio entre as bordadeiras, foi-se conformando o modo de elaborar os bordados e os temas e motivos do bordado de cada região (I. Carvalho, 2019). Estes produtos tinham apenas fins utilitários e decorativos, nunca sendo considerados obras artísticas (Cunha, 2021).

Ainda no século XX, o ensino técnico foi reestruturado, sendo implementados cursos de Formação Feminina que incluíam o ensino das técnicas de bordado, valorizando os estilos de cada região (I. Carvalho, 2019). No Estado Novo, Portugal sofreu um processo de desenvolvimento da identidade nacional, consolidando o país na cultura popular. No entanto, o povo foi condicionado a uma identidade que sustentava a sua ignorância, sem permitir que se desenvolvesse a nível da aprendizagem, influenciado a aceitar as ideologias que lhe eram impostas e ter o seu trabalho artesanal explorado pelo poder (Brandão, 2022). Ocorrido o 25 de abril de 1974, foram implementadas medidas de preservação das artes e ofícios tradicionais, sendo, por isso, criados diversos cursos de formação profissional em todo o país (I. Carvalho, 2019).

Atualmente, é possível perceber o encanto que esta técnica provoca na sociedade através da sua materialidade e manualidade, sendo divulgada nos meios digitais e adaptada para novas plataformas e inspirações multiculturais (Cunha, 2021). Também Saraiva (2021) confirma que, a partir da década de 1990, os meios publicitários têm vindo a sofrer mudanças significativas na forma como promovem o artesanato. A descentralização da rádio, da televisão e das revistas como meios principais de divulgação criou uma maior segmentação do mercado, surgindo, assim, grupos mais pequenos com interesses variados. A procura pela qualidade e autenticidade dos produtos foi o grande impulsionador para a criação de websites de venda e promoção de artesanato, geralmente de formatos de negócio pequenos e caseiros (L. Silva, 2021). Além disso, a suposição preconceituosa de que o bordado é apenas um interesse feminino, começa agora a ser desmistificada (Cunha, 2021).

2.3.2 Tipos de bordados

Em Portugal, é possível identificar diversos tipos de bordado nas diferentes regiões do país, sendo os mesmos identificados através dos elementos representados, das cores e dos materiais, predominantemente, o linho e o algodão. Esta arte “incorpora a cultura, o ambiente e imagens da sua história e da sua tradição” afirmam Barradas & Mendes (2021, p. 2).

Os pontos mais utilizados repetem-se nos diversos bordados típicos portugueses, sendo eles o ponto a cheio, o crivo, o cordão, a bainha aberta, o ponto pé-de-flor e outros menos comuns (Barradas & Mendes, 2021). As nomenclaturas atribuídas tinham por base objetos do quotidiano, o meio ambiente ou a forma como eram executados (I. Carvalho, 2019).

Através de estudos, Cunha (2021) percebeu que os artesãos e artistas que desenvolvem peças utilizando o bordado, defendem que esta prática lhes atribui competências pessoais como autoconfiança, resiliência e criatividade, e competências técnicas e sociais.

2.3.2.1 Bordado de Viana do Castelo

O Bordado de Viana do Castelo teve origem nos trajes tradicionais da região, denominado de “Traje à Vianesa” ou “Traje à Lavradeira” (L. Silva, 2021). Foi no ano de 1917, que os bordados de Viana do Castelo foram apresentados pela primeira vez na sua cidade, representando os diversos trajes das aldeias pertencentes ao concelho. No início do século XX, D. Gemeniana Branco de Abreu e Lima deu um grande impulso à criação da indústria que principiou uma grande quantidade de casas comerciais que se dedicavam a este negócio e que produziam mantendo o padrão tradicional (Magalhães, 1963).

Com o passar do tempo, e devido ao surgimento de novas tendências na moda, o traje deixou de ser utilizado como vestimenta comum, passando a ser apenas apresentado nas festividades da região como símbolo tradicional. Nos dias de hoje, é mais comum encontrar o bordado de Viana do Castelo em objetos, como atoalhados e sacos de pano (L. Silva, 2021). Posto isto, a produção atual é distribuída pelo concelho, existindo uma empresa que compra os materiais e divide as peças pelas bordadeiras das diversas aldeias. Após finalizado o trabalho, as artesãs vão à cidade entregar a encomenda. Por fim, a empresa principal encarrega-se de lavar e passar a ferro as peças e tratar dos seus acabamentos, para que possam ser embaladas e enviadas para os pontos de venda ao público (Pires, 2009).

Na sua obra, Magalhães (1963) apresenta os materiais de base ao bordado que são, geralmente, tecidos de algodão e de linho puros. Em Viana do Castelo, fabricam-se dois tipos de linho: o vulgar e o fino. Linhas de materiais como o algodão, o linho e a lã são utilizados nestes bordados desde há muitos anos, sendo empregados em trajes femininos: ombreiras, punhos, colarinhos das camisas, saias, algibeiras e coletes. Uma vez que já não são produzidos os fios de algodão em casa, utilizam os vulgares e os de lustro – ou *perlé*, linha de algodão brilhante azul, vermelha ou branca. Estes bordados mais simples são considerados “pobres”, uma vez que apenas é utilizada linha para bordar. Para enriquecer peças como os coletes e as algibeiras, são usados vidrilhos, missangas, lantejoulas e cordão dourado, contornando os motivos com o “palhete” – um fio grosso de algodão branco ou amarelo – que eram envolvidos por espirais de pequenas lâminas metálicas (Magalhães, 1963). A utilização das múltiplas cores nos trajes de Viana do Castelo, comprova a divisão que é feita entre o litoral e a serra. Esta presença colorida reflete-se nesta zona, onde a festa é vivida de forma intensa e a vontade de embelezamento e enriquecimento do traje é essencial (Perdigão & Calvet, 2001).

Alguns dos elementos mais utilizados neste bordado são as flores-coração e as japoneiras, que costumam ser os elementos centrais, juntamente com outros elementos como as estrelas, os elementos de ligação ou de preenchimento, as hastes ou silvas, os caracóis, os botões e as folhas

de feito (Pires, 2009). A bordadeira inspira-se nas suas vivências quotidianas, transparecendo muitas vezes a ideia de “amor”, empregando a própria palavra nos seus bordados (Perdigão & Calvet, 2001). No processo de passar o desenho do bordado para a peça final, é frequente ser a bordadeira a desenhar ela própria os motivos de forma improvisada, começando por vincar com a unha as linhas orientadoras do seu trabalho, para depois utilizar o lápis e moldes de papel de forma a transferir os motivos para o tecido base, acrescentando ainda pormenores à mão livre (Pires, 2009).

Os pontos mais utilizados no bordado de Viana do Castelo denominaram-se ao longo do tempo através do uso popular, sendo utilizados para o bordado a algodão e a lã, assim como para outros tipos de bordado como os lenços dos namorados. Os mais comuns dos últimos anos, uma vez que alguns foram caindo em desuso, são “o crivo simples, o ponto lançado ou baixo, o ponto de cordão (ou pé de flor), o trinca-fio, o olho de formiga, o ponto de recorte (ou caseado), o ponto de festão [...], o ponto de traço e as redes”, considera Pires (2009, p. 172). Alguns destes elementos encontram-se representados na figura 7.



Figura 7 - bordado de Viana do Castelo (Pires, 2009, p. 164)

Este bordado tradicional sofreu alguma desvalorização na década de 1970, o que levou ao abandono da arte por parte de algumas bordadeiras e ao quase desaparecimento desta técnica. Felizmente, anos mais tarde, houve uma preocupação em recuperar a produção deste bordado e foi criada uma cooperativa de bordadeiras que, em parceria com a Câmara Municipal de Viana do Castelo, criaram certificados profissionais de forma a divulgar esta forma de artesanato típico português (L. Silva, 2021).

2.3.2.2 Bordado da Madeira

A primeira vez que o bordado da Madeira foi apresentado como artesanato, foi na Exposição da Indústria Madeirense em 1850 (Perdigão & Calvet, 2001). O bordado da Madeira é executado à mão por bordadeiras madeirenses, concedendo às peças um toque de delicadeza e perfeição conhecidas em todo o mundo (A. Fernandes, 2012), sendo também exportado para países como Inglaterra e Alemanha. No século XIX, a indústria dos bordados foi das primeiras a existir na ilha (Pires, 2009), sendo possível distinguir duas classificações de bordadeiras: as rurais e as profissionais, estando as mesmas espalhadas por todo o distrito. Os bordados da Madeira também eles são divididos em três tipologias: os primitivos, que têm bastante influência do bordado inglês acabando por ser bastante difícil distinguir um do outro, os antigos, nos quais interferem características de outros estrangeiros, e os modernos, que se distinguem pela utilização de outras cores (Magalhães, 1963).

Trabalhados em bases habitualmente de tecido de algodão ou linho, os bordados eram inicialmente feitos com linha branca sem brilho, passando mais tarde para a utilização do azul-pálido e, mais recentemente, a linha castanha. O bordado com várias cores foi aplicado no bordado da Madeira contemporâneo, sendo o menos comum de se encontrar (A. Fernandes, 2012). Tanto os tecidos como as linhas variam na sua composição, podendo ser o tecido de algodão, linho, seda ou talagarça, e as linhas de bordar de algodão, seda ou lã. Além dos materiais usuais, de forma a atribuir um maior valor comercial às peças finais, podem ser aplicados acabamentos como goma, aviamentos e outros. Os pontos mais usados são o cordão, o bastido e o caseado, ilhós, folhas, granitos, buracos, pespontos, arrendados, trevos, ponto oficial, pé de flor e outros (Magalhães, 1963). Os elementos mais comuns neste tipo de bordado são os florais, “geométricos, caráter figurativo, de pontos arrendados e lançados sobre a urdidura”, refere Fernandes (2012, p. 129). Alguns dos motivos referidos, apresentam-se na figura 8.



Figura 8 - toalha com bordado da Madeira (autoria própria)

O processo de execução começa com a realização do desenho que é copiado para papel vegetal pelos desenhadores. De seguida, recorrendo a uma chapa onde já se encontra o desenho, os estampadores copiam a impressão dos motivos diretamente para o tecido, para as bordadeiras saberem onde bordar (Magalhães, 1963). Quando finalizado o procedimento do bordado, o tecido é devolvido à fábrica, para que seja verificado, cortado, lavado e prensado (A. Fernandes, 2012). A última fase, inclui o recorte dos abertos do bordado e qualquer remendo que seja necessário fazer (Magalhães, 1963). Antes de ser embalado e enviado, inclui-se na peça a certificação de autenticidade do Bordado da Madeira pelo IVBAM – Instituto do Vinho, do Bordado e do Artesanato da Madeira (Pires, 2009).

Os produtos em que é mais comum encontrar este tipo de bordado são as toalhas de mesa, roupa de cama, vestuário e acessórios (A. Fernandes, 2012), sendo, por isso, quase obrigatórios no enxoval das noivas madeirenses (Pires, 2009). De forma a ser reinventado, o bordado da Madeira é agora aplicado em peças de vestuário de forma a não perder a tradição, mantendo a sua estética e técnica, mas de modo mais contemporâneo (A. Fernandes, 2012). É, por isso e ainda, uma das mais importantes atividades económicas em toda a ilha (Perdigão & Calvet, 2001). “A inovação e o design, sem desvirtuar a tradição, têm contribuído como fatores de interesse para que além fronteiras os bordados continuem a ser obra de arte e marca de referência do arquipélago da Madeira”, acrescenta Pires (2009, p. 243).

2.3.2.3 Bordado de Arraiolos

Por falta de provas que certifiquem quando, onde e por quem foram feitas as primeiras peças com bordado de Arraiolos, apenas é possível especular as possibilidades que os autores e investigadores desta técnica apresentam (Lobo, 2015). As primeiras documentações históricas que referem os tapetes da localidade de Arraiolos, remetem aos séculos XVII e XVIII, apesar desta arte ser, com certeza, mais antiga. A produção inicial foi implementada nos conventos da zona de Arraiolos, sendo que as possíveis inspirações e origem, estariam nos tapetes orientais que vieram para a Europa na altura dos Descobrimentos. Estes eram utilizados apenas pelas classes mais altas decorando e protegendo o chão dos palácios e respetiva mobília. (Perdigão & Calvet, 2001).

Após ter sido implementada esta técnica na zona de Arraiolos, os motivos utilizados nos tapetes foram-se alterando e, tendo isso em consideração, é possível dividir o bordado de Arraiolos em três períodos: o século XVII, onde predomina a influência dos tapetes persa, o século XVIII, no qual prevalecem motivos populares adornados com os orientais, e o fim do século XVIII e início do XIX, que é quando a decoração passa a ser menos densa e a incluir apenas desenhos populares e da natureza (L. Silva, 2021). Os motivos mais característicos dos primeiros tapetes eram o medalhão ao centro com animais à volta. Sendo estes, mais tarde, substituídos por outros desenhos diversos (Perdigão & Calvet, 2001). Esta alteração das decorações do bordado de Arraiolos deve-se ao facto de não existirem oficinas para o seu desenvolvimento, atribuindo aos artistas e artesãos a liberdade de escolha criativa. Deste modo, os tapetes de Arraiolos podem ser

divididos em duas classificações: os eruditos, que se baseiam na influência oriental, e os populares, que são adornados com desenhos locais (Lobo, 2015).

Apesar de ser considerada uma aproximação dos tapetes orientais, o bordado de Arraiolos foi original no tipo de materiais utilizados. A base de linho fino do Oriente é substituída por linho grosso (Perdigão & Calvet, 2001), estopa de linho, grossaria ou canhamação, todos de fios fortes e resistentes para que fosse mais fácil a contagem dos mesmos (Lobo, 2015). Já a seda foi convertida em lã (Perdigão & Calvet, 2001) tingida de várias cores, de forma a preencher as áreas dos motivos previamente delineados. Esta lã passa por um processo extenso de preparação, começando por tosquiar, lavar, carmeiar, cardar, tingir, fiar e, por fim, dobar (Lobo, 2015).

Também a técnica é bastante diferente, visto que na vez do tear, é utilizada uma agulha para efetuar o ponto cruzado (Perdigão & Calvet, 2001). Este ponto cruzado oblíquo, é atualmente conhecido como ponto de Arraiolos, sendo uma variante do ponto de cruz bastante antigo e conhecido (figura 10). Alguns dos motivos podem também apresentar um contorno em ponto de pé de flor, o que lhe atribui uma maior sensação curvilínea (Lobo, 2015). Primeiramente, as cores mais utilizadas para os motivos eram o vermelho, amarelo, azul e verde, sendo que nos fundos predominava o azul e o verde, ambos escuros. Mais tarde, incluíram também o castanho como cor base, evoluindo gradualmente para a atual preferência de cada artista ou artesão (Perdigão & Calvet, 2001).



Figura 9 - tapete de Arraiolos (Perdigão & Calvet, 2001, p. 129)

Figura 10 - ponto cruzado oblíquo (Lobo, 2015, p. 27)

Tendo já passado algumas crises e quase deixado de ser produzido, o bordado de Arraiolos, por ser considerado um dos mais emblemáticos bordados artesanais do património cultural português, teve sempre defensores que implementaram escolas técnicas, exposições para divulgação, e outros tipos de promoção desta técnica, de forma a não deixar que caísse em esquecimento (Lobo, 2015). Atualmente, “é fundamental a referência ao trabalho desenvolvido pela Câmara Municipal de Arraiolos na defesa, divulgação, promoção e salvaguarda do Tapete de

Arraiolos”, afirma Lobo (2015, p. 52), uma vez que as condições de trabalho das bordadeiras passaram a ser uma preocupação, são realizadas imensas exposições sobre a temática, bem como eventos de promoção, foi fundado um museu sobre a história e evolução dos tapetes e, aumentando o seu reconhecimento, o Tapete de Arraiolos foi acrescentado ao inventário nacional de património cultural imaterial (Lobo, 2015).

2.3.3 Bordado à mão vs. bordado à máquina

Por vezes, pode ser complicado distinguir o bordado manual do bordado à máquina, por isso, Pile (2018) sugere que comecemos por analisar o avesso do bordado de forma a sabermos logo diferenciar o que é feito em máquina, através da presença da linha da bobina, que é responsável por manter a linha do direito segura. Outra forma de avaliar é através da utilização de um material de suporte que torna o bordado mais resistente, além do tecido, sendo usado quase sempre nos bordados à máquina (Pile, 2018).

Tanto um como outro têm as suas vantagens e desvantagens, assim como grandes diferenças características. Do ponto de vista económico, o bordado manual tem algumas inconveniências devido ao custo de mão de obra alto, não satisfazendo a procura de produção em massa, resultando num preço de venda ao público bastante elevado (Dai, 2021). O bordado à mão é mais caro, uma vez que demora mais tempo a ser feito e uma maior dedicação e trabalho por parte da bordadeira, de modo a alcançar o maior nível de perfeição. Normalmente, são necessários quatro a cinco anos de experiência em bordados para que sejam capazes de fazer uma peça final para venda. As técnicas são únicas, conhecidas há séculos e os seus utensílios continuam os mesmos. As técnicas manuais não podem ser inteiramente replicadas por máquinas, por isso, os bordados manuais ainda têm uma grande presença na indústria da moda, principalmente na alta-costura. Apesar de existirem diferentes tipos de pontos manuais, as bordadeiras podem sempre alterar a forma de fazer os pontos, adequando-se aos diferentes projetos. Além disso, o bordado manual permite a utilização de uma maior variedade de tipo de fios, assim como de lantejoulas e contas (Pile, 2018). No sentido artesanal, concede uma maior oferta de padrões, através da utilização de sementes, chapa de ouro, bordado tridimensional e outros, que não podem ser reproduzidos pelas máquinas. Assim, a bordadeira consegue transmitir a beleza da natureza humana, através das cores e de todo o seu empenho no desenvolvimento do bordado personalizável, sendo, por isso, um elemento importante do património cultural na categoria de artes tradicionais. De forma a atribuir ao bordado tradicional uma nova vida, os artistas podem optar por aplicar materiais contemporâneos e novos elementos de design (Dai, 2021).

Com a possibilidade de imitação dos bordados manuais através de máquinas, o bordado começou também a ser utilizado em marcas de moda rápida (Pile, 2018). Os bordados à máquina podem ser feitos de duas maneiras diferentes: os que são bordados à máquina de movimento livre (Sharma & Singh Rao, 2019) e os que são feitos recorrendo a programas de computador digitais em que é possível selecionar o tipo de ponto bordado e a área a preencher, de forma rápida (Pile, 2018). Desta forma, podemos perceber que o bordado à máquina consome menos tempo e

trabalho, adequa-se à produção em massa uniforme e replicada, originando um preço de venda final muito inferior ao bordado manual. No entanto, do ponto de vista da produção, entendemos que, recorrendo à máquina, o processo será menos flexível e com limitações de expressão. Posto isto, é transmitida uma generalidade regular da maquinaria. Sendo o principal objetivo do bordado à máquina simular o manual, como nova força, deve proteger a cultura do bordado artesanal tradicional, simultaneamente à sua inovação (Dai, 2021).

Separando a indústria da moda em categorias, é possível perceber que os diferentes tipos de bordados, sejam eles à mão ou à máquina, terão sempre públicos-alvo e contextos de utilização distintos. Por exemplo, os ateliers de alta-costura irão sempre optar pelo bordado manual, enquanto a moda de rua recorre, maioritariamente, aos bordados à máquina (Pile, 2018). Dai (2021) refere que:

“O jogo e o desenvolvimento do bordado manual e do bordado à máquina refletem fundamentalmente a contradição e a divergência entre o valor cultural e o valor económico, a proteção e a inovação do bordado artesanal” (p. 2, tradução própria).

Posto isto, independentemente do processo que levou ao produto final, qualquer bordado se destaca à sua maneira, sendo uma alternativa e não uma substituição (Pile, 2018).

2.4 Artesanato como estimulador das práticas sustentáveis no Design de Moda

O conceito e utilização da palavra artesanato apenas se sucedeu no final do século XIX, na sua forma francesa *artisanat* (Albino, 2017). No entanto, o artesanato surgiu da necessidade do homem primitivo em construir objetos que o auxiliassem nas suas tarefas, podendo considerar-se a forma primordial do design. Recorrendo aos materiais naturais que se encontravam ao redor, eram construídos objetos funcionais que se foram desenvolvendo e aperfeiçoando ao longo dos tempos (M. R. Fernandes, 2021). O saber fazer tradicional foi passando de geração em geração, sendo utilizada matéria-prima local ou produzida localmente de forma tradicional, assim como técnicas e utensílios também eles ancestrais (Lobão, 2021). Desta forma, e apesar de se terem encontrado formas mais rápidas e eficientes de produção, as práticas artesanais ainda prevalecem até aos dias de hoje (M. R. Fernandes, 2021).

O conceito artesanato torna essencial distinguir os produtores e criadores profissionais dos que apenas projetam e desenham os produtos que são fabricados, posteriormente, por outrem. Além disso, nem tudo o que é produzido manualmente se pode denominar de artesanato, uma vez que as peças artesanais possuem de uma identidade que provém da herança cultural e local. Atualmente, percebe-se que a atividade artesanal tem vindo a ser marginalizada, principalmente, devido à globalização. Através da produção em massa, é mais fácil o acesso rápido e a pouco custo, fazendo com que o artesanato não consiga competir a nível económico (M. R. Fernandes, 2021). No entanto, por causa do desenvolvimento do processo industrial, “perderam-se as relações

sociais desenvolvidas nos processos de produção artesanal, assim como [...] se quebraram com clareza as relações pessoais entre produtores e consumidores”, diz Albino (2017, p. 40). Por isso, é essencial que existam artesãos certificados para a qualificação e valorização do artesanato português, dentro e fora do país. Deste modo, deve-se ter em atenção fatores como a “dignificação das atividades artesanais, a qualificação através da formação, o aperfeiçoamento das técnicas que complementam o fator design nas peças artesanais, a criatividade e a inovação presente na produção de peças únicas e de qualidade”, afirma Lobão (2021, p. 19). M. R. Fernandes (2021) defende que o artesanato acaba por ser:

“uma parte necessária à subsistência não só do próprio artesão, mas também uma das formas de conservação da tradição e da cultura, mantendo a herança cultural presente num contexto contemporâneo. Tornando-se assim importante a sua preservação e valorização ao longo dos tempos e, especialmente, na sociedade moderna para que não se perca uma parte da cultura do país” (p.26).

A dinamização do artesanato pode ser um fator transformador da economia e qualidade de vida da região em que se insere, sendo possível surgirem novas oportunidades de empreendedorismo (I. Carvalho, 2019). Por isso, é importante perceber que o artesanato contemporâneo deve possuir a vertente cultural e tradicional, enquanto se adapta ao que o consumidor global procura. Desta forma, poderá ser incluído o uso de tecnologias que possam auxiliar na produção, na comunicação dos produtos e na presença online (M. R. Fernandes, 2021). Neves & Rezende (2021) complementam este pensamento afirmando que:

“conhecer o artesanato não é apenas trabalhar o passado, os costumes e tradições, mas, sobretudo, conhecer [os] nossos valores ancestrais e [as] suas técnicas de modo a criar um ambiente de criatividade, tradição, inovação e design que relacione aspetos técnicos e culturais na construção de um património” (p. 5).

Considera-se arte sustentável aquela que é produzida tendo em atenção o seu impacto no relacionamento com o ambiente biofísico, social, económico, histórico e cultural (Barradas & Mendes, 2021). O conceito de sustentabilidade está incutido nos processos de produção artesanal, de forma a pressupor um compromisso ecológico perante os territórios e os respetivos modos de produção. A autora Albino (2017) defende ainda que:

“a realidade artesanal europeia contribui certamente, em paralelo com a mais recente exploração europeia de energias consideradas verdes [...], para o facto de a Europa ser ainda a grande líder mundial na utilização de energias ecológicas” (p. 41).

De forma a contribuir para a sustentabilidade ambiental e social da produção das técnicas artesanais no design de moda, é importante que exista uma relação entre o designer e o artesão. Esta ligação trará ao artesanato o entendimento das expectativas de consumo, criando uma produção consciente que remete aos modelos de negócio sustentáveis, como o *slow fashion* (F. Silva, 2019).

2.4.1 Relação entre Designer e Artesão

O objetivo de inserir o artesanato no ambiente de consumo não passa apenas pelo desfavorecimento da produção em série, mas, principalmente, por ter em conta as ambições e valores da sociedade. Isto porque o artesanato completa a vertente da identificação simbólica dos produtos e carrega-a de significados pertinentes ao indivíduo consumidor (F. Silva, 2019). Albino (2017) acrescenta que relacionar os conhecimentos do design e do artesanato promove o desenvolvimento de produtos que expressam o saber-fazer artesanal, em conjunto com a estética contemporânea.

O designer e o artesão assentam em pontos comuns, por exemplo, ambos criam objetos. No entanto, são bastantes os aspetos que os diferem. O artesão é o total responsável pela produção que é feita manualmente, assim como por todas as fases de desenvolvimento do objeto artesanal, desde o conceito e materialização simultânea, produção e comercialização. Para a prática de artesanato não é necessária formação superior, visto que as técnicas fazem parte da tradição, na qual o saber fazer se transmite através das gerações ou de mestre para aprendiz (M. R. Fernandes, 2021). Assim, o artesão é considerado uma pessoa do povo, com um abundante conhecimento popular, sem que haja qualquer método ou organização do processo (Lobão, 2021). Os maiores problemas que os artesãos sentem em todo o processo do seu ofício estão relacionados com as dificuldades de comercialização. Estas adversidades vêm influenciar a economia e empregabilidade local, uma vez que estão dependentes do desenvolver das práticas artesanais para promover as suas regiões. Para além do obstáculo na comercialização, também existem produções concorrentes desleais, dificuldades na produção, promoção e distribuição, assim como a escassez de inovação e contemporaneidade aplicada aos produtos. Deste modo, torna-se essencial que se mantenha a qualificação e valorização dos artesãos portugueses, que se tem vindo a implementar por parte das entidades nacionais (A. Fernandes, 2012).

O design surgiu associado ao artesanato, mas por se vincular também aos processos industriais, acabou por se posicionar em oposição ao artesanato. Para além de criativo, o designer é também um criador de soluções de problemas como necessidades sociais, ambientais e humanas (Santana & Coppola, 2021). Uma vez que o designer apenas desenvolve o conceito e projeta o objeto, necessita de recorrer a terceiros para efetuar a produção do mesmo, na sua maioria de forma industrial (M. R. Fernandes, 2021). Por norma, a disciplina do design requer formação académica superior para ser praticado, tendo de passar por diversas etapas de forma a idealizar o produto final desde a pesquisa, estudos de caso, esboços e desenhos técnicos, resultando na ideia do objeto pronta para ser produzida. Este processo complexo obriga o designer a ter mais conhecimento, maior rigor metodológico e estudar constantemente novos materiais, técnicas e formas (Lobão, 2021). Por isso, torna-se imprescindível que o designer de moda interfira no processo artesanal na pesquisa de reconhecimento do artesanato local e respetivas fontes de inspiração, recorrendo a uma análise das mesmas e propondo, por fim, uma interpretação dos tipos de produtos artesanais, das estruturas, dos materiais, da estética e das técnicas. Deste modo, o designer acaba

por não ser responsável pela ação artesanal, mas sim um facilitador e estimulador do processo (F. Silva, 2019).

Os modelos de inovação aplicados ao artesanato passam por (re)projetar a tradição, que consiste na adaptação à novas necessidades, (re)interpretar a tradição, passando pelo planejamento de terceiros, e (re)inovar a tradição, que recorre a ferramentas modernas para executar as técnicas tradicionais (Farias, 2021). A interação do artesanato e do design pode gerar valor através da partilha de conhecimentos entre as duas partes, assim, o design artesanal é capaz de interpretar as tradições e delinear um processo inovador que consegue ser replicado ao longo do tempo e, possivelmente, competir em mercados globalizados (Brown & Vacca, 2022). O conhecimento prévio dos designers de como os materiais irão reagir ou se a função do objeto será cumprida permite que, no momento experimental, seja poupado tempo e dinheiro, enquanto os artesãos passam a conhecer processos metodológicos e sentido estético (Lobão, 2021). Este procedimento de inovação é possível através do desenho, das estruturas e das cores, incluindo também novos suportes e funcionalidades. Porém, é imprescindível que se mantenham as referências culturais associadas a cada atividade artesanal, prevalecendo a tradição (A. Fernandes, 2012). No design de moda, além destes aspetos, deve-se coordenar o design com a seleção de materiais, aplicação de tecnologia e *design thinking* para que a peça resulte (Wang, 2019). O produto que mais satisfaz as necessidades do consumidor e, conseqüentemente, gere mais lucro é aquele que é estudado, pensado e desenhado para desempenhar uma determinada função, ao contrário dos meramente artísticos. Deste modo, conclui-se que o design é uma mais-valia para o artesanato e vice-versa (Dias, 2022). F. Silva (2019) complementa este pensamento acrescentando que neste fenómeno:

“que caracteriza uma nova forma de produzir cada vez mais com consciência, os produtos devem ser produzidos com transparência e [seguir] um sistema sustentável de economia criativa, que busca a emancipação do autoral, do feito à mão, desta cultura que resgata os procedimentos artesanais, peças únicas e personalizadas com valores simbólicos e culturais” (p. 13).

No entanto, Farias (2021) alerta para a atenção no procedimento das intervenções dos designers no processo artesanal, uma vez que poderá existir uma superioridade intelectual e apropriação por parte dos designers, acabando os artesãos julgados como incapazes que apenas possuem da habilidade manual. Este fator apresenta benefícios económicos e de visibilidade ao designer, mas, em contrapartida, não oferece oportunidades ao artesão. Este problema é também mencionado por Hammond (2020) no seu estudo de caso, no qual lista iniciativas de parceria e desenvolvimento da produção artesanal cultural, e atenta na transformação das mesmas num estilo de vida que alguns parecem adotar, enquanto continuam a marginalizar os artesãos locais.

Atualmente, os bordados são utilizados tanto em contexto artístico e decorativo como revitalizador das artes manuais (Cunha, 2021). Alguns designers de moda têm recorrido ao artesanato para desenvolver as suas peças em pequenos espaços e empresas de artesãos (M. R. Fernandes, 2021). As colaborações éticas de moda como estratégias de desenvolvimento

procuram garantir ao artesão os benefícios do acesso à cadeia de valor da moda, enquanto o designer transmite uma mensagem de consciência ética, podendo aumentar a sua identidade de marca e, conseqüentemente, as vendas. (Hammond, 2020). Além destes fatores, L. Silva (2021) refere os benefícios desta colaboração sendo eles a fluência económica e cultural e o impulsionamento da tecnologia como contributo para a inovação da cultura material, o que se torna vital para a preservação do artesanato como profissão e garante a competitividade de mercado.

2.4.2 Design de Moda Emocional

O estudo do Design Emocional tem-se vindo a desenvolver a partir do fim da década de 1990. Autores como Donald Norman estudam as emoções e o seu papel nas nossas escolhas, dividindo-as em três níveis. O primeiro é o visceral que consiste no rápido julgamento entre bom e mau. O seguinte trata-se do comportamental que compreende a forma como o utilizador se sente ao utilizar um dado objeto e, por isso, abrange a usabilidade desse mesmo objeto. O reflexivo, tal como o nome indica, engloba a reflexão do utilizador perante a relação entre ele e o objeto, assim como a sua satisfação pessoal (M. R. Fernandes, 2021). As categorias visceral e comportamental acontecem no momento e remetem apenas ao afeto que atribui valor, enquanto a reflexão se prolonga no tempo e permite a interpretação e consciência, concedendo significado às coisas (Assunção & Jacques, 2021). Através desta análise, é possível perceber que os fatores da usabilidade não são apenas racionais e funcionais, uma vez que a experiência de utilização pode criar emoções e até uma relação do sujeito com o objeto (M. R. Fernandes, 2021).

O ser humano tem tendência para desenvolver instintos primários do que se considera belo e esteticamente agradável, sendo natural que crie ligações com as coisas, através da personificação associada às mesmas. Tendo isto em conta, o designer pode pensar no seu público-alvo e antecipar como será a sua interação com o objeto que está a ser projetado, acabando ele próprio por desenvolver um processo emocional. Este atributo do design emocional beneficia a comunicação indireta com o consumidor, transmitindo personalidade e significados que nem sempre são óbvios. Posto isto, o designer deve saber identificar quais as emoções mais importantes no contexto de utilização e no momento de compra de cada produto (Lobão, 2021).

O design emocional é percebido como um conjunto, não só do valor simbólico e identitário do objeto, como também de toda a experiência da perceção, estética e usabilidade. Assim, é possível afirmar que o design emocional atribui valor ao produto, devendo-se pensar a sua concetualização, a sua praticidade e usabilidade, a estética apelativa e a possível relação emocional que se venha criar com o utilizador (M. R. Fernandes, 2021). Quando inseridas no quotidiano dos consumidores, as peças assumem significados que constroem narrativas pessoais, sociais e culturais (Assunção & Jacques, 2021), levando os indivíduos a associar o mesmo, através da memória agregada ao objeto, a algo ou alguém, em determinados contextos (Faria, 2023).

Não é fácil manter o entusiasmo inicial por um artefacto por muito tempo. Frequentemente, é possível perceber que os consumidores se sentem insatisfeitos devido à rápida desvalorização dos produtos assim que entram na sua rotina e ao incentivo de novas necessidades e desejos. Como consequência, cresce o desprendimento das peças para que sejam substituídas por outras novas, alimentando o sistema da moda rápida, que cria impactos nocivos ao meio ambiente. Por isso, é importante que haja uma mudança no sistema de produção e a transição para a sustentabilidade, criando produtos mais duráveis e menos propícios ao descarte. Relacionando o design emocional com a sustentabilidade, é possível aumentar a longevidade das peças, uma vez que se tornam especiais e insubstituíveis através da forte ligação dos utilizadores com as roupas (Assunção & Jacques, 2021). Desta forma, cabe ao designer criar produtos intemporais que provoquem no consumidor algum tipo de emoção, de forma a ligar o indivíduo ao objeto, através do material, modelagem, conforto e outros fatores (Faria, 2023).

Lobão (2021) relembra que o designer não pode esquecer os principais adjetivos que um produto deve ter: útil, fácil de utilizar e atrativo. Como complemento e de modo a atingir a longevidade emocional dos produtos de moda, (Assunção & Jacques, 2021) acrescentam que os designers devem ter em conta os significados afetivos, relações reflexivas e as experiências positivas no momento de desenvolver novas criações, provocando interações entre os consumidores e os produtos. Além disso, no mesmo estudo, são apresentadas algumas estratégias de design reflexivo para a longevidade emocional de produtos de moda como a lembrança de memória afetiva, os reflexos das experiências de uso, o significado simbólico-social, o compartilhamento de valores morais, a percepção de raridade e exclusividade, a personalização e customização e as marcas que marcam.

2.4.3 Preservação da cultura artesanal

Por património cultural entende-se o legado constituído pelo conjunto de bens de uma comunidade ou país, neste caso público, que além de produtos tangíveis de ação humana, integra também a obra arquitetónica e a pintura, assim como bens intangíveis desde usos linguísticos, rituais, técnicas e costumes. Deste modo, é possível distinguir o património cultural material e o património cultural imaterial (I. Carvalho, 2019). O património imaterial é constituído pelas práticas, representações, habilidades e conhecimentos, que são associados a um determinado povo e transmitidos através das gerações (Neves & Rezende, 2021). Por se tratar de uma forma de ligação entre o passado e o presente, deve ser preservado, uma vez que irá permitir às futuras gerações continuar a “assegurar o sentimento de identidade coletiva”, caso se relacionem com esse legado (I. Carvalho, 2019, p. 5). Em jeito de consolidação, Vinagre (2022) assegura que:

“é possível considerar o Património Cultural como parte crucial e elemento preponderante na tomada de consciência da necessidade de construção de uma identidade social e cultural e da própria materialização do processo de identificação de um povo” (p. 18).

Nos integrantes do património cultural imaterial, podemos encontrar o artesanato tradicional (Neves & Rezende, 2021). Para (Vinagre, 2022), este último, sendo:

“parte integrante do Património Cultural Imaterial, remete-nos para diferentes saberes e referências culturais, para uma herança de cultos e símbolos das culturas não escritas, para uma pluralidade de gestos, matérias-primas e diferentes utensílios, que dão lugar a expressões criativas. Faz parte do imaginário coletivo reconhecer no artesanato as identidades locais e as tradições populares, cujas raízes se entrelaçam na mais profunda memória social de uma comunidade” (p. 21).

Através de organizações, eventos de promoção, estabelecimento de leis e outras medidas instituídas pelo Estado, tem sido possível a proteção e a valorização destas técnicas em Portugal, no entanto, devido ao âmbito restrito em que as mesmas se desenvolvem, ainda se encontram em risco de extinção, uma vez que estão continuamente em competição com a globalização (I. Carvalho, 2019). Nos dias de hoje, e desde a industrialização, o consumo excessivo e o rápido descarte de objetos é um problema que tem vindo a prevalecer, provocando a perda de qualidade e a beleza dos produtos, o que culmina na sua desvalorização (M. R. Fernandes, 2021). Para além destes fatores, acrescentam-se os constrangimentos associados à destruição de habitats, ao turismo massificado, à falta de interesse e à normal evolução social (I. Carvalho, 2019).

Geralmente, o artesão é o único capaz de manter a tradição artesanal, através do seu conhecimento e respeito pela técnica que produz. No entanto, como forma de reforço e com o objetivo de divulgar e promover as práticas artesanais, foram desenvolvidas iniciativas por parte de instituições públicas e outras organizações, ao longo dos anos (Vinagre, 2022). I. Carvalho (2019), apresenta alguns exemplos como: a criação do primeiro documento que define os conceitos artesanato, artesão e unidade produtiva artesanal, em 1980; a criação de uma entidade pública nacional, o Centro de Formação Profissional do Artesanato (CEARTE), em 1986; durante a década de 1990, a criação de várias associações de artesãos locais espalhadas pelo país; mais tarde, a introdução do conceito de Unidade Produtiva Artesanal (UPA) e outros que contribuem para o processo de reconhecimento dos artesãos, atualizando o Repertório das Atividades Artesanais periodicamente; a criação da Carta de UPA e da Carta de Artesão que, quando em posse de ambas, permite o apoio do Estado, acesso às feiras de artesanato e à integração no Registo Nacional do Artesanato (RNA); a criação do Sistema Nacional de Qualificação e Certificação de Produções Artesanais Tradicionais (SNQCPAT), como proteção de práticas ilegais, em 2015; entre diversos outros projetos. Estas iniciativas, vieram trazer aos artesãos uma maior capacidade de preservação das técnicas e garantia de meios para enfrentar dificuldades, em conjunto com apoios à formação em empresas artesanais, à criação de empresas e postos de trabalho e à promoção e comercialização de produtos artesanais (I. Carvalho, 2019). Também fora de Portugal, é possível perceber esta preocupação em preservar a cultura, como é o caso da UNESCO, que organizou convenções com o propósito de alertar a população mundial para a importância do património imaterial cultural e propõe a investigação constante de novos produtos culturais, valorizando-os através da educação (Barros, 2019). Estas iniciativas mostram o empenho na revitalização no

domínio das técnicas artesanais, de forma dinâmica, através da adaptação da produção e dos próprios produtos a novas regras de qualidade e às exigências dos consumidores. Apesar destas mudanças significativas, ainda é notável a padronização das comunidades que, por influência da globalização, se revelam negligentes aos saberes tradicionais (Vinagre, 2022).

Posto isto, torna-se imperativo consciencializar a comunidade para a defesa, proteção e valorização do artesanato e todo o património cultural imaterial, uma vez que a sua extinção trará consequências à nossa identidade coletiva, forma de viver e valores. O papel da sociedade, em sintonia com as medidas legislativas implementadas, pode ser cumprido através da compra dos produtos artesanais e, principalmente, através da valorização expressiva das práticas artesanais e respetivos resultados (I. Carvalho, 2019).

3 Estágio

Neste capítulo, é apresentada a marca na qual foi realizado o estágio curricular e respetivos atributos tais como a caracterização, o espaço, a equipa, o público-alvo e clientes, o seu posicionamento no mercado e alguns dos projetos em desenvolvimento. Após esta introdução à Béhen, são explicitadas quais as funções desempenhadas e a calendarização do período de estágio. Por fim, estará todo o processo da coleção “O Deus das Pequenas Coisas” explicitado, bem como outros projetos que foram executados em paralelo.

3.1 Marca

O estágio foi realizado em Lisboa no estúdio da marca Béhen, que desenha e produz localmente roupa de mulher, de homem e de criança, recorrendo, principalmente, a toalhas bordadas tradicionais, de forma a promover a sustentabilidade e valorização do artesanato na indústria da moda.

Após concluir os seus estudos na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa e na Kingston University em Londres, Joana Duarte, a designer da marca, estagiou numa marca de comércio justo na Índia. Posteriormente, criou a Béhen, que significa ‘irmã’ em híndi. Inspirou-se na produção ética, no trabalho com artesãos, na preservação da cultura e na ambiência de bordados e tecelagem, em que durante toda a sua vida se inseriu. A Béhen apresentou a sua primeira coleção na ModaLisboa em março de 2020 e, desde então, tem vindo a progredir de coleção para coleção, tendo já pontos de venda no estrangeiro, como Toronto (Canadá) e Miami (EUA). Como reconhecimento do seu mérito, a marca recebeu o 1º prémio de Empreendedorismo Feminino AWE, em 2021, e o Globo de Ouro na categoria de Personalidade de Moda do Ano, em 2022 (ModaLisboa, 2023).

3.1.1 Caracterização

A Béhen associa-se aos valores de responsabilidade social, produção ética, valorização do artesanato e diversidade. De forma a transmitir e cumprir esta mensagem, a marca recorre à produção local, tanto a artesãos como costureiras, utilizando como objetos criativos as técnicas artesanais típicas portuguesas, principalmente os bordados das diferentes regiões.

De momento, o principal objetivo a curto prazo é focar nas peças comerciais e na coleção base, de modo a criar coleções cápsula que serão lançadas no website da marca, que por sua vez está a ser reformulado para estes lançamentos. A longo prazo, a Béhen tenciona aumentar a equipa de trabalho a tempo inteiro e alcançar um nível de produção consistente com os artesãos com que já trabalha, ao invés do processo atual, em que o contacto e parceria é apenas por estação.

3.1.2 Espaço

O estúdio em que todo o processo criativo acontece situa-se no Quartel do Largo Cabeço da Bola em Lisboa. Este espaço é partilhado por diversos artistas e associações e tem vindo a ser dinamizado através de exposições e eventos abertos ao público.

O atelier onde a equipa da Béhen trabalha, apesar da pequena dimensão, está organizado e distribuído de forma a dividir a zona das peças em exposição, do provador, dos protótipos de todas as coleções, zona de confeção, mesas de modelagem e corte, estantes de armazenamento de materiais e espaço de escritório.



Figura 11 - exposição de peças no estúdio da Béhen (autoria própria)

Figura 12 - zona de costura no estúdio da Béhen (autoria própria)

3.1.3 Equipa

A equipa é constituída pela Joana Duarte, designer de moda e fundadora da marca, e pela Catarina Craveiro, a assistente que é responsável pela parte da produção. De forma a auxiliar em projetos maiores, são incluídos estagiários para executar tarefas do processo de desenho e confeção. No desenvolvimento da coleção “O Deus das Pequenas Coisas”, estiveram presentes a tempo inteiro a Yara Ibrahim, a Camila Freitas e a Mariana Ramos, para além de mim. Pontualmente, também contribuíram para o processo criativo e digital o Duarte Figueiredo, a Dana Panina e a Rita Diogo.



Figura 13 - equipa Béhen na ModaLisboa Core (autoria própria)

3.1.4 Público-alvo e clientes

O público-alvo para o qual a marca trabalha é o mercado internacional, principalmente os Estados Unidos da América e o Canadá. No entanto, a procura em Portugal tem vindo a crescer e, por isso, pretende-se proporcionar cada vez mais formas de adquirir peças Béhen. Apesar desta maioria, existem exceções como, por exemplo, as primeiras encomendas online que foram enviadas para a Arábia Saudita.

Os clientes da Béhen podem ser divididos em duas categorias diferentes: B2C e B2B. B2C são os clientes que compram diretamente à marca e, por isso, considerados os melhores clientes quando compram várias peças com frequência. B2B são os maiores clientes, uma vez que se trata de lojas ou empresas de revenda, que adquirem grandes quantidades de peças.

3.1.5 Posicionamento no mercado

A marca desenvolve diversos tipos de peças com recursos diferentes. Os principais materiais utilizados são toalhas bordadas à mão que são bastante valiosas, não só pelo trabalho e tempo dedicado, mas também pelo que representam enquanto identidade das comunidades de artesãos. Quando são escolhidas outras matérias-primas, a atenção aos fatores sustentabilidade, durabilidade e diferença são sempre tidos em conta. A nível de produção, todo o processo é feito de forma manual e personalizada. Posto isto, é possível posicionar a Béhen na gama de alta qualidade, sendo que o intervalo de preços de venda ao público (p.v.p.) pode variar entre os 100€ e os 1500€.

3.1.6 Projetos

Apesar de a coleção necessitar de imenso tempo para ser realizada, existem outros projetos executados paralelamente que permitem que a marca esteja sempre em ascensão. Desde encomendas personalizadas para artistas e noivas, parcerias com teatros, convites de colaboração com outras marcas, entre outras propostas que vão surgindo. Durante o período de estágio na Béhen, foram efetuados diversos projetos que serão apresentados mais à frente.

3.2 Plano de estágio

3.2.1 Funções

Durante o estágio curricular, foram desempenhadas diversas funções e tarefas relacionadas com o desenvolver da coleção e de outros projetos. Algumas dessas responsabilidades foram pesquisar e apresentar propostas de desenhos de bordados para aplicar nas peças, costurar protótipos e algumas peças finais, coser à mão apontamentos necessários, fazer alterações nos moldes após experimentar o protótipo no corpo e desenhar diferentes componentes da embalagem final das peças.

3.2.2 Calendário

O estágio teve uma duração de 6 meses, decorreu desde o dia 3 de outubro de 2022 e terminou no dia 31 de março de 2023. O horário incluiu oito horas diárias entre as 10h e as 19h, de segunda-feira a sexta-feira.

A data mais importante foi o dia 11 de março de 2023, no qual decorreu o desfile da coleção “O Deus das Pequenas Coisas”, na ModaLisboa.

3.3 Projeto: Coleção AW23 “O Deus das Pequenas Coisas”

Depois de um ano de “pausa” nas novidades, esta coleção vem apresentar ao público uma perspetiva diferente do habitual. Vem mostrar que é possível misturar os bordados tradicionais com materiais tecnológicos como a licra e a cortiça tingida, ou que os *hoodies* também podem ser feitos de linho. Ao mesmo tempo, demonstra que Deus pode ser algo ou alguém totalmente distinto para cada pessoa e que o podemos encontrar nas “pequenas coisas”.

Esta coleção contou com a parceria do fotógrafo Jorge Barros, de 78 anos, que durante toda a sua vida, percorreu Portugal e as suas festividades, registando com a sua máquina fotográfica os momentos que lá viveu e viu viverem. Por exemplo, numa das peças da coleção estão representadas duas senhoras gémeas que, já com bastante idade, viram o mar pela primeira vez.

3.3.1 Fase 1: Inspiração

A inspiração para esta coleção veio do quotidiano, dos registos fotográficos de Jorge Barros, dos próprios artesãos com que a marca trabalhou e respetivos produtos, dos livros sobre bordados e outras técnicas artesanais e da inovação da matéria têxtil.



Figura 14 - fotografia do arquivo de Jorge Barros

Figura 15 - candeeiro de rua em latão dourado (autoria própria)

Figura 16 - tapete de Arraiolos no estúdio da Béhen (autoria própria)

3.3.2 Fase 2: Materiais

A escolha de materiais foi um processo de conjugação entre o tradicional e o tecnológico. Apesar de a escolha maioritária ter sido feita previamente à modelagem das peças, alguns materiais tiveram de ser substituídos ao longo do processo da coleção.

Desde o início da marca, a designer Joana Duarte tem vindo a recolher toalhas e outros tipos de peças bordadas à mão, assim como colchas antigas que caíram em desuso, principalmente pertencentes ao enxoval que herdou da sua família. Ao longo do tempo, também outras pessoas amigas e conhecidas têm vindo a doar peças herdadas dos seus familiares. De forma permanente, existe também uma procura em feiras e mercados de segunda mão com o objetivo de adquirir peças de boa qualidade a preços mais baixos. Todos estes métodos permitem que exista um conjunto de peças arquivadas no estúdio com o objetivo de serem utilizadas em peças futuras. Durante o desenvolver da coleção, estas práticas permitiram alguma liberdade de escolha de materiais, sobretudo para a prototipagem e peças extra.

O linho, remetendo ao uso tradicional nos bordados e à sustentabilidade, foi uma escolha fundamental para as camisas e algumas calças da coleção. No entanto, o material mais utilizado foi a cortiça tingida, por ser resistente, impermeável e tão tipicamente portuguesa. Provenientes de vários fornecedores, foram eleitos quatro tipos de materiais revestidos a cortiça: um mais fino com uma base que se assemelha à camurça, outro mais grosso, um com acabamento preto mate e algum relevo e, por fim, um com duas direções de elasticidade para peças justas ao corpo, que acabou por não ser usado. Outro material utilizado apenas para produzir uma peça, foi uma colcha de tecelagem em tear manual, encomendada a artesãos de São Miguel, Açores. Recorrendo ao *upcycling*, foram utilizadas toalhas bordadas e colchas acetinadas para fazer algumas peças. Além destes materiais, foram utilizados pelo sintético, licra e renda, que eram fim de *stock*, assim como uma sherpa de algodão para o interior de peças de linho. Para os acessórios, recorreu-se a latão dourado, pão e couro preto e castanho.

3.3.3 Fase 3: Desenvolvimento

Saia assimétrica (mulher)

Esta saia foi a primeira peça a ser idealizada para a coleção, uma vez que o seu primeiro exemplar foi enviado para o desfile de moda do mundial de futebol no Catar, no qual a Béhen foi a marca representante de Portugal, em dezembro de 2022.

Inicialmente, esta peça começou por ser drapeada e ajustada ao manequim e, depois de alinhavada, foi cosida à máquina. De maneira a transferir os moldes para papel, os 14 painéis da saia foram cortados pelas costuras, copiados para papel e acrescentados os valores de costura, respetivas marcações e fio direito.



Figura 17 - cópia dos painéis da saia assimétrica para papel vegetal (autoria própria)

Ainda no papel, foram feitas algumas alterações nos moldes na zona da cintura e da anca para que a saia ficasse o mais justa possível. Posteriormente, foi cortado e cosido outro protótipo para testar as novas alterações. Foi neste momento que se percebeu que a saia estava a utilizar demasiada metragem de tecido (cerca de 5 metros de comprimento) o que não seria viável para a produção. Por isso, foram reduzidas as zonas que ocupavam maior área nos moldes de maneira que a saia não perdesse a fluidez e a abertura na parte inferior, conseguindo diminuir a metragem necessária para 2,7 metros de comprimento.



Figura 18 - alterações nos moldes da saia assimétrica (autoria própria)

Figura 19 - corte do protótipo da saia assimétrica (autoria própria)

Figura 20 - protótipo final da saia assimétrica (autoria própria)

Com as últimas alterações, para além da subtração significativa que foi possível na quantidade de material preciso para fazer a saia, a peça manteve o seu aspeto e ainda ficou mais leve que a versão anterior.

Deste modo, foi possível aprovar o protótipo final sendo depois cortada (figura 21) e costurada em estúdio a saia em cortiça laranja, pesponto castanho e com fecho invisível lateral. Apesar de a ideia inicial ser manter a saia simples, foi ponderado aplicar na saia o bordado de Viana do Castelo em vidrilhos, tendo sido desenhadas algumas propostas. Uma vez que, neste momento de decisão, a coleção já estava quase a ser finalizada, já existiam peças com este tipo de bordado e também já tinha sido feita pesquisa visual do mesmo, o que tornou o processo bastante rápido e eficaz. Para este processo foi essencial a pesquisa teórica prévia relativa aos motivos mais comuns no Bordado de Viana do Castelo. Assim, foi iniciado o processo de desenho do bordado com vidrilhos na zona da anca (figura 22), sendo posteriormente acrescentado do topo para baixo nas zonas mais visíveis da saia, um fator variável devido ao caimento do material. Alternando entre o decalque dos desenhos na cortiça e o processo de bordar os vidrilhos, foi incubida esta tarefa à mestranda, representada na figura 23. A saia final foi a peça que abriu o desfile e foi vestida pela modelo Lena Bistrova.



Figura 21 - corte cortiça cor-de-laranja da saia assimétrica (autoria própria)

Figura 22 - posicionamento dos desenhos dos bordados (autoria própria)



Figura 23 - processo do bordado de vidrilhos (autoria própria)



Figura 24 - coordenado 1 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Hoodie estampado (unisexo)

Foi através da coleção de 8 volumes “Festas e tradições portuguesas” que foi feito o primeiro contacto com a arte fotográfica de Jorge Barros. Após uma troca de ideias com o mesmo, foi disponibilizado o seu enorme arquivo de décadas de registos para uma maior opção de escolhas. Deste modo, foram seleccionadas algumas fotografias para dois *hoodies* da coleção, um para mulher (tamanho S) e outro para homem (tamanho M).



Figura 25 - fotografias do arquivo de Jorge Barros

Inicialmente, foi realizada a modelagem e respetiva gradação que foram testadas através de protótipos em pano cru, juntamente com malha canelada na zona dos punhos e da anca, até que o formato e caimento estivessem otimizados. A peça inclui duas mangas compridas, um bolso na frente e um capuz. Para que fosse possível testar digitalmente quais as imagens que se encaixariam melhor no formato da peça, os moldes foram transferidos para formato digital.



Figura 26 - disposição de moldes para digitalizar (autoria própria)

Figura 27 - moldes do hoodie de mulher com as imagens encaixadas (autoria própria)

Através de um teste de estampagem de outra peça, percebeu-se que as imagens não poderiam ser impressas com o formato exato dos moldes, uma vez o linho escolhido continha uma malha aberta, impossibilitando que o tecido mantivesse a teia e a trama estritamente perpendiculares em todo o processo.



Figura 28 - teste de impressão (autoria própria)

Figura 29 - pormenor de erro na peça de teste (autoria própria)

Por isso, de forma a diminuir a margem de erro no processo de estampagem final, todos os moldes das peças de linho que seriam estampadas foram copiados para um rolo de papel vegetal com marcador preto e, posteriormente, digitalizados numa gráfica. Com os moldes finais e as suas dimensões exatas em formato digital, foram enquadradas as imagens escolhidas em cada molde respectivo, deixando uma margem de 5 a 10 cm além das extremidades dos moldes.



Figura 30 - rolo dos moldes para digitalizar (autoria própria)

Figura 31 - planeamento das imagens para impressão no linho (autoria própria)

Foram seleccionadas duas imagens para as peças finais: uma que apresenta uma menina com uma vestimenta típica das procissões religiosas a beber um refrigerante e outra que inclui também uma menina com uma veste parecida a fazer uma bolha de pastilha elástica.

Os *hoodies* foram costurados no estúdio da Béhen e incluíram um forro em sherpa bege de algodão, para atribuir o fator de conforto à peça. A união dos componentes de linho foi feita com linha de algodão branca, enquanto o forro foi costurado com linha bege, correspondendo ao tom do material. O *hoodie* de tamanho S foi utilizado pela modelo Lena Bistрова (figura 32) e o *hoodie* de tamanho M foi o modelo Kresmir que usou no desfile (figura 33).



Figura 32 - coordenado 1 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 33 - coordenado 5 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Calças cargo (homem e mulher)

Estas calças foram idealizadas e desenhadas de forma a se adaptarem ao corpo feminino e ao masculino. É uma peça dinâmica que inclui vários bolsos de diferentes tamanhos e formatos, um cinto embutido com fivela e ilhós, que fica por cima do botão, e um fecho na braguilha.

O molde base foi aproveitado de outras calças de cintura média integrantes da coleção que já tinham protótipo aprovado, por isso, o processo criativo centrou-se, essencialmente, no tamanho, formato e posição dos bolsos, perceptível na figura 34. Foram aplicados dois bolsos retangulares grandes com volume a meio das laterais das pernas, com paleta e botão de pressão para fechar. Exatamente com as mesmas características, mas de menor dimensão e mais centrados nas frentes das calças, foram colocados dois bolsos acima dos maiores anteriormente referidos. Os bolsos traseiros a baixo do encaixe são de chapa e foi-lhes acrescentado, também, paleta e botões de pressão. Ainda na parte traseira, apenas na perna direita, foi adicionado um bolso assimétrico de chapa entre o bolso traseiro e a costura lateral, em conjunto com uma fita (figura 35). Todos os acabamentos como botões de pressão, fecho, fivelas e ilhós são todos de metal prateado.



Figura 34 - protótipo das calças cargo de mulher (Béhen, n.d.)

Figura 35 - pormenor bolsos da traseira das calças cargo (autoria própria)

Foram efetuadas diversas versões do modelo feminino e do modelo masculino. O Kresmir utilizou no desfile uma versão destas calças em cortiça laranja (figura 38) nas quais foi aplicado bordado da Madeira em castanho, tendo sido costuradas e pespontadas no estúdio, utilizando o mesmo tom de castanho que o bordado. O processo do desenho do bordado foi efetuado pela mestranda que, através da pesquisa teórica anterior, foi capaz de desenvolver diversas propostas que se foram moldando e preenchendo as frentes e traseiras da peça (figura 36), de forma que o custo do bordado final correspondesse ao orçamento determinado para esta peça, cumprindo ainda o princípio de produção justa. Uma vez que o contacto com as bordadeiras da Ilha da Madeira, mais especificamente com a empresa de fabrico de bordados “Gês Bordados”, já tinha sido feito previamente em outras ocasiões, o seu processo de trabalho já era conhecido pela equipa da Béhen, sendo por isso mais simples e rápida a encomenda das peças bordadas. Desta forma, o Bordado da Madeira tradicional feito de forma artesanal é promovido a um público novo, sendo-lhe dado a conhecer aplicado a peças e materiais diferentes do habitual.



Figura 36 - desenho dos bordados posicionados nos moldes (autoria própria)
Figura 37 - corte dos componentes para bordar (autoria própria)



Figura 38 - coordenado 5 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Ainda da versão masculina, foram produzidas umas calças em colcha azul com um padrão de flores alaranjadas, fazendo parte do coordenado utilizado pelo modelo Diogo Gomes, apresentado na figura 40. O grande desafio desta peça em específico foi o facto de o material ser reutilizado e conter algumas zonas manchadas devido à exposição solar, o que dificultou o processo de corte na disposição da grande quantidade de componentes que integram esta que é a peça mais complexa da coleção. Antes de serem aplicados todos os acessórios metálicos prateados, a peça foi enviada para uma costureira local, com a qual foi efetuado o contacto em projetos anteriores, tendo sido considerados alguns fatores como a relação entre qualidade de serviço e custo, disponibilidade dentro do planeamento de produção e proximidade do estúdio da Béhen, remetendo para a sustentabilidade do processo de confeção.



Figura 39 - planeamento de corte das calças cargo azuis (autoria própria)

Figura 40 - coordenado 2 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Já da versão feminina, apenas se fizeram umas calças com colcha acetinada em tom de cobre e com motivos florais. O processo de produção foi idêntico às calças de colcha azul anteriores, diferenciando apenas o processo de corte, uma vez que a colcha cobre, apesar de ser reutilizada, não se encontrava danificada (figura 41). Esta peça foi vestida pela modelo Ksenia Yavtushenko, como é possível observar na figura 42.



Figura 41 - planeamento de corte das calças cargo cobre (autoria própria)

Figura 42 - coordenado 3 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Casaco (homem)

Esta peça, apesar da sua silhueta reta, contém diversos painéis que se encaixam uns nos outros, sendo o casaco simétrico tanto na frente como na traseira. O primeiro passo foi a prototipagem da peça num material robusto que remetesse aos materiais finais a nível de caimento, passando por algumas alterações até chegar ao tamanho e formato ideais. Esta peça inclui um fecho divisível prateado no centro frente, tendo também quatro bolsos, dois inclinados embutidos nas frentes e outros dois embutidos nas costuras laterais.

A versão que o modelo Diogo Gomes (figura 44) levou a desfile foi feita com uma colcha amarela, com motivos florais brancos, tendo sido costurado e pespontado em estúdio, recorrendo à linha da cor predominante no casaco. No processo do corte deste casaco, representado na figura 43, foi tida em conta a simetria do próprio desenho da colcha que é concêntrico e reflete nos dois sentidos, de maneira que o casaco final apresentasse os motivos devidamente alinhados.



Figura 43 - planeamento de corte do casaco de homem amarelo (autoria própria)

Figura 44 - coordenado 2 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Com os moldes finalizados, iniciou-se o desenho de propostas de bordados de Arraiolos, incorporando inspirações florais e de animais. Esta versão deu uso à cortiça castanha que era o material mais grosso e rígido da coleção, conjugando com os bordados em tons de amarelos acastanhados.

O processo dos desenhos para os bordados demorou algum tempo, uma vez que foram feitas algumas propostas e alterações das mesmas (figura 46). A inspiração para os motivos proveio da obra “Origens e Influências Decorativas do Tapete de Arraiolos” de Lobo (2015), de um tapete de Arraiolos existente no estúdio da Béhen (figura 45) e da pesquisa teórica que a mestranda realizou previamente a desenhar os bordados para as peças. Durante o desenvolver dos desenhos, foi essencial perceber quais os motivos e cores utilizados no Bordado de Arraiolos de forma a tornar o processo mais rápido e eficaz. Conjugado a esse fator, também foi tido em conta a quantidade de bordado que seria aplicado de maneira que fosse cumprido o orçamento e tempo definidos, enquanto preenche a peça.



Figura 45 - tapete de Arraiolos no estúdio da Béhen (autoria própria)

Figura 46 - desenho dos bordados de Arraiolos do casaco de homem (autoria própria)

Os desenhos iniciais seguiam um modelo esquemático de quadrícula, de forma a facilitar o trabalho das bordadeiras, no entanto, por sugestão das mesmas, e devido ao curto período até à data do desfile, utilizaram um processo mais livre e rápido através do ponto pé-de-flor, ao invés do ponto cruzado habitual. Desta forma, os desenhos foram transferidos para as peças de cortiça recorrendo ao uso de giz de alfaiate (figura 47), com linhas simples, para as bordadeiras se guiarem durante o seu trabalho criativo. Depois da cópia dos motivos, percebeu-se que teriam de ser feitas algumas alterações nos desenhos, uma vez que a margem deixada a partir da linha de costura não seria suficiente dado que seriam adicionados pespontos durante a produção da peça. Deste modo, procedeu-se à diminuição dos mesmos em algumas zonas antes de serem enviados para as bordadeiras de Arraiolos. O contacto com as bordadeiras de Arraiolos para o desenvolver das peças desta coleção foi simples, visto que a Béhen já tinha encomendado outros projetos em ocasiões passadas. O processo artesanal foi feito nos elementos de cortiça já cortados, uma vez que seria um fator facilitador para as bordadeiras. Mais uma vez, é apresentado um bordado típico português aplicado a peças e materiais distintos, contribuindo assim para a sua promoção e valorização não só da própria arte como das bordadeiras que a praticam.

Depois dos componentes voltarem de Arraiolos já bordados, foram unidos e pespontados em estúdio, com linha castanha. A peça final foi a desfile utilizada por Fábio Silva (figura 48).



Figura 47 - desenho a giz nos componentes para bordar em Arraiolos (autoria própria)

Figura 48 - coordenado 15 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Por fim, foi cortado o pelo em peças inteiras (figura 49), em vez da divisão em partes, para facilitar o processo de costura e corte. Ambos os casacos foram forrados com o pelo castanho-escuro, que foi cortado com a direção do pelo oposta ao fio direito, com exceção do pormenor da gola em que o pelo é cortado na mesma direção que o fio direito.



Figura 49 - pelo dos casacos de homem em processo de corte (autoria própria)

Colete (homem)

O colete de homem é bastante parecido ao casaco de homem anterior, tendo apenas pequenas diferenças na modelagem para um melhor caimento e alguma variação nos bordados (figura 50). O restante processo foi quase igual, visto que as duas peças foram pensadas, desenhadas e produzidas quase em simultâneo.



Figura 50 - desenhos do bordado do colete de homem (autoria própria)

Figura 51 - pelo do colete de homem em processo de corte (autoria própria)

O único colete de homem da coleção foi confeccionado em estúdio, sendo cosido e pespontado com linha castanha. Foi usado pelo modelo Vanderson Almeida (figura 52), no desfile da ModaLisboa.



Figura 52 - coordenado 10 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Casaco *spider* (mulher)

Esta peça sofreu algumas alterações ao longo do desenvolvimento da coleção, acabando por se determinar o seu comprimento até à cintura, meia gola justa ao pescoço e mangas compridas, justas e com uma entrada para o polegar. Tem também vários painéis irregulares que dão forma ao torso e um fecho divisível no centro frente.

Primeiramente, foi feita a modelagem do casaco com o intuito de utilizar o material de cortiça que era elástico em duas direções. Contudo, quando a encomenda do tecido chegou e foi possível testar o seu comportamento na confeção, rapidamente se percebeu que teria de se arranjar uma alternativa devido à facilidade com que o material se desfazia e rasgava nas zonas em que foi costurado.



Figura 53 - processo de corte do casaco spider de cortiça (autoria própria)

A solução foi utilizar uma licra preta de boa qualidade que era o fim de *stock* de material utilizado em projetos antigos. De modo a manter a ideia inicial de bordar os painéis com bordado de Viana do Castelo em vidrilhos, apenas se substituiu as opções coloridas por vidrilhos pretos, tornando a peça monocromática. O casaco foi cortado duas vezes, uma vez que os painéis de fora são os únicos bordados e os interiores desempenham o papel do forro.

Os desenhos dos bordados foram inspirados em peças já existentes no estúdio e em pesquisas visuais em toalhas e peças antigas da marca, tendo ainda a contribuição da pesquisa teórica relativa a este tipo de bordado. Mais uma vez, o natural é que as propostas iniciais sejam alteradas, tendo em atenção os fatores preço, tempo e matéria-prima necessária. Depois de finalizados e aprovados, os desenhos foram transferidos para os componentes através de papel químico branco, sendo depois enviados para Viana do Castelo para serem bordados pelas bordadeiras.

Assim como nos bordados de Arraiolos e da Madeira, o contacto com as bordadeiras de Viana do Castelo também foi um processo simples, devido aos trabalhos em parceria anteriores e ao conhecimento que a equipa da Béhen foi ganhando relativamente ao processo das próprias artesãs. O processo de bordado manual desta peça teve especial atenção no aspeto elástico da licra, tendo sido, por isso, encomendado às bordadeiras com alguma antecedência. Depois de todas as partes prontas, retornaram ao estúdio para serem cosidas na máquina corta e cose, com linha preta (figura 54).



Figura 54 - casaco spider preto a ser costurado (autoria própria)

Figura 55 - pormenor da entrada na manga para o polegar (autoria própria)

A peça final foi utilizada pela modelo Ksenia Yavtushenko (figura 56), no desfile da coleção.



Figura 56 - coordenado 3 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Camisa manipulações (unissexo)

O objetivo inicial desta peça consistiu em atribuir um aspeto molhado à mesma, através de manipulações no tecido. Para isso, foi usada uma toalha com menor qualidade para testar onde ficariam as costuras, no manequim. Depois de assinaladas, as costuras foram feitas na máquina em linhas, mas depressa se percebeu que não originava o efeito pretendido.

Assim, surgiu a ideia de apenas unir o tecido com pequenas bolinhas bordadas com linha da cor do bordado da própria toalha. Cortou-se a camisa, cujos moldes já existiam na coleção permanente, utilizando uma toalha com bordado da Madeira num tamanho acima do pretendido. Assim, após a aplicação das manipulações, a peça ficaria com as dimensões do tamanho inferior. Esta camisa (figuras 57 e 78), apesar de ser um teste, foi feita como se fosse a peça final, de maneira que no futuro pudesse ficar no arquivo da marca como opção para sessões fotográficas ou outros eventos.



Figura 57 - teste final da camisa de manipulações (autoria própria)

Figura 58 - teste final da camisa de manipulações no corpo (autoria própria)

Depois de feita a primeira versão, foram alteradas algumas manipulações para melhorar o caimento da peça e melhorar o efeito pretendido. Com as alterações acabadas, as manipulações foram copiadas para os moldes (figura 59) de modo a serem replicadas nas peças finais (figura 60).



Figura 59 - pormenor do molde da camisa de manipulações (autoria própria)

Figura 60 - processo de coser as manipulações (autoria própria)

Ambas as camisas que integram a coleção foram produzidas em estúdio com costura francesa e linha da cor do tecido a coser. Uma das versões desta peça foi feita com uma toalha de bordado da Madeira no tamanho S e foi utilizada pela Inês Mojo (figura 61) no desfile da coleção. Para não perder a forma do corpo, a camisa foi vestida e apertada apenas numa mola na zona do peito.



Figura 61 - coordenado 4 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

A outra versão da camisa foi utilizada pelo modelo Yandi no tamanho S (figura 63). Esta peça de linho, antes de serem feitas as manipulações, foi exposta a um banho de farinha e corante em água, concedendo-lhe um efeito marmoreado em tons de preto e cinzento (figura 62). Este processo foi executado em parceria com os artesãos da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, em Lisboa.



Figura 62 - processo do efeito marmoreado (autoria própria)



Figura 63 - coordenado 7 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Calças manipulações (unissexo)

As calças com manipulações, que fazem conjunto com as camisas de manipulações anteriores, passaram por um processo quase idêntico. No princípio, as calças, provenientes também da coleção permanente da marca, começaram por ser manipuladas no manequim em pano cru (figuras 64 e 65), depois as manipulações foram copiadas para os moldes (figura 66) e, por fim, replicadas nos materiais finais.

Em vez de utilizar um tamanho maior da peça para posteriormente retirar nas manipulações, foi utilizado o tamanho correspondente aos modelos, por causa da cintura assentar bem no corpo, e apenas foi aumentada a zona do gancho para contrabalançar a folga que é retirada pelas manipulações. A produção das peças contou com costura francesa, para um acabamento mais limpo, executada com linha da cor do tecido.



Figura 64 - aplicação das manipulações ao protótipo das calças (autoria própria)

Figura 65 - pormenor da aplicação das manipulações ao protótipo (autoria própria)

Figura 66 - molde das calças de manipulações (autoria própria)

A versão da toalha bordada da Madeira foi utilizada pela Inês Mojo (figura 67), em conjunto com a camisa de manipulações correspondente. Enquanto as calças marmoreadas com manipulações foi o Yandi (figura 68) que as usou, também em conjunto com a camisa do mesmo efeito.



Figura 67 - coordenado 4 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 68 - coordenado 7 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Casaco assimétrico (mulher)

Este casaco foi uma das peças iniciais a ser idealizada, assim como os respetivos moldes que foram dos primeiros a ser fechados. Depois da construção do casaco pensada, foi feito um protótipo com colcha grossa com defeitos, para remeter à estrutura e peso da cortiça, e pelo (figura 69) no forro, de forma a perceber se a folga do casaco estava adequada ao corpo. Como é habitual, foram apontadas algumas alterações, o que levou a mudanças nos moldes.

O casaco foi apresentado duas vezes na coleção, sendo uma delas em colcha verde com motivos floreados e pelo preto no interior. Os acabamentos como a fivela, os ilhós e os ganchos são todos em metal durado. A costura da peça foi feita no estúdio, recorrendo a linha verde para o pesponto de todo o casaco. Esta versão foi utilizada pela modelo Lena Bistrova (figura 70), na sua segunda entrada em desfile.



Figura 69 - processo de corte do pelo do casaco assimétrico verde (autoria própria)

Figura 70 - coordenado 16 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

A segunda opção, foi feita em cortiça azul com bordado de Arraiolos aplicado em tons de amarelo acastanhado. Após a finalização dos moldes, foi iniciado o processo de desenvolvimento do desenho dos bordados que seriam aplicados nas frentes e nas costas do casaco (figuras 71 e 72), apanhando a zona das mangas. Este processo foi bastante idêntico ao das restantes peças com bordado de Arraiolos, uma vez que a inspiração e o próprio desenvolvimento foram comuns às referidas peças.

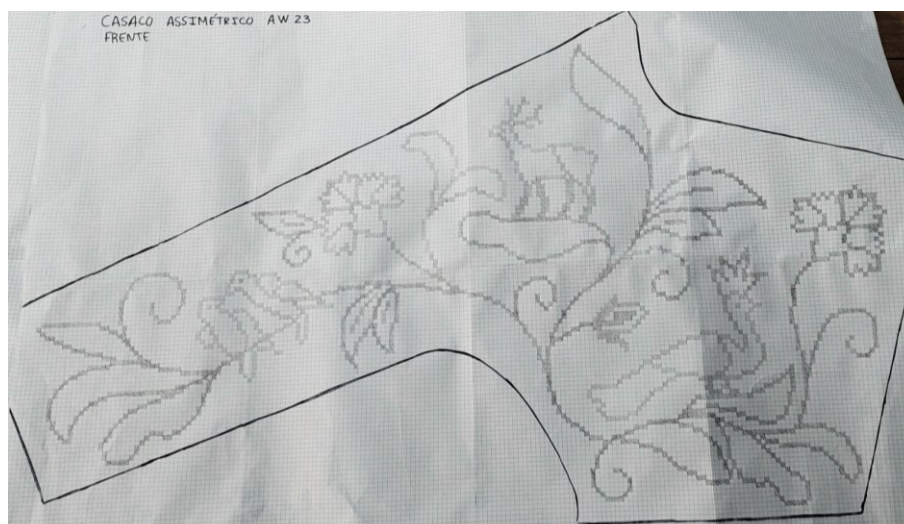


Figura 71 - desenho inicial dos bordados da frente do casaco assimétrico (autoria própria)

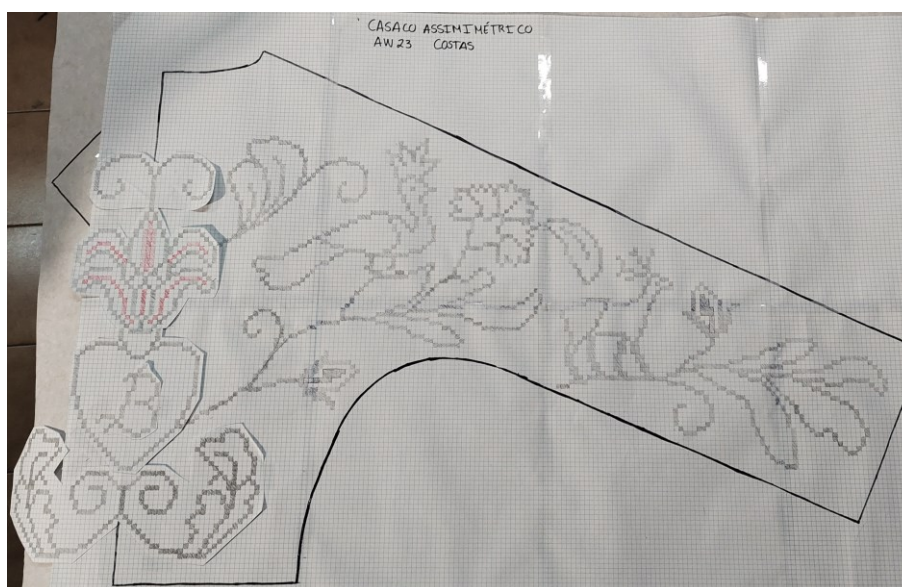


Figura 72 - desenho inicial dos bordados das costas do casaco assimétrico (autoria própria)

Depois de algumas propostas e redução da quantidade de bordado para diminuir custos e tempo de produção do bordado, foi definido e transferido o desenho final para os componentes do casaco que seriam bordados em Arraiolos pelas mesmas bordadeiras que fizeram o casaco e o colete de homem.

Mais uma vez, foi adicionado pelo castanho-escuro no interior do casaco, sendo mais expressivo no exterior na zona dos punhos e da gola. Sendo costurado e, para um melhor acabamento, pespontado com linha castanha, no estúdio da Béhen. Tal como no casaco de homem, todo o pelo foi cortado com a direção contrária ao fio direito, à exceção da gola (figura 74).



Figura 73 - corte da cortiça azul do casaco assimétrico (autoria própria)

Figura 74 - corte do pelo castanho co casaco assimétrico (autoria própria)

Esta versão foi utilizada pela modelo Ana Miguel, possível de observar na figura 75.



Figura 75 - coordenado 6 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Saia comprida (mulher)

Esta saia foi desenhada e pensada através de umas calças já feitas e testadas para a coleção. Através da costura das frentes e das traseiras, sem fechar as pernas, foi possível ter a base da saia. Partindo deste protótipo foram feitas alterações até que ficasse justo ao corpo, mantendo a mobilidade. A saia tem um comprimento até aos tornozelos e uma abertura entre os dois componentes traseiros, para permitir que a pessoa caminhe sem dificuldade.

Foram produzidas duas versões bastante distintas desta peça, sendo uma em linho estampado com uma das fotografias de Jorge Barros, que ilustra uma procissão típica portuguesa na praia. Esta peça também passou por todo o processo de estampagem e corte, de forma a acertar a imagem na junção dos componentes. O processo de produção foi feito em estúdio de forma que o acerto das imagens ficasse o mais perfeito possível, sendo depois pespontado com linha castanha alaranjada, normalmente utilizada nas calças de ganga. A peça final foi utilizada pela modelo Dana Panina no desfile, representada na figura 76.



Figura 76 - coordenado 13 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Para condizer com o casaco de cortiça azul bordado, foi desenvolvida uma saia com o mesmo material e tipo de bordado, apesar dos desenhos diferentes. Novamente, foram feitas algumas propostas iniciais e, a partir das mesmas surgiu uma alternativa mais simples, menos dispendiosa e que cumpre o mesmo fim.



Figura 77 - desenhos dos bordados da frente e da traseira da saia comprida (autoria própria)

Figura 78 - corte dos componentes da saia comprida de cortiça azul (autoria própria)

Depois dos componentes serem bordados em Arraiolos, voltaram para estúdio, onde foram cosidos e pespontados com linha castanha. A peça final foi a desfile, juntamente com o casaco assimétrico, sendo usada pela modelo Ana Miguel.



Figura 79 - coordenado 6 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Colete (mulher)

Este colete foi uma das peças em que foi utilizada a cortiça preta mate com relevo. Apesar de ser simétrico, tem um pequeno trespasse na frente que remete ao casaco assimétrico, fechando com ganchos iguais.

Depois dos moldes feitos e aprovados após pequenas alterações no primeiro protótipo, foram desenvolvidos alguns desenhos para aplicar nas frentes, recorrendo a tachas prateadas. Entre folhas e flores, chegou-se ao desenho final que seria depois aplicado na cortiça. Esta peça também foi produzida em estúdio, recorrendo a linha preta para unir os componentes de cortiça e os de pelo preto.



Figura 80 - processo de corte da cortiça preta para o colete de mulher (autoria própria)

Depois de tudo cosido, foram aplicados os ganchos prateados de forma que a pessoa possa escolher quais apertar, uma vez que os três ganchos permitem várias opções de como vestir, não precisando de serem todos fechados. O colete final foi utilizado pela modelo Maura Soares (figura 81) no desfile da coleção.

Calças (mulher)

As calças de mulher de cintura média foram idealizadas e desenvolvidas nos primórdios de toda a coleção, tendo servido de base para as calças cargo em versão de mulher e para a saia comprida. O seu fator diferenciador está maioritariamente na frente das calças, uma vez que incluem um encaixe acima dos bolsos e o corte é feito em balão. Mas uma vez que a área retirada da frente é compensada na traseira, atribui uma silhueta reta à perna das calças. Foram feitos alguns protótipos com diversos materiais para testar o caimento da peça até chegar aos moldes finais. Para os acabamentos foram utilizadas molas de pressão de metal prateado e fechos metálicos nas braguilhas, em ambas as versões.

Foram produzidas duas versões. Uma é em cortiça preta mate com pequenos apontamentos de pedaços de cortiça em relevo, nas quais foram aplicadas tachas com o mesmo método do colete de mulher. Desenharam-se algumas propostas que se foram moldando à área de preenchimento, enquanto se diminuía a quantidade de tachas a ser aplicada. Esta peça foi produzida no estúdio da Béhen, com costuras e pespontos em linha preta, assim como as tachas prateadas que foram aplicadas com auxílio de uma prensa manual. Esta alternativa foi usada no desfile pela modelo Maura Soares (figura 81), conjugando com o colete de mulher.



Figura 81 - coordenado 8 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Para a segunda versão apresentada em desfile, foi utilizada a cortiça verde e aplicados os mesmos desenhos do bordado da Madeira das calças cargo de cortiça laranja. Esta decisão foi feita baseada nos fatores tempo e custo, uma vez que os painéis para decalcar os motivos na cortiça podem ser utilizados diversas vezes, sendo assim reduzido o processo desenvolvido na “Gês Bordados”. Previamente, foram desenhados os moldes das peças na cortiça para que os designers pudessem saber exatamente onde colocar o desenho (figura 82). Quando os componentes voltaram da Madeira já bordados, as calças foram cosidas e pespontadas com linha castanha do mesmo tom do bordado. Na apresentação da coleção, estas foram usadas pela modelo Aidé, apresentada na figura 83.



Figura 82 - corte das calças de mulher em cortiça verde (autoria própria)

Figura 83 - coordenado 14 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Casaco Açores (mulher)

Este casaco recebeu esta denominação visto que foi idealizado com um material específico em mente: uma colcha feita recorrendo à arte da tecelagem em teares manuais de madeira, utilizando a técnica Ponto de Repasso. A encomenda aos artesãos foi feita com as metragens necessárias para executar o casaco, tendo alguma folga excedente destinada à decoração das botas do coordenado. As cores escolhidas para este material foram o branco, o preto e o castanho-escuro.

Assim, antes de saber quantos metros seriam necessários, foram desenhados os moldes, testado o protótipo em colcha e feitas as alterações para um melhor ajuste ao corpo. Uma vez que os teares só conseguem produzir tecido com cerca de 70cm de largura, foi feito o planeamento antecipado de quantos metros de comprimento seriam precisos. Depois do tecido pronto e recebido no estúdio, foram cortados todos os componentes encaixando-os de forma a haver o menor desperdício possível entre moldes (figura 84). Neste casaco também foi adicionado pelo castanho no interior (figura 85) e, para o fechar, foram utilizados um gancho prateado e um fecho metálico prateado reto e diagonal na frente, uma vez que a ideia inicial de o mesmo ser curvo não avançou por falta de tempo. A sua produção foi feita em estúdio recorrendo a linha preta para costurar

todas as partes e para os pespontos. A peça final foi utilizada pela modelo Sawitri, apresentada na figura 86.



Figura 84 - corte do tecido de colcha do casaco Açores (autoria própria)

Figura 85 - corte do pelo do casaco Açores (autoria própria)



Figura 86 - coordenado 9 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Apesar da denominação do casaco ser inspirada no material da versão anterior, foi produzida outra com a cortiça preta mate. Esta opção passou pelo mesmo processo de prototipagem e alterações até ser cortado o material final. Os acabamentos são iguais aos da primeira versão, diferenciando apenas na cor do pelo, que é agora preto. As costuras e pespontos também foram feitos com linha preta em estúdio. Esta peça foi a desfile utilizada pela modelo Dana Panina, como é possível observar na figura 88.



Figura 87 - corte da cortiça preta para o casaco Açores (autoria própria)

Figura 88 - coordenado 13 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Saia curta laser (mulher)

Esta saia foi inspirada num ramo de flores em latão que se encontrava no quadro de inspiração para a coleção. O passo inicial foi transformar a imagem do ramo num vetor simples e recortá-lo em cabedal (figura 89), que era o material com o comportamento mais parecido com os materiais de cortiça escolhidos para as peças finais. Depois de testar encostado ao corpo, percebeu-se a área que seria necessário ocupar com os desenhos vetoriais e fez-se o molde base da saia. A partir desta base, foram feitas algumas propostas, como a que se encontra na figura 90, que sofreram algumas alterações até ao desenho final.

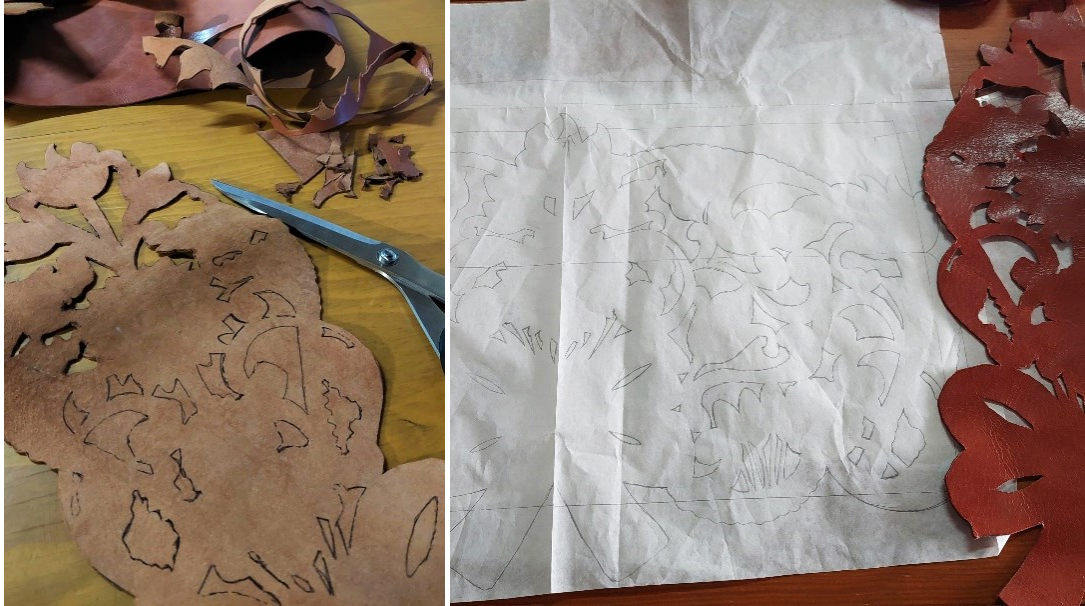


Figura 89 - corte da cópia da referência (autoria própria)

Figura 90 - primeiro teste de desenhos da saia curta (autoria própria)

Uma vez que a finalização dos desenhos coincidiu com a digitalização dos moldes das peças para estampar, aproveitou-se para digitalizar os desenhos na gráfica para, posteriormente, ser mais fácil a cópia para formato digital (figura 91). Com o desenho pronto em vetor (figura 92), o ficheiro e os materiais foram enviados para a Fábrica Moderna, em Lisboa, para ser feito o corte a laser das duas frentes e traseiras (figura 93).

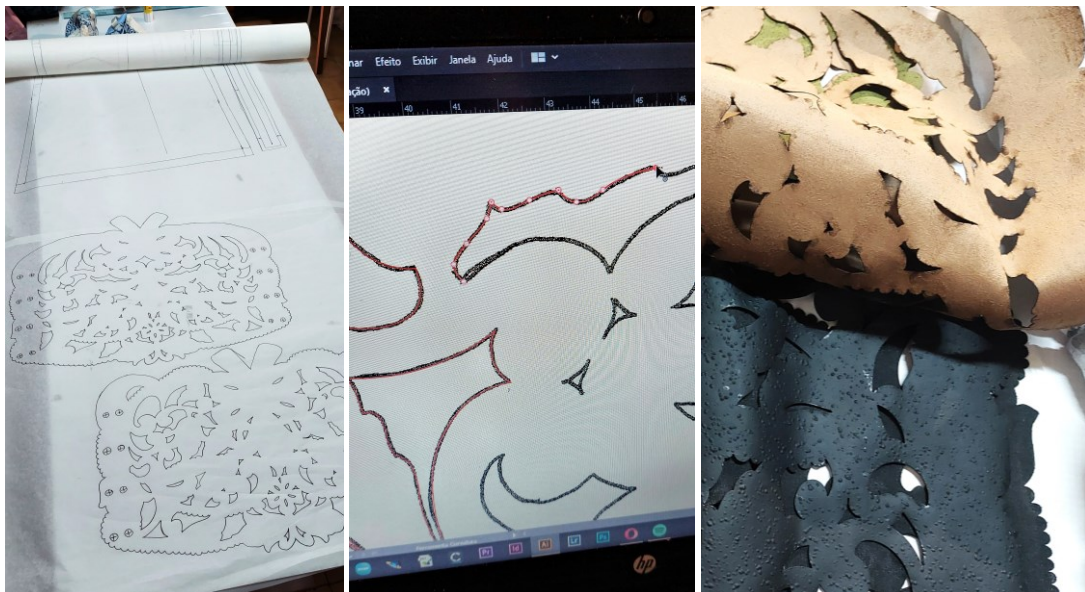


Figura 91 - papel vegetal com a frente e a traseira da saia curta (autoria própria)

Figura 92 - conversão dos desenhos para vetor (autoria própria)

Figura 93 - componentes cortados a laser (autoria própria)

Foram desenvolvidas duas versões desta saia, uma com a cortiça verde, que foi usada pela modelo Sawitri (figura 94), e a outra em cortiça preta mate com relevo, utilizada pela modelo Lena Bistrova (figura 95). Ambas as saias contêm duas colunas de cinco molas de pressão prateadas em cada lateral que servem como método para fechar, de forma que a largura da saia se altere.



Figura 94 - coordenado 9 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 95 - coordenado 16 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Calças (homem)

As calças simples de homem foram das primeiras peças a ser feita a modelagem, tendo sido utilizadas como base para as calças cargo de homem. Inicialmente, foram desenvolvidos os moldes, que sofreram pequenos ajustes na zona da anca e do bolso após a confecção do protótipo. Todas as versões destas calças têm botões de pressão prateados para fechar, bem como fechos metálicos na braguilha. Na frente, têm dois bolsos com a abertura reta e, na traseira, têm dois bolsos de chapa.

Um das calças deste modelo foram feitas com um tecido reutilizado de uma toalha de algodão fino com padrão de flores diversas, tipicamente denominado de chita de Alcobaça. Depois dos moldes finalizados, foi feito o corte dos componentes que, mais tarde, foram costurados com costura francesa e pespontados com linha preta, no estúdio da Béhen. A peça final fez parte do coordenado do modelo Vanderson Almeida, no desfile da coleção, como se pode observar na figura 96.



Figura 96 - coordenado 10 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Outras foram feitas com linho estampado, utilizando uma fotografia de Jorge Barros, que regista uma festividade a ser celebrada numa embarcação. A estampagem do linho apenas foi feita após o mesmo processo que todas as outras peças estampadas passaram, tendo depois sido cortado, costurado e pespontado em estúdio, utilizando a mesma linha castanha alaranjada que a saia comprida de linho. No desfile, as calças de linho foram utilizadas pelo modelo Fábio Silva, apresentado na figura 98.



Figura 97 - moldes das calças de homem com as imagens encaixadas (autoria própria)



Figura 98 - coordenado 15 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

A última versão destas calças de homem foi feita com a cortiça castanha, com bordado de Arraiolos aplicado nas laterais das pernas. O processo criativo dos desenhos foi idêntico ao do casaco e do colete com o mesmo material, sendo também os bordados com as mesmas cores de lã. Assim, foram cumpridas as fases de desenho dos bordados (figura 99), corte da cortiça, cópia dos desenhos para os componentes com giz de alfaiate (figura 100), envio para as bordadeiras, retorno dos componentes bordados, costura em estúdio com pespontos a castanho e acabamento com mola de pressão. A peça acabada fez parte do coordenado do modelo João Jorge (figura 101), na apresentação da coleção.



Figura 99 - desenhos dos bordados das calças de homem castanhas (autoria própria)

Figura 100 - desenho dos bordados a giz para bordar (autoria própria)



Figura 101 - coordenado 12 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Top (homem)

Outra das peças feitas em linho estampado com trabalho do fotógrafo Jorge Barros foi o top de cavas de homem. Esta peça passou por um processo muito longo de prototipagem, uma vez que foram feitas bastantes opções recorrendo ao drapeado. O fator rigidez foi o maior desafio desta peça, uma vez que não consegue esticar para entrar no corpo. Por isso, foi arranjada uma solução que faz uso de colchetes numa lateral e num ombro, para que seja possível abrir a peça e vesti-la. Sendo, assim, possível simplificar a modelagem da peça. O modelo João Jorge utilizou esta peça no desfile, como mostra a figura 101.

Top flores (mulher)

A ideia para este top surgiu como inspiração nos candeeiros de latão moldado. Foi feita alguma pesquisa em livros e em ateliers de latoaria como o da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva e o da Latoaria Maciel 1810.

Depois de recolhida alguma pesquisa, foram desenhadas algumas propostas de flores que remetessem para o trabalho antecedente das latoarias para um processo mais rápido e eficaz. Mais tarde, fizeram-se alguns protótipos de flores moldadas em cartolina prateada, de modo a ser mais fácil imaginar o produto final.

Depois da composição definida, o exemplar foi levado à Latoaria Maciel 1810, onde foram produzidos e esculpidos manualmente todos os componentes deste top (figura 102). Em estúdio, foram unidos com fio de cabedal castanho, que serviu como método para agarrar ao corpo. A peça final foi utilizada pela modelo Aidé (figura 103), em conjunto com as calças de mulher em cortiça verde.



Figura 102 - produção das flores em latão na Latoaria Maciel 1810 (Béhen, n.d.)

Figura 103 - coordenado 14 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Vestido (mulher)

Este é o único vestido da coleção, tendo sido feito através do drapeado direto da renda preta, no manequim, como é apresentado na figura 104. Com o propósito de remeter às manipulações das camisas e das calças, também o vestido foi moldado e cosido à mão nos diversos pontos assinalados. Depois da renda pronta, foi retirada do manequim e foi-lhe acrescentado um forro de tule preto, uma alça de cabedal preto e colchetes prateados na lateral (figura 105). Apesar de

simples, foi um processo demorado, por causa do trabalho manual implícito. No desfile de apresentação da coleção, o vestido foi usado pela modelo Dilsa Pereira, como mostra a figura 106.



Figura 104 - processo de drapeado no manequim (autoria própria)

Figura 105 - vestido finalizado no manequim (autoria própria)

Figura 106 - coordenado 11 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Mala de ombro

No âmbito dos acessórios, a mala de ombro desta coleção é a peça mais versátil, uma vez que é possível escolher a cor da alça, assim como a cor da bolsa, tendo a possibilidade de trocar e conjugar as diversas alças e bolsas, através de molas de pressão.

A alça desta mala teve a sua inspiração nos chocalhos das vacas, tendo sido feitas em pele, com fivela de latão e pequenos chocalhos a decorar ao longo do cinto, intercalando com tachas prateadas e douradas (figuras 107 e 108). Para esta peça, recorreu-se ao conhecimento dos artesãos de arte chocalheira da zona do Ribatejo que produziram as alças das malas. Nesta coleção, existiram duas versões de cor da alça: o tom cru original e o tingido de preto.



Figura 107 - aplicação dos chocalhos às alças da mala de ombro (Béhen, n.d.)

Figura 108 - alças pretas das malas de ombro com tachas aplicadas (Béhen, n.d.)

As bolsas que prendem na alça foram desenhadas para encaixarem e se prenderem com molas de pressão prateadas, de modo a permitir que o utilizador possa escolher a combinação que preferir. Inicialmente, foi desenhado um molde e feito um protótipo que acabou por sofrer algumas alterações no seu tamanho (figura 109).



Figura 109 - processo de prototipagem da bolsa da mala de ombro (autoria própria)

Depois das alterações, foram ponderados todos os materiais necessários para cada parte da bolsa, sendo depois feitos os moldes finais de cada uma. O exterior foi feito dando uso às sobras de pelo das peças maiores, por isso, de modo que a direção do pelo ficasse toda para baixo, o componente que acompanha o redondo da frente e da traseira foi dividido a meio, permitindo não só que o pelo ficasse com a direção a colidir em baixo, como também foi mais fácil arranjar partes do pelo onde coubessem os moldes para cortar. No interior, os mesmos componentes de pelo foram replicados em linho preto, servindo de forro (figura 110). Na zona do fecho, foram utilizados quatro painéis de pele fina, correspondendo a sua cor à cor do pelo.



Figura 110 - corte dos componentes das bolsas das malas de ombro (autoria própria)



Figura 111 - produção das bolsas das malas de ombro (autoria própria)

Assim, existiram três versões da bolsa: uma com pelo castanho, uma com pelo castanho-escuro e outra com pelo preto. No desfile, as seis malas acompanharam os coordenados dos modelos Ksenia Yavtushenko (alça tom cru e bolsa castanha), Inês Mojo (alça preta e bolsa preta), Vanderson Almeida (alça tom cru e bolsa castanho-escuro), Dilsa Pereira (alça preta e bolsa preta), João Jorge (alça tom cru e bolsa castanho-escuro) e Dana Panina (alça preta e bolsa preta).



Figura 112 - coordenado 3 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 113 - coordenado 4 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 114 - coordenado 10 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 115 - coordenado 11 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 116 - coordenado 12 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 117 - coordenado 13 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)



Figura 118 - mala de ombro no desfile da ModaLisboa Core (Béhen, n.d.)

Mala pão

Com a ideia de fazer acessórios comestíveis, foram testadas e desenvolvidas pequenas malas de mão feitas em pão (figura 119). Com ajuda da Europastry para a escolha da massa mais indicada de modo a não se desfazer e aguentar mais tempo sem apodrecer, as malas de pão foram feitas perto da data do desfile.



Figura 119 - mala de pão do desfile da ModaLisboa Core (Béhen, n.d.)

Os modelos que levaram a malas de pão a desfile foram a Lena Bistrova, o Diogo Gomes, o Kresmir, a Ana Miguel (figura 120), o Yandi, a Maura Soares (junto com uma flor de cabedal), a Sawitri e o Fábio Silva, apresentados nas figuras 121 a 129.



Figura 120 - mala de pão do desfile da ModaLisboa Core (Béhen, n.d.)



Figura 121 - coordenado 1 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 122 - coordenado 2 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 123- coordenado 5 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 124 - coordenado 6 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 125 - coordenado 7 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 126 - coordenado 8 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 127 - coordenado 9 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 128 - coordenado 15 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 129 - coordenado 16 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Mala latão

Passando pelo mesmo processo do top de flores de latão dourado, também a mala de latão percorreu a fase de pesquisa, de prototipagem (figura 130) e de modelação na oficina da Latoaria Maciel 1810 (figura 131). Foram feitas algumas propostas de tamanho e formato, acabando na configuração final que a modelo Aidé levou a desfile, como mostra a figura 132.

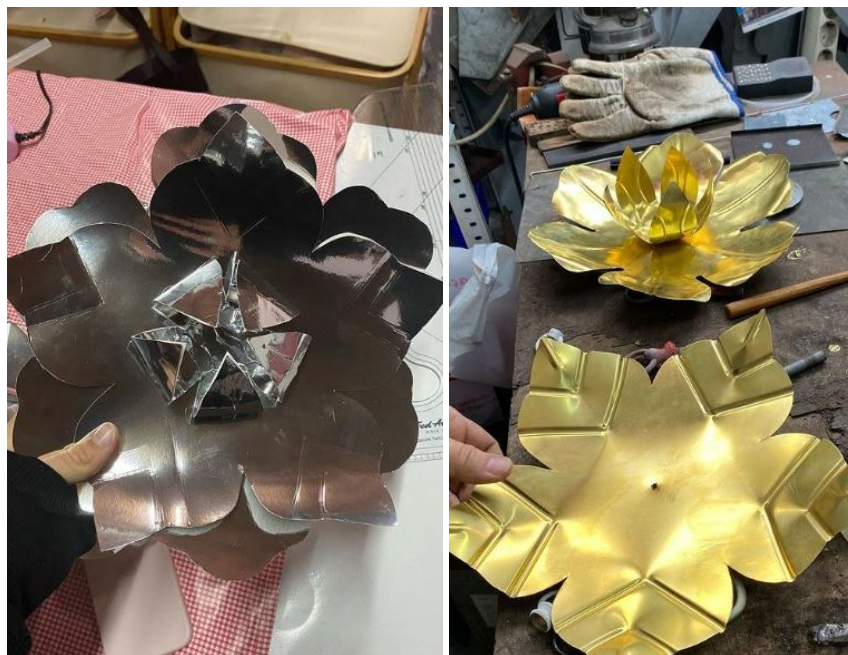


Figura 130 - protótipo da flor grande de latão em cartolina (Béhen, n.d.)

Figura 131 - processo de modelação da flor grande em latão (Béhen, n.d.)



Figura 132 - coordenado 14 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Gargantilha e brincos

O último acessório integrante da coleção foram as gargantilhas com flores de pele ou latão dourado. O processo das de latão, foi bastante parecido com o do top de flores, uma vez que consiste no mesmo procedimento tanto na modelação do latão na Latoaria Maciel 1810 (figura 133), como no método para fixar ao pescoço, que é através de fio de cabedal.



Figura 133 - produção artesanal das flores em latão (Béhen, n.d.)

Já as flores de pele, foram cortadas (figura 134), moldadas, queimadas e unidas com uma tacha em estúdio, tendo sido também cosidas argolas no avesso da flor, que está demonstrado na figura 135, onde passa o fio de cabedal para prender ao pescoço.



Figura 134 - processo de corte das flores de cabedal (Béhen, n.d.)

Figura 135 - aplicação das argolas nas flores para o fio da gargantilha (autoria própria)

As gargantilhas finais foram utilizadas no desfile pelos modelos Inês Mojo (flor de latão e fio preto), Yandi (flor de latão e fio preto), Dilsa Pereira (flor de pele preta e fio preto) e João Jorge (flor de latão e fio castanho).



Figura 136 - coordenado 4 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 137 - coordenado 7 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 138 - coordenado 11 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Figura 139 - coordenado 12 no desfile da ModaLisboa Core (Vogue Portugal, 2023)

Também em forma de brincos, foram usadas as flores de latão pela modelo Ana Miguel, como mostra a figura 140.



Figura 140 - brincos de flores em latão (ModaLisboa, n.d.)

Calçado

Todas as botas de mulher foram decoradas em estúdio, utilizando sobras de tecido das peças e de forma que combinassem com o coordenado. As botas base são compradas em lojas de segunda mão e utilizadas de desfile em desfile, sendo apenas preciso alterar os adornos (figuras 141 e 142).



Figura 141 - botas do coordenado 11 no desfile da ModaLisboa Core (Béhen, n.d.)

Figura 142 - botas do coordenado 9 no desfile da ModaLisboa Core (Béhen, n.d.)

O calçado de homem desta coleção teve como objetivo remeter aos tamancos de pele tradicionais, mas de forma a respeitar o orçamento, foram utilizados sapatos de enfermagem pretos como base. A decoração dos mesmos foi feita com pedaços de pelo preto e castanho, que sobraram do corte para outras peças, revestindo toda a parte superior com o mesmo e recorrendo a tachas para contornar a base.



Figura 143 - tamancos de pelo no desfile da ModaLisboa Core (ModaLisboa, n.d.)

Boxers (homem)

Para os homens, foram ainda desenhados e produzidos (figuras 144 e 145) em estúdio uns boxers de toalhas bordadas. Foram executadas um total de 6 peças, todos com toalhas diferentes (figura 146). Os moldes foram desenhados a partir de um modelo e, depois, foram feitas algumas alterações para não ficarem tão curtos. A ideia era serem utilizados em desfile e aparecerem no topo das calças, mas a conjugação acabou por não resultar e estas peças acabaram por não se ver.



Figura 144 - processo de costura dos boxers de homem (autoria própria)

Figura 145 - pormenor da braguilha dos boxers de homem (autoria própria)



Figura 146 - boxers de homem finalizados (autoria própria)

3.4 Outros projetos

Apesar de a coleção ocupar muito tempo de produção, os seis meses de estágio foram preenchidos por outros projetos a acontecer paralelamente. Daqui para a frente, é possível conhecer a Jersey feita para um desfile que encerrou o Mundial de Futebol de 2022 no Catar, os diversos componentes pertencentes à embalagem de produtos que foram refeitos, os quatro coordenados personalizados para a Ana Moura e os novos porta-fatos da Béhen.

3.4.1 Jersey Catar

A convite da Carine Roitfeld, antiga editora chefe da Vogue Paris, a Béhen foi a marca representante de Portugal que desenhou e adornou uma Jersey exclusiva da Off-White para o CR Runway. Este evento foi concebido por Al-Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani, irmã do Emir do Catar, durante o Mundial de Futebol 2022, onde peças de designers de moda de todo o mundo se reuniram num só desfile.

Mantendo os princípios da marca, surgiu a ideia de aplicar bordado da Madeira, de modo a representar não só a Béhen, como também o nosso país. Aproveitando as formas simétricas em bordeaux sobre o fundo branco, foram desenvolvidas algumas propostas de desenhos inspirados em toalhas armazenadas no estúdio (figura 147). Foram feitas algumas tentativas até chegar ao desenho final (figuras 148 e 149), tendo havido uma gestão de quantidade de bordado necessário para preencher o espaço, relacionada com o preço e tempo de trabalho das bordadeiras, originando uma alternativa simples mas esteticamente agradável.



Figura 147 - toalha com bordado da Madeira no estúdio da Béhen (autoria própria)

Figura 148 - versão inicial dos desenhos dos bordados da Jersey Catar (autoria própria)

Figura 149 - versão final dos desenhos dos bordados da Jersey Catar (Béhen, n.d.)

Jogando com as duas cores da Jersey, utilizou-se linha de algodão bordeaux para bordar sobre o tecido branco e vice-versa. Foi um grande desafio proposto ao Instituto do Vinho, do Bordado e do Artesanato da Madeira (IVBAM), uma vez que as bordadeiras nunca tinham experimentado bordar neste tipo de material, estando até reticentes. Foi um risco a ser tomado, visto ter sido disponibilizado apenas um exemplar por parte da Off-White, no entanto, foi um sucesso, como é possível perceber através das figuras 150, 151 e 152.



Figura 150 - frente da Jersey Catar (Béhen, n.d.)

Figura 151 - costas da Jersey Catar (Béhen, n.d.)



Figura 152 - Jersey no desfile do Mundial de Futebol no Catar (CR Runway, 2022)

Posteriormente ao desfile, a peça foi vendida no website da Off-White, tendo os lucros revertido a favor da fundação Education Above All (EAA).

3.4.2 Embalagem

Durante o período de estágio, foram reformulados e redesenhados alguns constituintes da embalagem que é enviada com os produtos vendidos. O principal motivo para esta mudança foi o facto de terem surgido as peças de bebé na Béhen, o que levou ao repensar da imagem da marca.

Precedentemente, os artigos eram enviados em caixas de cartão duro, cor-de-rosa forte e com o logótipo da Béhen impresso a carimbo quente com efeito metalizado prateado. Uma vez que deixou de fazer sentido o cor-de-rosa das caixas, foi escolhido o preto como a nova cor para as mesmas, mantendo os motivos a prateado metalizado. As dimensões foram também repensadas tendo em conta as dimensões mais comuns dos produtos, sendo alteradas para 45cm x 35cm x 15cm, de forma que caibam os casacos grandes de pelo, a par com 25cm x 28cm x 10cm, indicada para camisas e calças que são menos volumosas. As tampas das caixas anteriores eram muito estreitas, acabando por sair facilmente, o que levou à alteração das mesmas de forma a encaixarem em toda a altura das caixas (15cm e 10cm). Depois da parte estrutural definida, foram realizadas algumas propostas de desenhos para colocar no topo da tampa da caixa.

Pegando em alguns motivos de bordados de outros projetos arquivados no estúdio, assim como em toalhas e panos bordados, foram surgindo ideias de composições e testes de tipografia que complementassem o logótipo da Béhen. Foi um grande desafio conseguir conjugar a aparência simples e retilínea da palavra “Béhen”, em caixa alta e tipografia Arial Bold, com os desenhos orgânicos dos bordados e a frase “feito à mão” manuscrita. Depois de várias versões feitas em computador, foram impressas em papel as que tinham mais potencial para serem analisadas e comparadas, como por exemplo as que estão ilustradas nas figuras 153, 154 e 155. A versão final ainda não foi escolhida, uma vez que o projeto ficou estagnado após o contacto com as empresas de produção das caixas, no qual foi imposta uma quantidade mínima demasiado alta.



Figura 153 – proposta 1 para a tampa das caixas (autoria própria)



Figura 154 - proposta 2 para a tampa das caixas (autoria própria)



Figura 155 - proposta 3 para a tampa das caixas (autoria própria)

As etiquetas que acompanhavam as peças eram feitas num cartão branco simples, com um texto sobre a marca impresso a preto. A ideia para as novas etiquetas não difere muito das antecedentes, apenas acresce a indicação dos tamanhos e um pequeno desenho alusivo à coleção de adulto ou de bebé, sendo também resumido o texto. Os tamanhos de bebé variam entre 1-2 anos, 2-4 anos e 4-6 anos, enquanto as peças de adulto variam entre o S, M e L. Posto isto, foram incluídos os três tamanhos em todas as etiquetas, indicando manualmente o tamanho pretendido, possibilitando imprimir todas iguais, não correndo o risco de esgotar um dos tamanhos. O preço das peças, uma vez que oscila bastante e nem sempre é necessário colocá-lo, é também assinalado à mão.

De forma a distinguir entre adulto e bebé, foram desenhados alguns pequenos motivos de bordados. Para a Béhen - *pour le petit monde*, a coleção de bebé, foram testados desenhos de pássaros, corações e outros, tendo sido escolhido o desenho de uma pomba a pegar uma flor. Na versão normal de adulto, foram propostas algumas composições de ramos, folhas e flores. Nas figuras 156 e 157 é possível observar ambas as etiquetas finais.



Figura 156 - etiqueta de marca e tamanho para peças de bebé (autoria própria)

Figura 157 - etiqueta de marca e tamanho para peças de adulto (autoria própria)

Para além das etiquetas, costuma ser enviado um cartão com uma nota pessoal, personalizada e escrita à mão como forma de agradecimento e atenção ao cliente. De forma a tornar este componente mais especial e identificador da marca, foram também feitos alguns testes para o cartão de nota pessoal para as peças de adulto, assim como as peças de bebé.

Iniciou-se o processo por desenhar algumas molduras para os cartões, com inspiração em pequenos panos armazenados no estúdio. Foram feitas algumas propostas com desenhos vetoriais que remetessem às bainhas bordadas, mas a essência do bordado manual acabava por se perder. Por isso, através da fotografia, os bordados foram manipulados num programa de edição digital de forma a encaixarem no formato do cartão, tendo sido removido todo o tecido envolvente e dando a ilusão de que o bordado foi feito diretamente no cartão. Para as peças de bebé, foi utilizado um bordado simples azul com pequenos corações vermelhos e, para as peças de adulto, foi escolhido um bordado vermelho em triângulos. Além da moldura, foram acrescentados os contactos da marca, o logótipo e motivos de bordados em desenho vetorial. Os dois cartões de mensagem ao cliente estão representados nas figuras 158 e 159.



Figura 158 - cartão de mensagem ao cliente para as peças de bebé (autoria própria)



Figura 159 - cartão de mensagem ao cliente para as peças de adulto (autoria própria)

Uma vez que as peças de bebé são muito mais pequenas que as restantes, não fazia sentido enviá-las para o cliente numa caixa de cartão tão grande. Por isso, ocorreu a ideia de desenhar e produzir em estúdio pequenos talegos do resto de colchas. Primeiro, dobraram-se todos os tamanhos das peças, de modo a perceber quais as dimensões ideais para o talego. Depois deste teste inicial, definiram-se as medidas: 33cm de altura por 25cm de largura. Desenharam-se os moldes, foi feito um protótipo e testou-se também o tamanho dos cordões para fechar, constituídos por um aglomerado de fios brancos, e das borlas, feitas com o mesmo fio grosso dos cordões. Finalizados, foi-lhes acrescentada uma etiqueta da marca como forma de identificação (figuras 160 e 161).



Figura 160 - talego e camisa de bebé (autoria própria)

Figura 161 - processo de aplicação dos cordões e das borlas nos talegos (autoria própria)

De forma a complementar a coleção “O Deus das Pequenas Coisas”, foram cortados e costurados sacos feitos de restos de colcha que se encontravam no estúdio da Béhen. Estas peças foram oferecidas a todos os modelos que desfilaram para a marca na ModaLisboa Core e a toda a equipa que contribuiu para o desenvolvimento da coleção. De forma a personalizar e identificar os sacos, foi criado um stencil com o logótipo da marca e a indicação da estação respetiva à coleção (figuras 162 e 163). Deste modo, foi possível produzir sacos únicos, dando opção de escolha a cada pessoa.



Figura 162 - testes do stencil dos sacos de colcha (autoria própria)

Figura 163 - pintura com spray dos sacos de colcha (autoria própria)

Figura 164 - sacos de colcha finalizados (autoria própria)

3.4.3 Ana Moura

Este pequeno projeto consistiu em fazer quatro coordenados para a Ana Moura utilizar nos concertos de lançamento do novo álbum Casa Guilhermina. Uma vez que a capa do álbum, todas as peças de roupa que aparecem a acompanhar as letras das músicas e os apontamentos de bordados são todos da autoria da Béhen. Assim sendo, a artista recorreu à marca para fazer também peças personalizadas para a sua digressão.

Apesar do curto período para idealização e produção das peças, enquanto o desenvolvimento da coleção estava a decorrer, foi possível aceitar este pedido ao recorrer a mais algumas pessoas para ajudar no processo. Toda a produção foi feita em estúdio, contando com cerca de oito pessoas a contribuir para o processo.

O primeiro coordenado (figuras 168 e 169) incluiu o casaco *spider* da coleção numa versão mais curta, o qual foi feito com licra cor-de-rosa e cristais *swarovski*. Para o desenho que os cristais formam, foram feitas várias propostas que foram sofrendo alterações até ao momento de os aplicar na peça. As calças foram feitas recorrendo ao modelo de calças de mulher da coleção permanente da marca, o que facilitou o processo, uma vez que apenas foi necessário fazer pequenos ajustes para assentar melhor no corpo. Utilizou-se uma colcha de algodão cor-de-rosa com motivos florais para a base das calças (figura 166), sendo depois retirada parte das laterais para ser substituída por tule branco, de modo a atribuir transparência à peça. Na zona do tule, foram encaixados pequenos pedaços de bordado com missangas, previamente tingidos de cor-de-rosa (figura 165) de maneira a corresponder o tom à colcha. Depois de tudo colocado no respetivo lugar, coseram-se os fragmentos de bordados à mão (figura 167), reforçando também algumas missangas que estivessem para cair. Por fim, foram aplicados alguns cristais *swarovski* nos motivos da colcha das calças. Para completar o coordenado, umas botas foram decoradas com restos de colcha cor-de-rosa fina.



Figura 165 - tingimento da renda com tinta acrílica diluída em água (autoria própria)

Figura 166 - corte da colcha para as calças cor-de-rosa (autoria própria)

Figura 167 - disposição e costura manual dos componentes de renda (autoria própria)

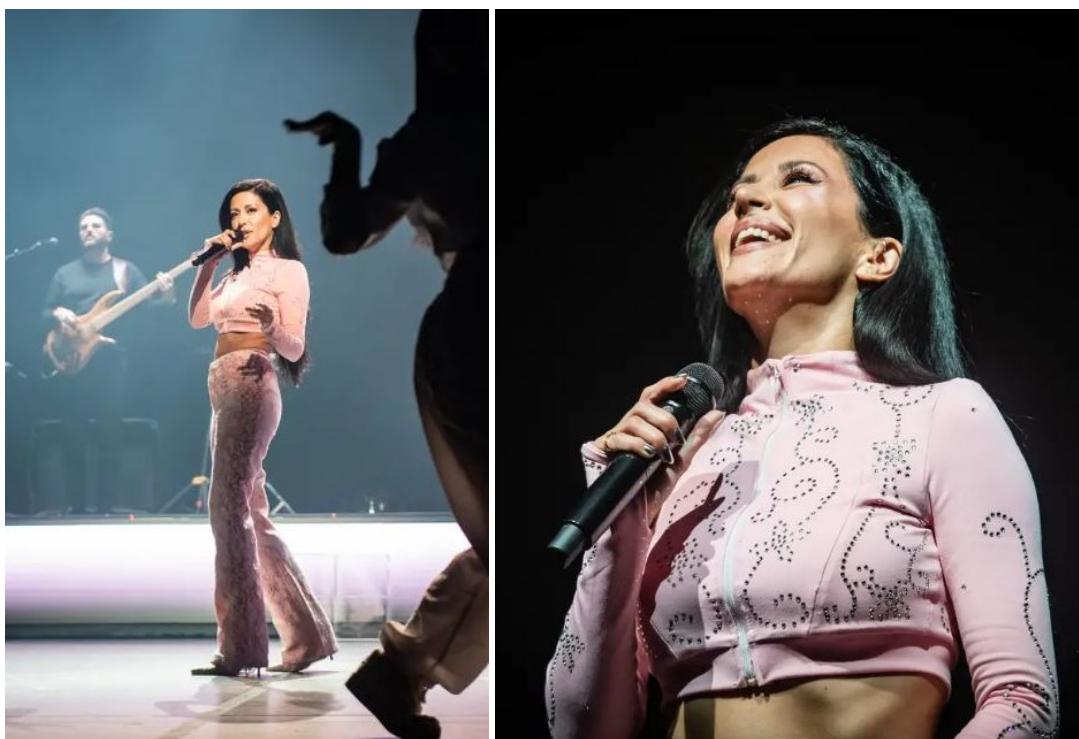


Figura 168 - Ana Moura ao vivo no Coliseu dos Recreios (Vieira & Carmo, 2023)

Figura 169 - Ana Moura ao vivo no Coliseu dos Recreios (Vieira & Carmo, 2023)

O segundo conjunto produzido (figura 172 e 173) é constituído por uma blusa de toalha branca com transparências e umas calças de colcha branca com apontamentos cor-de-rosa, verdes e azuis. A blusa foi feita com o auxílio dos moldes de uma coleção anterior, que contém mangas volumosas na zona dos ombros, botões para apertar no centro da frente e um comprimento até à cintura. Foram necessárias algumas alterações nas dimensões da cintura e do busto, para que a peça ficasse bem no corpo da artista. Como material para esta peça, foi utilizada uma toalha de algodão branco redonda, fina e com algumas transparências. Por fim, foram aplicados alguns cristais *swarovski* das zonas dos motivos da toalha. As calças seguiram o mesmo método das calças cor-de-rosa anteriores, tendo sido escolhida uma colcha sintética branca com motivos florais tingidos com apontamentos cor-de-rosa, azuis e verdes. O molde para esta peça foi aproveitado da coleção, tendo sido utilizadas as calças de mulher. Nas laterais, também foi aplicado tule branco e, posteriormente, foram cosidos os recortes de bordado com missangas branco, manualmente (figuras 170 e 171). Mais uma vez, foram aplicados cristais *swarovski* ao longo dos motivos da colcha. Um erro na modelagem fez com que, após a primeira prova, tenha sido necessário aumentar a zona da cintura e da anca, o que acabou por atrasar o processo. Contudo, todas as peças foram terminadas a tempo de seguirem para os concertos em Berlim e Amesterdão. As botas utilizadas com este coordenado foram as mesmas que o primeiro conjunto, uma vez que os quatro concertos foram divididos por pares, em dois fins-de-semana.



Figura 170 - corte dos componentes de renda (autoria própria)

Figura 171 - disposição e costura manual dos componentes de renda (autoria própria)



Figura 172 - Ana Moura ao vivo no Super Bock Arena (Teixeira, 2023)



Figura 173 - Ana Moura ao vivo no Super Bock Arena (Teixeira, 2023)

O terceiro coordenado (figuras 177 e 178) incluiu uma saia assimétrica da coleção em desenvolvimento, tendo sido utilizada uma toalha bordada com bastantes aberturas. Em prova, a Ana Moura referiu quais as zonas que preferia que ficassem mais cobertas e, por isso, no momento do corte dos componentes (figura 174), os mesmos foram orientados de forma que os requisitos da cliente fossem cumpridos. Tendo em conta a grande abertura dos bordados da saia, foi aplicada uma fita de algodão em todas as costuras para atribuir maior firmeza à peça. Depois de unidas todas as partes, a saia foi ajustada ao corpo na zona da cintura e da anca, uma vez que tinha algum tecido excedente. Como em todas as peças anteriores, também foram acrescentados alguns cristais pela saia. A acompanhar, foi desenhado o molde de um top simples de manga cava e a acabar na cintura, que foi feito em croché com linha branca. Foram feitas algumas propostas para o motivo do croché, tendo variado bastante até ao produto final (figuras 175 e 176). Tradicionalmente, é normal que as peças de croché incluam palavras escritas no meio dos adornos florais, tendo sido propostas algumas opções, das quais foi escolhida a palavra “MOURA”. Esta peça foi a única que foi produzida por uma pessoa exterior ao estúdio, tendo feito o corpo todo do top à mão. Depois de finalizado, foram acrescentados os cristais nos quadrados preenchidos, de forma que o desenho se formasse através dos mesmos. Para fechar a peça, foram usadas molas cosidas à mão no centro das costas. Este conjunto foi utilizado, posteriormente, no videoclip da música “Nossa Senhora das Dores”.



Figura 174 - corte da saia assimétrica em toalha (autoria própria)

Figura 175 - desenho do top de croché (autoria própria)

Figura 176 - acabamentos das costas do top de croché (autoria própria)



Figura 177 - peças do terceiro coordenado da Ana Moura (Moura, n.d.)

Figura 178 - Ana Moura ao vivo em Paris (Moura, n.d.)

Por fim, o quarto coordenado (figuras 182 e 183) deu uso a uma única toalha de bordado de Viana do Castelo. Esta toalha vermelha contém motivos brancos e azuis em toda a sua área. Assim, foi feita uma saia da coleção AW23, um top com o mesmo molde do top de croché anterior e umas luvas até acima do cotovelo. Estas peças também foram cortadas e costuradas em estúdio, tendo sido, mais uma vez, acrescentados os *swarovski* a acompanhar os motivos.

Para as luvas, foram também adicionados cravos vermelhos a contornar o topo da bainha (figura 179). Estas luvas sofreram imensas alterações no método de as fechar, uma vez que o tecido não é elástico e, por isso, a dualidade de justo ao braço e confortável é um desafio. Para estes dois últimos coordenados, as botas foram modificadas, tendo-se substituído a colcha cor-de-rosa por colcha branca com franjas.



Figura 179 - processo dos cravos de linho vermelho (autoria própria)

Figura 180 - acabamentos do top vermelho (autoria própria)

Figura 181 - pormenor da braquiilha da saia comprida vermelha (autoria própria)



Figura 182 - Ana Moura a utilizar o quarto conjunto em concerto (Moura, n.d.)

Figura 183 - Ana Moura ao vivo em Londres (Kallas, 2023)

3.4.4 Porta-fatos

Por vezes, as peças da Béhen têm de ser transportadas para sessões fotográficas ou eventos, sendo enviadas em porta-fatos. Uma vez que os únicos que existiam na marca eram uns básicos, cinzentos e de má qualidade, foram pensadas e desenhadas algumas propostas de soluções para este problema. Começou-se por fazer alguma pesquisa de formatos e como manter a proteção das peças, conjugados com a menor utilização possível de material e um método de fechar simples, sem ter de recorrer a acessórios como fechos ou botões (figura 184). Depois de alguns produtos pensados, a versão final inclui duas frentes que se sobrepõe 10cm no centro, fechando na lateral com fitas do mesmo tecido. Na parte de trás é utilizado apenas um painel de tecido e, no topo, é aplicada uma etiqueta de marca (figura 186). Estes artigos são feitos com lençóis e colchas finas armazenados no estúdio da Béhen (figura 185).

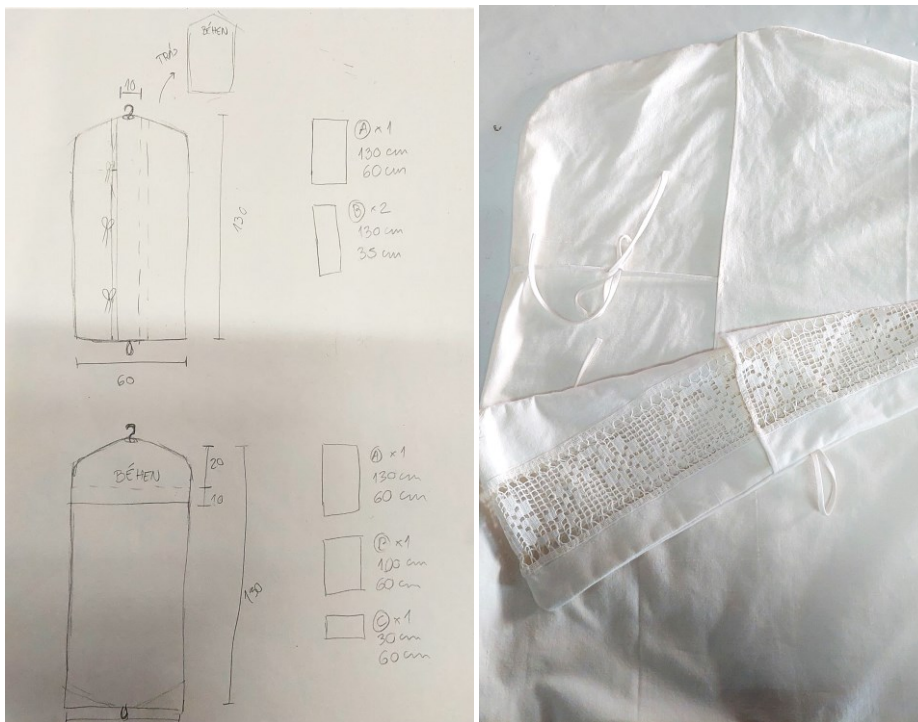


Figura 184 - esboços de propostas para o porta-fatos (autoria própria)

Figura 185 - porta-fatos (autoria própria)



Figura 186 - etiqueta nas costas do porta-fatos (autoria própria)

4 Considerações finais

Concluindo o presente relatório de estágio, é possível perceber a sua importância enquanto complemento aos ensinamentos teóricos, não só do Mestrado em Design de Moda na Universidade da Beira Interior, como também da Licenciatura em Design na Universidade de Aveiro. Durante o estágio na Béhen, foram implementados os conhecimentos adquiridos durante os quase cinco anos de estudo no ensino superior, bem como aprendizagens autónomas que a aluna foi desenvolvendo paralelamente aos trabalhos curriculares. Assim, destacam-se as contribuições que concedeu à marca a nível do design gráfico, edição de imagem, desenhos técnicos, desenho de bordados, modelagem, corte, costura à máquina, costura manual e conceção de produtos.

No decorrer dos seis meses, além do desenvolvimento das habilidades práticas, também se perfeccionou todo o processo de idealização e produção num atelier de design de moda. Esta oportunidade de conhecer a perspetiva da criação permitiu à aluna um enriquecimento na sua forma de estar, pensar e trabalhar, que só presenciando e fazendo é possível obter. Outro fator que elevou esta experiência foi a presença no *backstage* da ModaLisboa Core, no desfile da coleção “O Deus das Pequenas Coisas”, na qual se sentiu o orgulho do culminar de tantos meses de trabalho, a pressão de dar os últimos retoques nas peças de forma que todos os coordenados se apresentassem exímios e, ainda, o contacto com outros designers e marcas presentes no evento. Esta experiência no âmbito profissional permitiu à aluna adquirir competências não só de qualificação, como também humanas e empáticas através das relações que se foram formando entre colegas.

No desenvolver do relatório, em jeito de complemento ao trabalho prático para a marca, foi realizada uma análise do artesanato como estimulador das práticas sustentáveis no design de moda, mais especificamente, os bordados típicos portugueses. A Béhen é bastante conhecida por usar estas técnicas ancestrais, enquanto promove a sustentabilidade na indústria da moda através da preferência de materiais e técnicas ecológicos, bem como a garantia da subsistência das práticas artesanais, por isso, a pesquisa desta temática fez todo o sentido de forma a apoiar e ajudar o trabalho desenvolvido. Neste âmbito, é possível perceber que a Béhen exerce um papel bastante benéfico nesta promoção e valorização do artesanato, uma vez que, apesar de não manter uma produção contínua com os diversos artesãos, é um objetivo que pretende para o futuro.

A aluna tenciona absorver toda esta experiência para que, como futura designer de moda, possa crescer e implementar tudo o que aprendeu até então. Posto isto, após o desenvolver deste relatório, os conhecimentos adquiridos e as aptidões colocadas em prática, a aluna pretende demonstrar que cumpre os requisitos para a obtenção do grau de mestre em Design de Moda.

5 Referências

- Albino, C. (2017). *À procura de Práticas Sábias: Design e Artesanato na significação dos Territórios*. CEARTE.
https://www.researchgate.net/publication/341049090_A_procura_de_praticas_sabias_Design_e_Artesanato_na_significacao_dos_Territorios
- Albuquerque, C. (2019). *ESTRATÉGIAS DE SUSTENTABILIDADE NA MODA: a percepção do consumidor* [Universidade Federal de Pernambuco].
<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/34340>
- Assunção, L. F., & Jacques, J. J. de. (2021). Design para sustentabilidade: contribuições do design reflexivo para a longevidade emocional de produtos de moda. *DAPesquisa*, 16, 01–19. <https://doi.org/10.5965/18083129152021e0015>
- Barradas, T., & Mendes, M. (2021). Soft Circuits in Traditional Embroidery: Reinventing an Imaginary for Sustainability. *ACM International Conference Proceeding Series*, 1–7.
<https://doi.org/10.1145/3483529.3483705>
- Barros, B. da C. R. (2019). *O Marketing como estratégia para a revitalização do folclore em Portugal* [IPAM]. <http://hdl.handle.net/10400.26/29719>
- Béhen. (n.d.). *behen.studio*. Instagram. Retrieved May 31, 2023, from <https://www.instagram.com/behen.studio/>
- Binet, F., Coste-Manière, I., Decombes, C., Grasselli, Y., Ouedermi, D., & Ramchandani, M. (2019). *Fast Fashion and Sustainable Consumption*.
<http://www.springer.com/series/13111>
- Branda, N., Bernd, A., & Jacques, J. (2021). *DESIGN E SUSTENTABILIDADE: investigação acerca das escolhas de materiais para o desenvolvimento de produtos de vestuário por estudantes e profissionais de Moda*.
<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/228893>
- Brandão, S. I. D. (2022). *Bordar o poema, conquistar identidade-um estudo dos lenços de amor como sinal de afirmação feminina* [Universidade do Porto].
<https://hdl.handle.net/10216/146275>
- Brembatti, K., & Taketani, Y. (2016). Moda e Identidade. *Comunicação - Reflexões, Experiências, Ensino*, 11(11), 9–16. <http://www.vogue.co.uk/suzy-menkes/2015/10/rafa-simons-why-fashion-is-crashing>
- Brown, S., & Vacca, F. (2022). Cultural sustainability in fashion: reflections on craft and sustainable development models. *Sustainability: Science, Practice, and Policy*, 18(1), 590–600. <https://doi.org/10.1080/15487733.2022.2100102>
- Buzzo, A., & Abreu, M. José. (2019). *Fast Fashion, Fashion Brands and Sustainable Consumption*. <http://www.springer.com/series/13111>
- Cabrinha, P. (n.d.). *E assim se faz o fio de Seda*. Retrieved May 29, 2023, from https://olhares.com/e_assim_se_faz_o_fio_de_seda_foto4092283.html
- Carvalho, H. (2022). *Eco-Printing e Eco-Dyeing: um contributo para o design de moda sustentável* [Universidade da Beira Interior]. <http://hdl.handle.net/10400.6/13141>
- Carvalho, I. (2019). *Bordado das Caldas da Rainha: A necessidade de salvaguarda de um património cultural imaterial* [Universidade de Coimbra].
<http://hdl.handle.net/10316/89826>

- Centobelli, P., Abbate, S., Nadeem, S. P., & Garza-Reyes, J. A. (2022). Slowing the fast fashion industry: An all-round perspective. In *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry* (Vol. 38, pp. 1–9). Elsevier B.V. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100684>
- Cooper, T., & Claxton, S. (2022). Garment failure causes and solutions: Slowing the cycles for circular fashion. *Journal of Cleaner Production*, 351, 1–11. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2022.131394>
- CottonWorks. (n.d.). *Cotton Fiber Harvesting & Ginning*. Retrieved May 29, 2023, from <https://www.cottonworks.com/en/topics/sourcing-manufacturing/fiber-science/cotton-fiber-harvesting-and-ginning/>
- CR Runway. (2022). *QATAR FASHION UNITED BY CR RUNWAY CLOSES OUT THE FIFA WORLD CUP 2022*. <https://crfashionbook.com/qatar-fashion-united-by-cr-runway-closes-out-the-fifa-world-cup-2022/>
- Cunha, A. R. F. de A. (2021). *BORDAR HOJE: As perspetivas sobre bordado de seis artistas contemporâneos*. Instituto Politécnico de Viana do Castelo.
- Dai, H. (2021, August 19). Comparison of traditional manual embroidery and computer machine embroidery in dress design in internet age. *ACM International Conference Proceeding Series*. <https://doi.org/10.1145/3465631.3465826>
- Dias, B. S. (2022). *As emoções e os objetos : estudo de caso, relação dos portugueses com os materiais em Design do Produto* [Universidade Lusíada do Porto]. <http://hdl.handle.net/11067/6505>
- Faria, B. B. (2023). *DIRETRIZES PARA O VESTUÁRIO RECONFIGURÁVEL À LUZ DO DESIGN DE MODA SUSTENTÁVEL* [Universidade Estadual Paulista]. <http://hdl.handle.net/11449/243176>
- Farias, M. C. (2021). *Artesanato e Design: Contribuições da comunicação na parceria entre marcas de moda e artesãos* [Universidade do Minho]. <https://hdl.handle.net/1822/74572>
- Fernandes, A. (2012). Os tradicionais bordados portugueses no design de vestuário. *DObra[s] – Revista Da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas Em Moda*, 5(12), 125–131. <https://doi.org/10.26563/dobras.v5i12.123>
- Fernandes, M. R. (2021). *O Papel do Design no Artesanato: Desenvolvimento Sustentável do Artesanato num contexto Contemporâneo* [Universidade Lusíada do Porto]. <http://hdl.handle.net/11067/6195>
- Geczy, A. (2019). *TRANSORIENTALISM IN ART, FASHION, AND FILM*. Bloomsbury Publishing.
- Gillespie, S. (n.d.). *Flax processing, linen spinning, weaving & natural dyeing*. Retrieved May 29, 2023, from <https://www.susiegillespie.com/flax/#!>
- Guimarães, C. (2021). *Fashion Law e Sustentabilidade na Moda: um estudo sobre mudanças climáticas, produção de fibras têxteis e economia circular* [Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. <http://hdl.handle.net/10183/237592>
- Hammond, C. (2020). Stitching Time: Artisanal Collaboration and Slow Fashion in Post-disaster Haiti. *Fashion Theory - Journal of Dress Body and Culture*, 24(1), 33–57. <https://doi.org/10.1080/1362704X.2018.1441001>
- Hernández, P. A.-I. (2020). *Moda y Sostenibilidad: La Legitimación de la Economía Circular* [Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales (ICADE)]. <http://hdl.handle.net/11531/37274>

- Kallas, S. (2023, January 26). *ANA MOURA: Islington Assembly Hall, London*. <https://echoesanddust.com/2023/02/in-photos-ana-moura/>
- Khandual, A., & Pradhan, S. (2019). *Fashion Brands and Consumers Approach Towards Sustainable Fashion*. <http://www.springer.com/series/13111>
- Lobão, I. C. M. (2021). *O Design Emocional e a relação Designer/Artesão: o caso do Bordado de Tibaldinho* [Julho, Universidade do Minho]. <https://hdl.handle.net/1822/76701>
- Lobo, R. M. (2015). *Origens e Influências Decorativas do Tapete de Arraiolos* (3rd ed.). Câmara Municipal de Arraiolos.
- Magalhães, M. M. de S. C. de. (1963). *Bordados e Rendas de Portugal - 1963* (2ª, Vol. 10).
- Mbang Emmanuel-stephen, C. (2017). *LUXURY FASHION CONSUMPTION AND IDENTITY WORK: A STUDY OF BLACK AFRICAN WOMEN IN LONDON*. <https://doi.org/10.15123/PUB.7307>
- ModaLisboa. (n.d.). *Béhen - Backstage*. Retrieved June 2, 2023, from <https://modalisboa.pt/modalisboa-core/designers-core/behen-fw23/>
- ModaLisboa. (2023, March). *ModaLisboa - Béhen*. <https://modalisboa.pt/designers/behen/>
- Moura, A. (n.d.). *anamourafado*. Instagram. Retrieved June 2, 2023, from <https://www.instagram.com/anamourafado/>
- Neves, C. R., & Rezende, E. J. C. (2021). *Moda e identidade cultural: contribuições do designer para a cultura local*. <http://lattes.cnpq.br/5378816399196803>
- Oliveira, B. (2020). *Transição circular: análise da percepção dos designers de moda face à utilização de materiais têxteis sustentáveis* [Universidade do Minho]. <https://hdl.handle.net/1822/69420>
- Oliveira, Y. M. de. (2020). *Comportamento de Consumo de Moda Circular dos Millenials* [Universidade Europeia]. <http://hdl.handle.net/10400.26/35138>
- Perdigão, T., & Calvet, N. (2001). *Tesouros do artesanato português* (1st ed., Vol. 2). Verbo.
- Pile, J. J. (2018). *FASHION EMBROIDERY: embroidery techniques and inspiration for haute-couture clothing*. Batsford.
- Pires, A. (2009). *Fios: Formas e Memórias dos tecidos, rendas e bordados* (A. J. Valarinho & P. FIL-Feira Internacional de Lisboa Instituto do Emprego e Formação Profissional (Lisboa, Eds.). Instituto do Emprego e Formação Profissional, 2009.
- Polartec. (n.d.). *Polartec Manufacturing*. Retrieved May 30, 2023, from <https://www.polartec.com/about/manufacturing>
- Provin, A. P., Leal Vieira Cubas, A., & De Aguiar Dutra, A. R. (2021). Alternativas de materiais e processos mais sustentáveis para a indústria têxtil atual – uma revisão. *Modapalavra E-Periódico*, 14(32), 122–149. <https://doi.org/10.5965/1982615x14322021122>
- Romero, M. (n.d.). *Studio María Romero*. Retrieved May 29, 2023, from <https://www.instagram.com/studiomariaromero/>
- Santana, C. C. D., & Coppola, S. A. A. (2021). Moda artesanal: explorando uma cultura regional brasileira por técnicas e saberes tradicionais. *Revista Digital Do LAV*, 14(1), 047–072. <https://doi.org/10.5902/1983734847468>

- Sapper, S. L., Pizzato, G. Z. de A., Jacques, J. J. de, & Teixeira, F. G. (2018). Uma contribuição do design emocional para o desenvolvimento de produtos com abordagem do slow fashion. *13º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento Em Design*, 4664–4676.
https://doi.org/10.5151/ped2018-5.2_ACO_21
- Schuch, A. B., Muniz, C., Quelhas, C., Nardello, D., Trinca, F., Nicolini, F., Daim, J. V., Barbosa, J. M., Tonietto, J., Dreyer, K., Kayser, K., Pagnoncelli, L., Louzada, M. A., Malta, M., & Quaresma, U. (2017). *Mais Sustentabilidade às Marcas de Moda* (I. Marotto, Ed.).
- Sharma, S., & Singh Rao, A. (2019). Comparative study based on traditional hand embroidery and machine embroidery in present trends. In *~ 264 ~ International Journal of Home Science* (Vol. 5, Issue 3). <http://www.homesciencejournal.com>
- Silva, F. (2019). *MERCADO CULTURAL: ARTESANATOS NA CRIAÇÃO DA IDENTIDADE DA MODA AUTORAL CEARENSE* [Universidade Federal do Ceará].
<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/56750>
- Silva, L. (2021). *Do bordado tradicional ao contemporâneo: processos de resignificação* [Universidade da Beira Interior]. <http://hdl.handle.net/10400.6/11639>
- Teixeira, A. (2023, March 18). *Ana Moura no Super Bock Arena - Porto*.
<https://www.antonioiteixeirafotografia.pt/portfolio/concertos/1151692-ana-moura>
- Vieira, M. R., & Carmo, R. (2023, March 20). *A festa de Ana Moura no Coliseu de Lisboa: um (des)fado diferente, um cheirinho a liberdade e muitos braços à sua espera*.
<https://expresso.pt/blitz/2023-03-20-A-festa-de-Ana-Moura-no-Coliseu-de-Lisboa-um--des-fado-diferente-um-cheirinho-a-liberdade-e-muitos-bracos-a-sua-espera-7931cdfb>
- Vinagre, B. M. L. (2022). *Design de moda em Portugal: O lugar do património artesanal têxtil nos currículos da educação/formação superior* [Instituto Politécnico de Viana do Castelo]. <http://hdl.handle.net/20.500.11960/3249>
- Vogue Portugal. (2023, March 11). *ModaLisboa Core | Béhen [LAB]*.
<https://www.vogue.pt/modalisboa-core-behen-lab-fw23>
- Wang, L. (2019). Inheritance and Innovation of Embroidery in Modern Design. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 368, 232–234.
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1618544737228300583&wfr=spider>