



ESTG



INSTITUTO POLITÉCNICO  
DE VIANA DO CASTELO

O TRAJE DA TRICANA POVEIRA COMO HERANÇA CULTURAL DA PÓVOA  
DE VARZIM

2010

# O TRAJE DA TRICANA POVEIRA COMO HERANÇA CULTURAL DA PÓVOA DE VARZIM

Da tradição ao design de luminárias

Daniela Terrosos dos Santos



INSTITUTO POLITÉCNICO  
DE VIANA DO CASTELO

Daniela Terroso dos Santos

O TRAJE DA TRICANA POVEIRA COMO HERANÇA  
CULTURAL DA PÓVOA DE VARZIM:  
DA TRADIÇÃO AO DESIGN DE LUMINÁRIAS

Nome do Curso de Mestrado  
Design Integrado

Trabalho efectuado sob a orientação de  
Professora Doutora Antonieta Morais  
Professora Doutora Patrícia Vieira

Novembro de 2019



INSTITUTO POLITÉCNICO  
DE VIANA DO CASTELO

Daniela Terroso dos Santos

O TRAJE DA TRICANA POVEIRA COMO HERANÇA  
CULTURAL DA PÓVOA DE VARZIM:  
DA TRADIÇÃO AO DESIGN DE LUMINÁRIAS

PROJETO DE DESIGN INTEGRADO APRESENTADO  
NA ESCOLA SUPERIOR DE TECNOLOGIA E GESTÃO  
DO INSTITUTO POLITÉCNICO DE VIANA DO CASTELO  
PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM DESIGN

Nome do Curso de Mestrado  
Design Integrado

Trabalho efectuado sob a orientação de  
Professora Doutora Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de Moraes  
Professora Doutora Patrícia Alexandra Pinheiro de Castro Vieira

Novembro de 2019

**Presidente:** Doutor João Carlos Monteiro Martins, Professor Adjunto do Instituto Politécnico de Viana do Castelo

**Vogal:** Doutor Manuel Rivas Gúlias, Professor Adjunto do Instituto Politécnico de Viana do Castelo

**Vogal:** Doutora Patrícia Alexandra Pinheiro de Castro Vieira, Professora Adjunta do Instituto Politécnico de Viana do Castelo

## AGRADECIMENTOS

Ao Instituto Politécnico de Viana do Castelo, à Escola Superior de Tecnologia e Gestão e à cidade de Viana do Castelo por tão bem me terem acolhido durante estes 4 anos.

À Professora Doutora Maria Antonieta Morais e à Professora Doutora Patrícia Vieira, co-orientadoras desta dissertação por aceitarem a minha proposta e por toda a paciência e ajuda prestada, fundamentais para a conclusão desta investigação.

Aos meus pais por terem tornado possível o meu percurso no Ensino Superior. Pelo carinho e motivação dada nesta fase, o meu eterno obrigado.

Ao Rafael pelo apoio incondicional e por estar sempre a meu lado, independentemente da situação. Obrigada por sonhares a meu lado.

Tenho também que agradecer à Joana Rajão e à Dr.<sup>a</sup> Deolinda Carneiro, diretora do Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim, pelas entrevistas concedidas e pela disponibilidade para tirarem dúvidas.

Às direcções das associações C.D.C. Juvenorte, Leões da Lapa F.C., G.R.E. Regufe, A.D.R.A. Belém e A.C.D. Mariadeira e respetivas Tricanas por se disponibilizarem a me mostrar os trajes e por me deixarem fotografá-los.

À minha amiga Rita Coelho por disponibilizar as fotografias da confeção do seu traje, mesmo antes de ele sair à rua. Obrigada pela confiança.

Às melhores pessoas que Viana me deu, as amigas que levo para a vida: Marta, Carolina, Rita e Paula, pelas palavras de incentivo e força. Um obrigado especial à Rita pelo “empurrãozinho” na reta final desta investigação.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo o desenvolvimento de três linhas de luminárias com a capacidade de cruzar o espírito de um lugar e respetiva cultura e tradição - traje da Tricana Poveira - com o *design*, criando, assim, produtos que poderão despertar uma experiência de usabilidade ao nível emocional e perceptivo pelos seus possíveis utilizadores.

É importante preservar e valorizar algo que durante algumas épocas teve um papel importante na sociedade, mas que, com o passar do tempo e com a sua evolução, foi perdendo força e, conseqüentemente, caiu em desuso. Os elementos pertencentes à cultura de um lugar são, na atualidade, meramente lembrados como uma tradição, tendo tendência a ser esquecidos. Refletindo sobre esta problemática, surgiu a ideia de realização desta investigação, com o propósito de acrescentar valor aos produtos de iluminação, conferindo-lhes não só uma dimensão cultural, mas também o potencial para despertar alguma significação emocional e sentimental. Para realçar esta vertente nas luminárias, acrescentou-se aos produtos uma dimensão personalizável, de forma a que o utilizador possa interagir, criando conexões com o mesmo. De uma maneira ou outra, esta componente vai depender de linha para linha dos objetos de iluminação desenvolvidos no projeto.

Esta dissertação encontra-se dividida em duas partes. A primeira parte corresponde ao capítulo que trata o tema do traje, começando por abordá-lo de forma genérica, passando posteriormente ao traje popular da Póvoa de Varzim para, por último e de forma mais pormenorizada, analisar o traje da Tricana Poveira. Nesta parte, em capítulos próprios, também é abordado o tema da luz, explorando assuntos como a sua relação com o Homem, a história da iluminação, a luz na arquitetura e no espaço e tipologias de luminárias, assim como o tema do *genius loci* no design de luminárias. Na segunda parte apresenta-se o capítulo do desenvolvimento do projeto, onde são apresentadas as três linhas desenvolvidas.

Palavras Chave: Tradição, Traje Tricana Poveira, Luz, *Genius Loci*, Design de Luminárias

## ABSTRACT

This dissertation has the purpose to develop three luminaire series with the capacity to cross the spirit of a place and respective culture and tradition – Tricana Poveira Costume – with design, creating, that way, products that can awake an experience of usability at an emotional and perceptive level by its possible users.

It's important to preserve and appreciate something that once had an important role to the society, but, in the course of time and with the society's evolution, began to lose its strength and, consequently, fell into disuse. The elements belonging to the culture of a place are, nowadays, merely remembered as a tradition, and the tendency is to being forgotten. Thinking about this problematic, the idea of conducting this research appeared, with the purpose of adding value to illumination products, giving them not only a cultural dimension, but also the potential to arouse some emotional and sentimental significance. To highlight this aspect in the luminaires, a customizable dimension has been added to the products so that the user can interact, creating connections with it. In a way or another, this component will depend on series to series of the lighting objects developed in the project.

This dissertation is organized in two parts. The first part corresponds to the chapter about the traditional costume, starting by talking about the costumes in general, then going to the costumes of Póvoa de Varzim and to the Tricana Poveira costume, which is treated in more detail. In this part, in its own chapters, the theme of light is also explored, exploring subjects such as its relationship with man, the history of illumination, the light in architecture and space and typologies of luminaires, as well as the theme of *genius loci* in luminaire design. In the second part the chapter of the project development is presented, where the three developed lines are shown.

Keywords: Tradition, Tricana Poveira Costume, Light, *Genius Loci*, Luminaire Design

# ÍNDICE GERAL

Agradecimentos

Resumo

Abstract

<b>1. Introdução.....</b>	<b>1</b>
1.1. Definição e justificação do tema de investigação .....	1
1.2. Motivos de Interesse e Objetivos.....	2
1.3. Metodologia e Questões de Investigação.....	2
1.4. Estrutura da dissertação .....	4
<b>2. Traje como Herança Cultural .....</b>	<b>5</b>
2.1. O Traje na comunidade da beira-mar da Póvoa de Varzim .....	16
2.1.1. Breve História dos Trajes Femininos da comunidade da beira-mar da Póvoa de Varzim	17
2.2. O Traje da Tricana Poveira .....	25
2.2.1. Quem eram as Tricanas Poveiras.....	25
2.2.2. Características do Traje.....	26
2.2.2.1. A divisão pelos bairros e as suas características.....	27
2.2.2.2. Cores e motivos decorativos .....	30
2.2.3. Peças do Traje da Tricana Poveira .....	33
2.2.3.1. Xaile.....	33
2.2.3.2. Blusa .....	35
2.2.3.3. Saia .....	36
2.2.3.4. Meias.....	37
2.2.3.5. Chinelas .....	38
2.2.3.6. Avental .....	39
2.2.3.7. Penteados - Puxos.....	44
2.2.3.8. Joalharia .....	45
<b>3. Luminárias.....</b>	<b>47</b>
3.1. A Luz e o Homem.....	47
3.2. O aparecimento e a evolução da iluminação.....	49



3.3.	Design de Luminárias e <i>Genius Loci</i> .....	56
3.3.1.	Iluztra .....	57
3.3.2.	Pet Lamp.....	57
3.3.3.	The Wreath Lamp .....	58
3.4.	A Luz e a Arquitetura .....	59
3.5.	Importância da Luz no Espaço.....	71
3.5.1.	Modelação do Espaço .....	71
3.5.2.	Funções espaciais da luz.....	73
3.5.3.	A cor .....	74
3.5.4.	Temperatura da cor .....	75
3.5.5.	A luz e as tarefas a serem realizadas num espaço.....	76
3.6.	Tipologias de Luminárias vs. Espaços .....	78
<b>4.</b>	<b>O espírito do local e o Design de Luminárias .....</b>	<b>84</b>
4.1.	O conceito de <i>Genius Loci</i> .....	84
4.2.	O papel do <i>genius loci</i> no Design.....	85
<b>5.</b>	<b>Proposta de Projeto de design de luminárias .....</b>	<b>87</b>
5.1.	Enquadramento.....	87
5.2.	Proposta X-I-Nela.....	87
5.3.	Proposta Brio.....	96
5.4.	Linha Unique .....	105
<b>6.</b>	<b>Conclusões.....</b>	<b>109</b>
	<b>Bibliografia.....</b>	<b>111</b>
	<b>Webgrafia.....</b>	<b>116</b>
	<b>Fonte das Figuras .....</b>	<b>120</b>
	<b>Apêndices.....</b>	<b>123</b>
	Apêndice 1 - Entrevista feita a Dr <sup>a</sup> Deolinda Carneiro.....	124
	Apêndice 2 - Entrevista feita a Joana Rajão.....	129
	Apêndice 3 - Estudos Formais.....	131
	Apêndice 4 – Levantamento de alguns desenhos de aventais e blusas.....	136
	Apêndice 5 – Estudos da Linha X-I-Nela .....	145
	Apêndice 6 – Estudos da Linha Brio .....	150
	.....	151
	Apêndice 7 – Estudos da Linha Unique .....	152
	Apêndice 8 – Desenhos para usar no abajur da Linha Unique .....	153

Apêndice 9 – Linha “Brio” – Candeeiro de teto .....	157
Apêndice 10 - Linha “Brio” – Candeeiro de mesa .....	158
Apêndice 11 – Linha “Brio” – Candeeiro de parede.....	159
Apêndice 12 – Linha “X-I-Nela” – Candeeiro de pé.....	160
Apêndice 13 – Linha “X-I-Nela” – Candeeiro de mesa .....	165
Apêndice 14 – Linha “X-I-Nela” – Candeeiro de parede .....	168
Apêndice 15 – Linha “X-I-Nela” – Candeeiro de teto de suspensão .....	173
Apêndice 16 – Linha “X-I-Nela” – Candeeiro de teto .....	178
Apêndice 17 – Linha “Unique” – Candeeiro de teto de suspensão .....	183
Apêndice 18 – Linha “Unique” – Candeeiro de mesa .....	185

## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - Da esquerda para a direita: Gibão da Idade Média.; Colete de traje masculino .....	12
Fig. 2 - Traje da zona costeira de Vieira de Leiria. ....	14
Fig. 3 - Da esquerda para a direita: Traje da beira litoral em que a mulher usa chapéu; Traje da zona do Algarve em que a mulher usa chapéu de homem por cima do lenço. ....	15
Fig. 4 - Renda de Bilros.....	15
Fig. 5 - Casal envergando o traje de romaria. ....	18
Fig. 6 - Da esquerda para a direita: Saiote vermelho de baeta crepe de lã com duas tiras em veludo preto; Traje branco.....	19
Fig. 7 - Traje de chita. ....	19
Fig. 8 - Traje de trabalho. ....	20
Fig. 9 - Traje da apanha de sargaço. ....	21
Fig. 10 - Traje de luto. ....	22
Fig. 11 - Traje de casamento.....	23
Fig. 12 - Da esquerda para a direita: Noiva com lenço de merino; Noiva com lenço de bobinete .....	24
Fig. 13 - Tricana antiga; Tricana moderna. ....	26
Fig. 14 - Logotipo do Bairro da Matriz em 2019. ....	27
Fig. 15 - Logotipo do Bairro Norte em 2018. ....	28
Fig. 16 - Lancha do Bairro Sul .....	28
Fig. 17 - Logotipo do Bairro da Mariadeira do ano 2019.....	29
Fig. 18 - Logotipo do Bairro de Belém.....	29
Fig. 19 - Logotipo do Bairro de Regufe. ....	30
Fig. 20 - Pormenor de uma blusa do Bairro Norte. ....	30
Fig. 21 - Da esquerda para a direita: avental com motivos florais; avental com arabescos. ....	31
Fig. 22 - Da esquerda para a direita: aventais do Bairro Sul e do Bairro de Regufe onde foram utilizados motivos marítimos .....	31
Fig. 23 - Avental do Bairro Norte onde são usadas estrelas. ....	32
Fig. 24 - Lenço cache-nez. ....	33
Fig. 25 - Lenço usado pela Tricana de Regufe.....	34
Fig. 26 - Tricana dos anos 50/60 a usar blusa de seda colorida. ....	35
Fig. 27 - Blusas atuais de Tricanas de Bairro Sul e Bairro Norte. ....	36
Fig. 28 - Meias usadas pelas Tricanas.....	37
Fig. 29 - Da esquerda para a direita: chinelas antigas; chinelas atuais.....	38
Fig. 30 - Tricana com avental de chita. ....	39
Fig. 31 - Tricanas modernas a usar aventais de tecidos estampados.....	40
Fig. 32 - Avental atual do Bairro de Regufe. ....	41
Fig. 33 - Avental com alguns bordados.....	41
Fig. 34 - Pormenores de aventais do Bairro Sul e Bairro de Regufe onde são usados vários materiais.....	42

Fig. 35 - Alguns desenhos utilizados para a confecção de um avental.....	43
Fig. 36 - Aplicação dos materiais.....	43
Fig. 37 - Avental montado. ....	44
Fig. 38 - Puxo de uma Tricana.....	44
Fig. 39 - Bijuteria utilizada pelas Tricanas.....	45
Fig. 40 - Pregadeiras usadas pelas Tricanas do Bairro Sul e do Bairro Norte.....	46
Fig. 41 - Fogueiras utilizadas para iluminação. ....	49
Fig. 42 - Da esquerda para a direita: William Murdoch; Iluminação a gás.....	53
Fig. 43 - Da esquerda para a direita: Humphry Davy; Lâmpada inventada por Davy. ....	54
Fig. 44 - Evolução das luminárias de gás (cerca de 1900). ....	55
Fig. 45 - Candeeiros da marca Iluztra.....	57
Fig. 46 - Da esquerda para a direita: Candeeiros colombianos; Candeeiro australiano. ....	58
Fig. 47 - "The Wreath Lamp". ....	59
Fig. 48 - Stonehenge.....	59
Fig. 49 - Templo de Kalabsha.....	60
Fig. 50 - Teatro grego.....	61
Fig. 51 - Óculo do Panteão de Roma.....	62
Fig. 52 - Interior da Basílica de Santa Sofia. ....	63
Fig. 53 - Interior da Catedral Basílica de Saint Denis. ....	64
Fig. 54 - Interior da Basílica de Sant'Andrea de Mântua. ....	65
Fig. 55 - Sala dos Espelhos do Amalienburg Pavilion. ....	66
Fig. 56 - Cenotáfio para Newton. ....	66
Fig. 57 - Biblioteca Nacional de Paris. ....	67
Fig. 58 - Guggenheim, Nova Iorque.....	69
Fig. 59 - Chapel of Saint Ignatius.....	70
Fig. 60 - Da esquerda para a direita: Reflexão difusa; Reflexão mista.....	72
Fig. 61 - Da esquerda para a direita: Refração regular; Refração difusa; Refração mista. ....	73
Fig. 62 - Temperatura da cor. ....	76
Fig. 63 – Valores de iluminância para espaços domésticos .....	78
Fig. 64 - Luminária embutida. ....	79
Fig. 65 - Plafon de teto. ....	80
Fig. 66 - Candeeiro pendente. ....	81
Fig. 67 - Spots de luz. ....	81
Fig. 68 - Abajures.....	82
Fig. 69 - Luminária de foco dirigível.....	82
Fig. 70 - Candeeiro de parede.....	83
Fig. 71 - Luminária de pé.....	83
Fig. 72 - Linha "X-I-Nela" - Versão em aço com banho de cobre com abajur em couro .....	88
Fig. 73 - Pormenor do mecanismo de ajuste da altura do pé.....	88
Fig. 74 - Linha "Brio" .....	96

Fig. 75 - Pormenor do local para colocar as fitas LED.....	97
Fig. 76 - Pormenor dos pés com silicone .....	97
Fig. 77 – Diferentes variedades de folha de madeira (da esquerda para a direita, cima para baixo): pinho, noqueira, cerejeira, cedro, tacula, freixo .....	98
Fig. 78 - Linha "Unique".....	106

# 1. Introdução

## 1.1. Definição e justificação do tema de investigação

Esta investigação tem como objetivo tentar demonstrar a relevância da associação do *genius loci*, o conceito de identidade de um lugar, ao desenvolvimento de produtos industriais, especificamente de iluminação. Tendo por base este pressuposto, entendeu-se associar o traje da Tricana Poveira, que representa a cultura local da cidade da Póvoa de Varzim, ao *design* de luminárias. Neste sentido, e no âmbito desta investigação, propõe-se a criação de três gamas de objetos de iluminação, sustentadas pelo conceito atrás referido.

A corrente tendência de desprendimento e falta de ligação áquilo que nos rodeia torna necessária a procura de criação de soluções, que alterem esta propensão. Esta desconexão faz com que qualquer produto, não somente o objeto de iluminação, se torne facilmente descartável e passe despercebido à maioria dos seus utilizadores. A solução para este problema pode passar por imprimir alguma identidade e, conseqüentemente, personalidade nos produtos, para que os utilizadores possam, de alguma forma, identificar-se com eles, criando conexões que se traduzirão numa ligação utilizador-produto.

Tendo a reflexão acima como ponto de partida, esta investigação pretende analisar toda a envolvente do traje da Tricana Poveira: a sua história, materiais e técnicas, elementos visuais que os diferenciam, aplicando-os posteriormente, de forma direta ou indireta, nas propostas projetuais das luminárias. Pretende-se, assim, criar um cruzamento entre o tradicional e o contemporâneo, concedendo, em simultâneo, identidade e valor ao produto final. A apropriação de símbolos, costumes, técnicas e até materiais, dentro de um determinado contexto cultural, nomeadamente a cidade da Póvoa de Varzim, representada pelo traje da Tricana Poveira, poderá manifestar-se através da valorização e atribuição de significação a produtos de iluminação.

Os elementos ornamentais presentes no traje, e transpostos para as luminárias, permitem acumular "...novos valores simbólicos que irão resultar em uma linguagem de signos e significados, um sistema não verbal de comunicação que, certamente poderá converter o produto em um objeto de desejo." (LEÃO, 2017: 58)

Este cruzamento entre o tradicional e o contemporâneo é importante no âmbito do *design* de iluminação, uma vez que é necessário "...decidir quais são os valores intocáveis a continuar e a exaltar e quais são, pelo contrário, os preconceitos que devem ser superados e não contornados." (CATALANI cit in APARO & SOARES, 2012: 19)

## 1.2. Motivos de Interesse e Objetivos

Do ponto de vista pessoal, desde o início do percurso académico no ensino superior surgiu o interesse e curiosidade pelo Design de Luminárias, pela oportunidade de criar um produto de iluminação, aquando do desenvolvimento de um primeiro projeto na Licenciatura em Design do Produto. Esse breve contacto com a área da iluminação, acabou por despertar alguma curiosidade. Desta forma, o desenvolvimento do projeto de investigação recaiu pela escolha de Design de Luminárias.

Também a escolha de traje da Tricana Poveira, como representante da cultura de uma cidade, advém do interesse pessoal, quer como habitante da cidade da Póvoa de Varzim quer como seguidora das suas tradições. Também o crescente interesse por parte da autarquia e da comunicação social em divulgar e dinamizar este traje e as festas onde ele é utilizado, exibindo os espetáculos na televisão nacional e apostando na criação de concursos, veio contribuir para a escolha do traje da Tricana Poveira.

A nível do *Design*, esta investigação pretende funcionar como um elo entre a tradição, a cultura local da Póvoa do Varzim o *design* de luminárias através da criação de três linhas com inspiração no traje da Tricana Poveira.

Igualmente importante para esta investigação é alertar para o papel que a cultura de um lugar possui e necessidade de preservação da mesma. Neste contexto, o estudo que se apresenta pretende estimular e enobrecer a tradição que está implicada no uso do traje da Tricana Poveira, analisando, (re)interpretando e transpondo os seus valores materiais e imateriais para o design de luminárias.

## 1.3. Metodologia e Questões de Investigação

Ao longo da pesquisa foi identificada uma quase total ausência de objetos de iluminação cujo *design* se inspirasse em elementos culturais e tradições populares, principalmente de origem portuguesa.

Tomando este facto em consideração, esta investigação foi estruturada tendo por base duas questões centrais:

**Q1:** Em que medida pode o *design* de luminárias inspirar-se em diferentes elementos culturais ou de tradição popular?

**Q2:** De que forma pode o desenvolvimento de um objeto de iluminação conjugar uma linguagem estética e visual, sustentada na cultura de um lugar, com a funcionalidade pretendida?

Utilizando uma metodologia de investigação cruzada, que permitiu agir com mais eficácia nas diferentes dimensões da investigação, recorreu-se a instrumentos que se complementam entre si, com o objetivo de ir definindo um caminho para a elaboração deste estudo.

Assim, realizou-se uma extensa pesquisa bibliográfica, especialmente focada em conceitos etnográficos, nos trajes da Póvoa de Varzim e da Tricana Poveira, em particular. Para a elaboração desta parte e de forma a sustentar a investigação recorreu-se principalmente à leitura de livros e revistas da especialidade, teses, artigos, entre outros, de forma a selecionar e recolher informações relevantes para o trabalho. De forma a complementar a pesquisa bibliográfica, já que a informação se revelou escassa, também se recorreu a entrevistas individuais, como instrumento de recolha de conhecimento acrescido. Estas foram realizadas com a diretora do Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim e com um ex-elemento da Rusga de Regufe<sup>1</sup>, com o intuito de obter informações que de outra maneira seria difícil, pois grande parte destas advém da sua experiência pessoal. Foi durante estes encontros, que se consegui recolher dados descritivos sobre factos reais, que permitiram desenvolver intuitivamente uma ideia sobre o modo como os sujeitos interpretam o traje da Tricana Poveira e o que já foi realizado para que não caia nos anais do esquecimento.

Paralelamente, foi realizada uma recolha fotográfica no museu e junto de cinco dos seis Bairros da cidade, imagens que se apresentam neste estudo do traje da Tricana Poveira, o que permitiu conhecer melhor as suas componentes e fazer uma análise e recolha mais detalhada dos elementos visuais presentes na sua ornamentação. Foi feita, ainda, uma recolha fotográfica junto de cinco dos seis Bairros da cidade.

Foi igualmente realizada pesquisa através da Internet, para identificação e recolha de teses e artigos que abordassem a cultura do lugar e o design focado no traje popular, design de luminárias e, sobretudo, na luz, suas componentes e qualidades e na sua utilização.

Esta primeira fase permitiu-nos confirmar que a cultura da Póvoa de Varzim está muito ligada às festas de S. Pedro e, portanto, ao traje da Tricana Poveira. Consideramos por isso pertinente a introdução no mercado de objetos de iluminação com um *design* inspirado na cultura popular portuguesa, mais propriamente no traje da Tricana Poveira, acrescentando-lhes um valor intrínseco de diferenciação em relação aos produtos da mesma família. Acresce-se, ainda, o seu papel na divulgação, em grande escala, da cultura da Póvoa de Varzim, e assim, aspirar que possa contribuir para promover a economia e comércio local.

O projeto, que se inclui no final deste estudo, resulta da análise e interpretação dos dados recolhidos no estado da arte e pretende sintetizar os objetivos desta investigação. Para isso, projetaram-se três linhas de luminárias, inspiradas em elementos do traje que, depois de feita a devida análise, se consideraram as mais pertinentes para representar o traje da Tricana Poveira, sendo que cada linha compreende 3 tipologias diferentes de luminárias

---

<sup>1</sup> Uma das seis rusgas pertencentes à Póvoa de Varzim. Representa o Bairro de Regufe. As rusgas são grupos organizados de rapazes e raparigas que percorrem a cidade a dançar e a cantar vestindo trajes típicos: a rapariga veste o traje da Tricana Poveira. Cada grupo representa um bairro da cidade



#### 1.4. Estrutura da dissertação

A **primeira parte** deste estudo incide sobre a investigação teórica e trata os dois temas centrais: o traje e a luz.

Assim, depois de no **capítulo 1 – Introdução**, se definir e justificar o tema da investigação, se apresentarem as motivações e objectivos do estudo, e a metodologia e questões de investigação, o **capítulo 2 – O Traje como Herança Cultural**, começa por abordar o tema do traje de uma maneira geral, a sua definição, as diferenças entre o traje civil e o traje popular, enquadrando-o no panorama da cultura etnográfica em Portugal evidenciando, neste âmbito, algumas personalidades relevantes que estiveram direta ou indiretamente relacionadas a este campo de acção. O capítulo encerra com uma análise mais aprofundada sobre o traje popular em Portugal, mais precisamente sobre a sua evolução e as características diferenciadas nas várias regiões do país. Neste capítulo também se analisam os trajes das comunidades da beira-mar da Póvoa de Varzim, onde, sucintamente, se dão a conhecer os seus trajes femininos, assim como se examina o traje da Tricana Poveira, começando por contextualizar a sua história e esclarecer quem eram estas figuras femininas - as tricanas. No mesmo ainda são apresentados os diferentes elementos que constituem o traje, evidenciando as suas principais características. É ainda explicada a divisão da cidade por bairros, para uma melhor compreensão de algumas das suas particularidades.

No **capítulo 3 - Luminárias** começa-se por descrever a importância da luz para o ser humano, incluindo o surgimento e evolução da iluminação artificial. Expõe-se a relevância da luz nos espaços, nomeadamente na arquitetura ao longo do tempo, a importância da luz no espaço, aprofundando temas como a modelação do espaço, as funções espaciais da luz, cores e temperatura, e a adequação das atividades domésticas ao tipo de iluminação, estabelecendo-se uma relação entre as tipologias de luminárias e os espaços onde estas são usualmente utilizadas.

Por último, no **capítulo 4 – O Papel do *Genius Loci* no Design**, aborda-se o *Genius Loci* e o Design de Luminárias, explicando o seu conceito e papel no *design*.

A **segunda parte** deste estudo corresponde à fase prática, culminando no desenvolvimento das linhas de luminárias sustentadas em conhecimentos teóricos e elementos simbólicos recolhidos e analisados na fase anterior.

Após um breve enquadramento, esta parte encontra-se dividida em três subcapítulos, nos quais se apresenta o desenvolvimento projetual das três linhas de luminárias, **X-I-Nela**, **Brio** e **Unique**, nos quais se apresenta o conceito, materiais usados e dimensões de cada uma delas.

## 2. O Traje como Herança Cultural

A palavra “traje” deriva etimologicamente da palavra *trajer* que significa vestuário, vestes, sendo também utilizada para designar as trajares populares, mais propriamente o vestuário do povo que vive em comunidade, não estando suscetível às alterações da moda, ou seja, “...o traje é a expressão do compromisso popular da comunidade.” (RIBAS, 2004: 19). Para além disso, o traje pode ser considerado a segunda necessidade do Homem, a seguir ao alimento e, para além da sua função base de proteger o corpo, serve também para exprimir a cultura de uma sociedade e a identidade de um indivíduo. Leroi-Gourhan (1984: 152) define o traje como sendo “as peças de vestuário, que constituem, em função do seu agrupamento fixo, o modo normal de um dado grupo humano se cobrir”.

O vestuário é a forma mais comum de linguagem não-verbal, já que este comunica informações acerca do indivíduo como, por exemplo, a sua personalidade, estatuto social, *background*, crenças e valores, cultura, estado de espírito, identidade sexual, idade, nível de confiança, entre outros. É através da leitura de elementos do traje e, tendo por base o que estes nos transmitem, que as outras pessoas vão decidir como interagir com um indivíduo.

É importante, antes de mais, estabelecer as diferenças entre o traje civil e o traje popular. Por um lado, o traje civil interliga-se com a moda e pressupõe diferenças civilizacionais e culturais, uma vez que cada cultura está dividida em grupos e subgrupos com classes de poder. Estes vestem-se conforme o seu enquadramento social e de acordo com o grupo ao qual o indivíduo pertence. No entanto, de acordo com Monteiro (1997: 1) não há “[...] nenhuma garantia de que o uso de uma roupa considerada da “moda” possa assegurar que a personalidade de quem a usa está de acordo com o papel que a pessoa representa ao usar determinada roupa.” O traje civil é aquele usado no quotidiano, regendo-se pelas regras da moda, contrariando a cultura e os valores do passado, e representa a identidade de quem o veste. Ao longo do tempo foi representando as escolhas coletivas, expressando certas características intrínsecas a cada época histórica. Assim, pode-se afirmar que o traje civil pode ser uma manifestação de *status* e diferenciação social.

Por outro lado, o traje popular caracteriza-se por permanecer inalterável, ou seja, “os netos devem vestir as mesmas roupas dos avós.” (BOGATYRĚV cit in BALDINI, 2006: 103). Este tipo de traje pode apresentar funções não apenas estéticas, como também práticas, eróticas, regionais e mágicas. Tem também o poder de assinalar, por exemplo, o sexo, a idade e a profissão de quem o veste.

Como afirma Linke (2013: 6), “o modo como um indivíduo expressa seus gostos pelo vestir e a forma como ele faz a interação com o sistema simbólico do vestuário depende do ambiente e de como o grupo em que ele convive se apropria do vestuário. É por este motivo que os trajes tradicionais expressam parte da realidade social de um grupo ou indivíduo.”

Desta forma, o traje popular é considerado um importante elemento diferenciador entre grupos, que, ao mesmo tempo, funciona como elemento de comunicação. Este tem a característica de ser

bastante funcional, tendo “a sua forma perfeitamente ajustada à função” (MORAIS-ALEXANDRE, 2002: 52), o que o distingue facilmente do traje civil. Porém, por vezes o traje tradicional não tem origem popular, pois, em certas regiões, o povo adotou para si trajes provenientes do traje nobre ou eclesiástico, já que estes sempre foram ambicionados pelas classes mais baixas<sup>2</sup>: “(...) todos olhamos acima de nós mesmos e, o mais rápido que podemos, esforçamo-nos para imitar aqueles que, de uma maneira ou de outra, são superiores a nós.” (MANDEVILLE, 1729: 90)<sup>3</sup>.

Portugal é um país muito rico em elementos etnográficos<sup>4</sup>, principalmente no que toca à maneira de trajar do povo de antigamente. Sendo o mundo rural o habitat do povo, considera-se que este é o “[...] fundo original da Nação” (RIBEIRO, 2012: 2), ou seja, onde, segundo Silva (1997: 25), se observa uma “[...] estética de uma ruralidade mítica, e miticamente simbólica”. Desta forma, como o povo rural não foi influenciado pelos estrangeirismos, conseguiu preservar as raízes e os valores da Nação e da tradição, permanecendo no seu estado mais puro.

Almeida Garrett (1799 - 1854), autor mais relevante na literatura romântica portuguesa<sup>5</sup>, que foi pioneiro no levantamento do património literário popular, teve um importante contributo para este âmbito, entre outros. Na sua opinião, era necessário conhecer e conservar as tradições, a história e a cultura popular, de forma a promover uma memória coletiva do passado.

Já durante a conjuntura do final do séc. XIX e, como afirma Santos Silva “(...) luto de derrotas e humilhações, expressão pública de sentimentos de desvalia nacional e incapacidade de mudança, esta procura da Nação pelo lado da ‘província’, do elemento regional e local, de coisas-e-pessoas-em-terras, oferece um caminho positivo e maneirinho” (SILVA cit in RIBEIRO, ob. cit.: 2)

O estudo do folclore tinha sido uma inovação oitocentista alemã, que se estendeu por toda a Europa. Já, “O uso do traje folclórico regional, tal como o conhecemos hoje, foi institucionalizado a partir do séc. XIX, pois, até aí, a única diferenciação na forma de trajar, relacionava-se com a

---

<sup>2</sup> O modelo mais claro de difusão de moda, que teve consideráveis defensores nos finais de Setecentos e no princípio do séc. XX, denomina-se *trickle down effect*; porém o antropólogo Grant McCracken (1951) chamou-lhe *modelo de caça e de fuga*, enquanto o sociólogo Mike Featherstone (-) usou a expressão *modelo da caça à raposa*. Este modelo centraliza-se no conceito de que a moda nasce nas classes altas e vai descendo progressivamente para as mais baixas. Este relaciona-se com um aumento constante de supremacia de uma categoria de indivíduos sobre os outros, o que leva a um estimular dos impulsos consumistas e mercantilistas, derivados de uma espécie de necessidade de distinção dos indivíduos entre si dentro da comunidade a que pertencem e a um processo de imitação por parte dos inferiores. (BALDINI, ob. cit., 34). Em Portugal, por exemplo, desde finais do séc. XVII e inícios de XIX, as mulheres de estratos sociais baixos tentaram seguir a moda francesa usada pelas senhoras da alta sociedade, produzindo verdadeiras cópias baratas, imitando poses e comportamentos de um grupo a que não pertenciam. Foram denominadas, ao longo do tempo, as *Bandarras*, as *Franças*, as *Sécias* e as *Casquilhas*. (DANTAS, 2004: 5; SOUSA, 1938)

<sup>3</sup> Tradução livre da autora: “(...) We all look above ourselves and as fast as we can we strive to imitate those that some way or other are superior to us.” (MANDEVILLE, 1729: 90)

<sup>4</sup> O conceito de etnografia pode ser entendido como o estudo descritivo da cultura dos povos, estudando as crenças, costumes e tradições de dada sociedade. A etnologia estuda os dados recolhidos pela etnografia, sendo, assim, um ramo das ciências humanas. Tem como objetivo final o estabelecimento das linhas gerais da organização e da evolução das sociedades. Não nos podemos esquecer da figura do arqueólogo e etnógrafo Joaquim Leite de Vasconcelos (1858 —1941), entre outros, que tanto contribuiu para este ramo do conhecimento, realizando estudos comparados sobre a Arqueologia e a Etnologia, o que tanto colaborou para a autonomia desta vertente fundamental da investigação das sociedades rurais.

<sup>5</sup> Embora se atribua, geralmente, a data de 1825 ao início do Romantismo literário português, com a publicação da obra de Almeida Garrett, *Camões*, atribui-se a datação de 1836, com a edição de *A voz do Profeta*, de Alexandre Herculano. Para os românticos, o amor e a exaltação dos valores da Nação, dos seus heróis nacionais, a preservação histórica e cultural, da tradição e das fontes populares – do folclore – possibilitava a exaltação da Nação. (FRANÇA, 1993)

condição social. O designado traje folclórico regional não era usado quotidianamente, mas apenas em épocas festivas.” (DAMASCENO, 2010:19)

Este interesse fez-se assinalar pelo interesse de grupos de intelectuais em difundir na opinião pública um assunto, que designam folclore, cultura popular ou tradições populares, lutando pelo seu aprofundamento. O mundo rural, como fonte de inspiração criada pelo romantismo, tornara-se moda, tanto nos espetáculos teatrais, como na música, pintura<sup>6</sup> e arquitetura. Mas não era só nos ambientes intelectuais e artísticos que este gosto se torna uma tendência. Também nos hábitos da aristocracia e burguesia se organizavam festas, nomeadamente bailes de máscaras e nos serões musicais, onde o divertimento era o recorrer-se ao disfarce, nomeadamente ao uso de trajes populares. Esta moda surgiu após a rainha D. Maria Pia num baile de Carnaval se vestir de varina da Murtosa, em 1865, sendo depois copiada pelas meninas e senhoras das classes sociais mais favorecidas, sobretudo na época carnavalesca (BRANCO, J., & CASTELO-BRANCO, S: 2003: 11-12).

Após a Implantação da República Portuguesa, em 1910, era necessário promover uma cultura coletiva, o que levou à criação não só dos símbolos da Nação e os feriados e festejos de cariz histórico, mas também o “culto das ‘coisas portuguesas’, em especial os artefactos e objetos artísticos do mundo rural, pela espetacularidade que este tipo de cultura material pode conceder à Nação conferindo-lhe um carácter mais tangível e transformando-se em ícones e emblemas visuais da pátria.” (*ibidem*: 4)

Posto isto, o culto de uma certa “portugalidade” estendeu-se aos mais variados campos artísticos, como a pintura, música, literatura, fotografia, etc.

Na época do Estado Novo (1933-1974) é importante salientar o papel que teve António Joaquim Tavares Ferro (1895-1956), conhecido apenas por António Ferro<sup>7</sup> e a sua “política do espírito” ou movimento folclorista proclamada através do Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.)<sup>8</sup>.

A cultura popular durante o Estado Novo detinha uma grande importância política pois constituía uma poderosa ferramenta propagandística do regime, funcionando como um símbolo da nação e do que deveria ser - verdadeiramente português. Com o fim do regime autoritário, estes trâmites que moviam o folclore nacional expandiram-se e reforçaram-se no regime democrático (CASTELO-BRANCO & BRANCO, 2003: 14-15).

---

<sup>6</sup> Na pintura “Os Cinco Artistas em Sintra” de João Cristino da Silva (1829-1877), de 1855, para além da representação do cinco artistas (Tomás da Anunciação (1818 —1879); Francisco Augusto Metrass (1825 - 1861); Vitor Bastos (1830-1894), João Cristino da Silva e José Rodrigues (1828-1887), podemos observar a representação dos camponeses com os seus trajes saloios.

<sup>7</sup> Em 1932, Ferro sugeriu a Salazar a constituição de um organismo que fizesse propaganda aos êxitos do regime e foi dele, também, a formulação doutrinária, a partir dessa data, da chamada Política do Espírito para o incremento cultural associado aos fins políticos do próprio regime. António Ferro desempenhou paralelamente as funções de chefe da propaganda e de responsável pela política cultural do Estado Novo.

<sup>8</sup> Foi criado a 26 de outubro de 1933 pelo governo de António de Oliveira Salazar (1889 – 1970), tendo-lhe sucedido o Secretariado Nacional de Informação – SNI, em 1945. Este organismo teve um papel ativo na divulgação do ideário nacionalista e na criação de um modelo cultural e artístico do regime do Estado Novo. António Ferro dirigiu este organismo até 1949.

Este movimento abrange “[...] ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas” (*ibidem*: 1). Desta forma, o que era pretendido era um seguimento da campanha folclorista iniciada na 1.<sup>a</sup> República, aproveitando o que já tinha sido desenvolvido, mas, ao mesmo tempo, empregando um cunho inovador, modernizando componentes do folclore, visto que Ferro considerava que Portugal ainda não se tinha imposto ao resto da Europa e era urgente fazê-lo, pois ele estava, de acordo com Alves (cit in RIBEIRO, 2011: 5) “[...] consciente da importância das relações exteriores na afirmação do carácter distinto de determinada nação”.

Ferro, que era “[...] portador dum projeto global de difusão da imagem do país” (PINA, 1988: 89), tinha, então, dois fortes motivos para destacar a vertente popular do nosso país, sendo que o primeiro consistia em aproveitar o atraso em relação aos outros países e torná-lo em algo de prestígio, diferenciando, assim, Portugal das outras nações, através do inédito e do diferente, com as suas próprias características. O segundo motivo assentava na compreensão do valor que tem o uso de elementos de raiz popular e o seu nível de recetividade, tomando partido do convívio com práticas idênticas elaboradas por outros países. Isto permitiu reforçar a identidade da Nação do Estado Novo.

Aproveitando, então, a componente historicista já presente na 1.<sup>a</sup> República, mais concretamente a comparência em várias exposições internacionais, Ferro pretendeu promover tanto o povo antigo como o moderno baseando-se na arte popular. Esta imagem do país tinha como finalidade estar presente nas secções de arte popular e cultura de exposições internacionais, como a *Exposição Internacional das Artes e Técnicas da Vida Moderna*, em Paris no ano de 1937 e, posteriormente, à *World's Fair* em Nova Iorque e à *Golden Gate International Exposition* em São Francisco, ambas em 1939.

A *Exposição Internacional das Artes e Técnicas da Vida Moderna*, organizada pela Comissão Portuguesa, com António Ferro como comissário-geral, teve a participação portuguesa representada na secção de “Arte Popular” através de uma coleção de bonecas vestidas com trajes provenientes de todas as regiões do país, assim como objetos artesanais. Para além disso, incluiu uma “amostra” do que eram as festas de São João e Santo António através de um espetáculo de danças folclóricas.

Na *World's Fair*, a “portugalidade” esteve representada através da “[...] própria fachada do pavilhão, onde uma monumental vitrine exibia tipos regionais populares: o campino, a lavadeira, a ovarina, etc.” (RIBEIRO, 2011: 12). Para além disso, tinha, nas paredes, bonecas vestidas com trajes regionais e uma exposição de miniaturas representativas dos usos e haveres populares, assim como das artes tradicionais das várias regiões, mais especificamente rendas, bordados, trabalhos em madeira, estanho e cobre, cerâmica, peças em barro, em vime e trabalhos têxteis.

Na *Golden Gate International Exposition*, a comissão organizadora colocou, de novo, a cultura popular portuguesa em destaque, apresentando peças de arte popular, mais propriamente trajes regionais, peças de filigrana e bordados da Madeira.

Também em Espanha o país se fez representar em várias exposições, mais uma vez com a arte popular portuguesa. No ano de 1943, em Madrid, Portugal participou na exposição intitulada

*Mercado Nacional de la Artesania Española* e, no ano a seguir, marcou presença na Feira Anual de Sevilha.

No entanto, de acordo com Ribeiro (2012: 8),

“[...] a disputa de tutelas entre o S.P.N. de Ferro e outros organismos é uma constante nas duas primeiras décadas de funcionamento do regime. É neste sentido que melhor se pode entender a disputa pelo campo folclórico sentida entre António Ferro e o S.P.N., e Henrique Galvão, na Emissora Nacional (EN).”

A Emissora Nacional (E. N.), empresa de radiodifusão do Estado, promoveu, através da sua programação, as tradições populares das diferentes regiões do país. Assim, o diretor da E.N. considerava que esta deveria participar no desenvolvimento cultural nacional, promovendo programas e espetáculos com o objetivo de impulsionar e revigorar as tradições populares. Para isso foram produzidos 7 espetáculos, em 1935, focando o folclore de diversas regiões metropolitanas.

Dois anos depois foi realizado, também por Henrique Galvão, o *Cortejo Folclórico e Etnográfico*, inserido nas comemorações do *XI aniversário da revolução do 28 de maio*. Nele estiveram representadas todas as regiões do país. Ainda em 1937, Galvão promoveu a *II Festa das Vindimas*, onde houve exhibições de vários ranchos folclóricos.

Desta forma, é possível constatar que a E.N. agia paralelamente ao que era desenvolvido pelo S.P.N. em vez de atuar complementarmente, como era esperado. Isto deve-se ao facto de as duas entidades não terem chegado a um entendimento até ao fim do ano de 1940, quando Galvão saiu da Emissora Nacional, o que levou, no ano a seguir, à entrada de António Ferro. Este acontecimento levou a que a E.N. e o S.P.N. finalmente atuassem em conjunto, já que ambas as entidades tinham Ferro na sua direção.

Assim, pode-se concluir que Ferro teve um papel significativo na elevação do folclore e do popular como uma arte a ser representativa da Nação e de consolidação do Estado Novo, que culmina, entre outras iniciativas, na Exposição do Mundo Português (1939-40), que teve lugar em Belém, tendo como parte central a Praça do Império, a maior mostra realizada no país até à Expo 98. Atingindo uma proporção inédita, no que diz respeito aos recursos materiais e humanos, com o propósito de dupla celebração centenária da Fundação de Portugal e a Restauração da independência, foi cuidadosamente preparada em termos ideológicos por António Ferro, a quem também tinha sido delegado o cargo de Secretário da Comissão Nacional dos Centenários, que se circundou de alguns dos mais afamados arquitetos, pintores, escultores, engenheiros, entre outros, numa tentativa de mostrar um país moderno, nos projetos mais detalhados do evento. A Exposição era formada por três grandes focos, um histórico, um sobre a etnografia metropolitana e outro da etnografia colonial<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup>Sob. Este assunto vd. *Revista dos centenários*, n.º19-20 (julho/agosto1940). Portugal. Comissão Nacional dos Centenários, ed. com.

Com a Exposição do Mundo Português, surgiu uma nova fase para a etnografia, pois o povo português viu-se representado em várias vertentes, “nos seus costumes, no pitoresco da sua vida, na superstição dos seus anseios, na riqueza dos seus contrastes, na ingenuidade colorida da sua crença, no embelezamento da casa, do trabalho e da alma” (CHAVES cit. DAMASCENO, ob. cit.: 53)

Segundo Madalena Teixeira (s/data:370), se por um lado ainda hoje se vive, nalguns locais do País, “um festivo folclore a nível nacional, padronizado pelos anos 40, por outro, estamos numa fase a que poderei chamar de neopopular, com apetência crescente para reflexões sobre a identidade nacional, regional e microcultural. (...) É a escolha da qualidade que se traduz numa reforma de mentalidades, a qual tem vindo a desabrochar, com consequências importantes no domínio da reinterpretação dos territórios como representativos de identidades geográficas de contornos culturais bem definidos.”

Ao contrário do que acontece hoje em dia, outrora era possível conhecer diversas características de alguém apenas pelas roupas que traziam vestidas, como por exemplo de que região e classe social eram. Estas características estavam mais acentuadas na comunidade civil, pois esta

“organiza-se de forma mais complexa, criando diferenças civilizacionais e variantes culturais. Por sua vez, em cada cultura existem grupos e subgrupos com as suas classes de poder, que se vestem de acordo com o seu enquadramento urbano ou rural”.  
(TEIXEIRA, s.d.: 358)

As diferentes regiões de Portugal possuem os seus trajes específicos, já que estes foram influenciados pela maneira de ser e de viver do povo de cada região. Além destes fatores, também a localização geográfica, a economia e a cultura interferem nas características de cada traje.

De acordo com Teixeira (s.d.), o traje popular em Portugal pode ser dividido por zonas geográficas: o da zona litoral e o da zona serrana, sendo que as cores dos trajes ficam mais alegres e ricas conforme se desce para a planície e se aproxima do litoral. Esta zona tem uma maneira de vestir diferente das restantes já que a sua população tem origem diferenciada do resto do país.

A autora (1991: IX) acrescenta,

“As formas e as cores do traje popular ajustam-se com uma evidência marcada à situação geográfica. A orla marítima veste-se de cores garridas do Minho ao Algarve. Exprime sentimentos positivos de alegria, de prazer, de desejo de viver e do sentido da festa. Mesmo no caso em que o homem usa castanho ou negro nas calças ou na capa, a cor é introduzida na camisa, na faixa, na camisola de lã, como acontece com o pescador da Póvoa do Varzim. A indumentária coaduna-se com os traços da personalidade, reveladores de espírito aberto, habituado ao mar e consequentemente a horizontes infinitos”.

As comunidades piscatórias dessas zonas viviam continuamente confrontados com os perigos do mar e com a morte. Os homens desta zona vestem também calções e camisa de padrão escocês e as mulheres saias pregueadas do mesmo tecido, juntamente com blusas e aventais com bordados e um lenço ou chapéu na cabeça (ou mesmo o chapéu por cima do lenço). Estes trajes foram assim criados ou adaptados pela comunidade com atividades ligadas ao mar, para que este se adaptasse às suas funções.

Já na faixa do interior do país, o traje revela alguma austeridade e contenção, costumes que podem ser aliados à rudeza da vida e do trabalho e com o próprio clima rigoroso. Desde das terras de Miranda ao Alentejo, o castanho é predominante no traje feminino e masculino. (*idem*)

Assim, pode-se considerar que o traje é um elemento etnográfico especialmente complexo pois varia muito conforme o espaço e o tempo (RIBAS, 2004: 13-14). Logo, os diferentes trajes vão espelhar não só a classe social do seu portador, mas também o tipo de atividade que exerce, o grupo a que pertence e a zona onde habita. Os trajes foram-se adaptando às diferentes funções a ser desempenhadas pelo utilizador, assim como às condições do local onde este habita. Existem, ainda, dois segmentos da vivência em sociedade que moldam o tipo de traje a ser usado: o do quotidiano (e o de trabalho) e o dos dias de festa, sendo bastante fácil observar as diferenças entre os dois. Enquanto a indumentária do dia-a-dia era mais simples, sem exageros e excessos, a dos dias de festa era mais exuberante e exibicionista. Já em relação ao traje de trabalho, em geral, a mulher do povo envergava roupas mais curtas, menos apertadas e mais leves, usando pouca quantidade de tecido, por razões de ordem prática e económica. (CARNEIRO, 1998: 29).

O contexto determina o estilo<sup>10</sup> da época, as técnicas de fabrico e o progresso industrial permitiram a adoção de materiais diferentes, no entanto, “(...) sempre o povo recorreu a práticas artesanais e procurou copiar ou seguir determinados usos, costumes, modas e padrões de vida das classes que lhe são consideradas superiores.” (RIBAS, 2004: 14)

Desta maneira, as classes mais baixas tinham tendência a imitar a classe mais alta, para “...imitar a urbanidade, a temática, as preferências e singularidades dos meios citadinos...” (FELGUEIRAS, 1969: 189). A este fator pode-se associar o conceito do *Trickle Down*<sup>11</sup>, que, também segundo Held, Italiano e Nyilas (2009), corresponde à imitação das vestes por parte das classes sociais mais baixas em relação às mais altas.

Como exemplo, o colete ou “corpinho”, bastante usado no traje popular feminino, no séc. XVIII, nada mais é do que uma simulação do espartilho usado pelas senhoras de classes abastadas que seguiam as modas da época. Ou até as casaquinhas de apertar à frente, que derivavam de um

---

<sup>10</sup> A palavra “estilo” é aqui utilizada não em referência a um pensamento aliado a uma determinada estrutura artística, inserida num determinado contexto socioeconómico e cultural, mas sim num restrito sentido formal e figurativo

<sup>11</sup> Vide nota de rodapé 2.



vestido usado pelas classes mais abastadas, o *robe-redingote* e o *caraco*<sup>12</sup> (CARNEIRO, ob. cit.: 27). Também,

“D. João V é uma referência histórica do traje popular nas imediações da Ribeira Lima. Os coloridos baseiam-se no vermelho intenso, no azul, no verde, no laranja condimentados de branco, amarelo e preto. Sob a forma setecentista do traje erudito: saia franzida, colete justo apertado com fitilhos e camisa branca se apõe o avental, algibeira e o lenço. Na cabeça idêntico lenço ao peito. Nos pés chinelos também bordados, à maneira barroca e meias arrendadas.” (TEIXEIRA, 1991, p. XII)

No entanto, particularmente o povo da periferia do Porto, conseguiu preservar a originalidade do vestuário e dos adornos, sabendo conjugá-los com as inspirações que retiravam da alta classe. Em todo o país o traje foi sofrendo alterações ao longo do tempo, no entanto, a sua evolução foi bastante lenta e gradual, conforme iam passando de geração em geração.

Essas alterações e evoluções que o traje foi sofrendo derivam de diversas influências. A primeira, que quase fez desaparecer os trajes femininos de inspiração romana, deve-se à influência dos Suevos e Visigodos. Depois, o traje feminino do Sul e do Oeste da Península Ibérica foi novamente influenciado, desta vez pelos Muçulmanos, que trouxeram o uso de xales, lenços e capas. Também se pode observar a evolução dos casacos, corpetes e coletes de ambos os sexos, sendo que estes derivam das túnicas antigas e gibões da Idade Média (RIBAS, 2004: 20).



Fig. 1 - Da esquerda para a direita: Gibão da Idade Média.; Colete de traje masculino

<sup>12</sup> O *redingote* foi um vestido que surgiu a partir do casaco masculino, que nasceu na Inglaterra e se propagou na França. Nos finais da década de 1780, mais propriamente em 1788, tornaram-se também muito populares os trajes parecidos com jaquetas, usados separadamente - os *caracos* - que apresentavam diversos estilos, alguns justos, chamados *jaquettes*, mas que logo saíram de moda. O termo *caraco* passou a ser aplicado ao modelo que lembrava as casacas masculinas, que se foram modificando com abas, cada vez mais curtas, às vezes usadas em conjugação com saias da mesma cor ou de cor diferente. (KOHLENER, 2005: 453)

Não se pode esquecer o papel das leis sumptuárias que tanto restringiram a evolução dos trajes. Estas, que foram abolidas primeiramente em França por Decreto de 29 de outubro de 1793, foram instituídas com a finalidade de limitar a ostentação do luxo, regulando minuciosamente não só as vestes e as cores a empregar, mas também os tecidos que cada classe e categoria social deveria usar. As leis sumptuárias na Europa, principalmente em Itália, França e Inglaterra, na segunda metade do séc. XIII, já vêm sustentar um pouco a necessidade de diferenciação social das classes mais favorecidas. Foi no séc. XV, no entanto, que estas leis tentaram impor um certo controlo sobre os hábitos, atestando a condição social do indivíduo pela sua forma de vestir e confirmando a subdivisão da sociedade em várias classes. Na história portuguesa foram sempre emergindo novas leis Pragmáticas ou sumptuárias<sup>13</sup>.

Para além disso, é importante lembrar que a sociedade portuguesa, principalmente as classes mais baixas, sofreu grande influência por parte da Igreja, até cerca do princípio do séc. XX. Esta não exerceu influência sobre o traje em si, mas sim sobre as ocasiões em que este era utilizado, por exemplo, casamentos, batizados, romarias, etc. (RIBAS, 2004: 20; TEIXEIRA, 2003: 8). Contudo, é importante referir que o vestuário transmite a mentalidade de uma época e, como a Igreja, nessa época, tinha um papel muito presente no quotidiano das pessoas, acabou por exercer bastante influência, sobretudo moralizante, em vários aspetos do dia-a-dia, incluindo nas vestes utilizadas. Não nos podemos esquecer do peso da Inquisição no nosso país, que foi perdendo sua força durante a segunda metade do século XVIII e foi extinta oficialmente apenas em 1821.

Segundo Ribas (2004: 20), o traje popular começa a evoluir e modificar-se a partir do séc. XVII, para se transformar no padrão (modelo) durante o séc. XIX. Nos dias de hoje o traje é apenas utilizado por pessoas idosas, por ranchos ou grupos folclóricos e em festas populares.

---

<sup>13</sup> Se houve época em que as artes decorativas foram fomentadas por uma elite, levando a um exagero de luxos, foi, sem dúvida, a primeira metade do séc. XVIII, período de grande ostentação. Como exemplo, a Pragmática de 1749 definia o luxo como um flagelo. Impedia a ostentação e luxo, sujeitando a sanções muito graves aqueles que desobedecessem. Aspirava assegurar a exclusividade do luxo à família real, acentuando, de maneira visível, o distanciamento entre a Casa Real, a aristocracia e algumas elites, como objetivo de demarcação e distinção social. Desde impedir o excesso dos trajes, de mobiliário, cristais, imitações de pedras, preciosas, lutos, decorações de ouro e prata, materiais da indumentária (bordados, galões de seda, todo o tipo de rendas), o uso de espada pelos de baixa condição social, etc. A lei possuía cerca de 31 capítulos, aplicando-se também às colónias. Sobre este assunto vd. Memórias Económicas da Academia Real das Ciências de Lisboa (1789). Tomo I. Lisboa: Academia Real das Ciências, p. 219; LENCASTRE, Francisco Salles (1891). Estudo sobre as portagens e as alfândegas em Portugal (Séculos XII a XVI). Lisboa: Imprensa Nacional, p. 233; SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1917). Depois do Terramoto. Subsídio para a história dos bairros ocidentais de Lisboa, vol. 3-4. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, pp. 31, 57 e 516.



Fig. 2 - Traje da zona costeira de Vieira de Leiria.

No entanto há algumas características comuns a todos os trajes, sendo uma delas o facto de haver diferentes tipos, nomeadamente de trabalho, de função, de festa e profissionais. Contudo, não existem trajes próprios para crianças, estas acabam por se vestir como os adultos. Não se pode esquecer que as crianças continuaram, durante séculos, a vestir como adultos em miniatura, sem qualquer adaptação ao corpo ou a atividades infantis, algo que só aconteceu por volta de 1860, com a criação do fato-marinheiro para ambos os sexos (GUEDES, 1978: 31).

No traje português é possível constatar-se que os homens usam quase sempre calças e as mulheres saia, incluindo a roupa interior, que era composta por saias e saiotos interiores compridos, podendo ser considerado cândido, “quer isto dizer que (ao contrário do que acontece com alguns povos) não são concebidos de forma a realçarem as formas do corpo, bem pelo contrário, sobretudo entre as mulheres, encobrem as formas físicas, particularmente os braços, os seios, as ancas e as pernas.” (RIBAS, 2004: 23). Para além de cândido, é também, no geral, pobre, exceto as zonas do Minho e Entre Douro e Minho, que utilizam materiais e adornos de melhor qualidade.

Na cabeça, as mulheres usam sempre algo a cobrir, sejam lenços ou chapéus. Este último é próprio de zonas como o Douro Litoral, a Beira Alta e a Beira Litoral, no entanto, há outras zonas onde a mulher também usa o chapéu, embora seja o masculino, de palha ou feltro.



Fig. 3 - Da esquerda para a direita: Traje da beira litoral em que a mulher usa chapéu; Traje da zona do Algarve em que a mulher usa chapéu de homem por cima do lenço.

O tipo de adorno mais utilizado são os bordados, principalmente no traje feminino, embora também seja usado em algum masculino. Em alguns casos, o recurso ao uso de fitas e rendas também está patente, porém em menor quantidade.

Na zona beira-mar, principalmente nas localidades de Setúbal, Apúlia, Póvoa de Varzim, Peniche e Nazaré, são manufaturadas rendas. Esta localização era a preferencial para o desenvolvimento desta atividade porque “onde há redes, há rendas.” (TEIXEIRA, 2003: 8). Estas eram elaboradas por mulheres a quem se dava o nome de rendilheiras, que começavam desde muito novas a aprender a arte das rendas de bilros<sup>14</sup>. É, ainda, possível observar que a técnica tem muitas semelhanças com a elaboração de redes de pesca.



Fig. 4 - Renda de Bilros

Segundo Teixeira (2003: 8), a ostentação da cor nos trajes “supõe sempre a demonstração de sentimentos de vida e de exuberante sentido da comunicação.” Porém, não é só nas cores que se

<sup>14</sup> Tipo de renda confeccionada através do cruzamento de fios têxteis, com ajuda de alfinetes e de bilros

pode observar esse sentido de comunicação. Também a forma de usar o lenço e os motivos decorativos são formas de expor essa comunicação, na maioria das vezes de cariz amoroso. Isso pode ser observado principalmente no traje da minhota, em que o coração é um elemento gráfico bastante utilizado, quer nos fios de ouro, quer na algibeira.

O traje popular pode comunicar, assim, valores sociais, psicológicos, simbólicos, estéticos e até morais. Até meados do séc. XX, os trajes populares eram elementos vivos identificadores de uma determinada posição familiar e social da comunidade, basta recordar o traje de Cerimónia, que nalgumas comunidades era usado nas festas, nos casamentos e na própria morte. Ou, ainda, o fato de noiva do Minho, que se mantém ainda como componente vivo nas famílias mais tradicionais da região.

Também, “(...) o uso e o abuso do ouro nos adornos, no Norte do País, esconde, ou melhor, revela a rivalidade de ser a mais bela, a mais rica, a escolhida, em resumo, a mordoma. (...). O poder económico também se espelha na indumentária, na medida em que o ouro corresponde a um investimento que torna visível, perante a comunidade, as posses da sua proprietária. Por outro lado, o valor fiduciário dos ouros era facilmente transacionável, o que equivalia a ser uma poupança utilizável em momentos mais difíceis. (TEIXEIRA, s.d.: 378)

Como conclusão, podemos afirmar que o nosso país é muito rico no que toca à forma de trajar. No entanto, há algumas linhas comuns a todos os trajes, pois em todos eles, por exemplo, a mulher usa saia.

“Como explicar senão através da individualidade, a existência e por vezes a permanência até hoje de tão grande número e variedade de trajes populares, num território de tão reduzida extensão? Resistir, resistir sempre como grupo, aos outros. Mostrar e exhibir no trabalho e na festa, a solidariedade entre os companheiros (...) facto que mais acentua esta identificação das pequenas comunidades, através da indumentária e dos adornos, a qual na maioria dos casos agremia aldeias e vilas” (TEIXEIRA, 1991: IX)

## **2.1. O Traje na comunidade da beira-mar da Póvoa de Varzim**

A cidade da Póvoa de Varzim reúne um vasto número de trajes populares, pois, em tempos, a comunidade poveira vestia-se conforme a ocasião e, nesse contexto, nasceram as diversas vestes que hoje se conhecem. Essa comunidade era uma colmeia piscatória “forte, rude, [que] vive do mar e para o mar” (GRAÇA, 1932: 11), de origem mestiça entre fenícios, suevos, judeus e teutões, embora com alguns traços normandos<sup>15</sup> (SANTOS, 2016: 51). Desde a altura do aparecimento deste traje e até ter caído em desuso, este foi evoluindo ao sabor das modas e dos tecidos que foram aparecendo (COSTA, 2003: 13).

---

<sup>15</sup> No entanto, há historiadores que negam a descendência fenícia do povo poveiro

Segundo Marçal (1984: 146) pode se fazer uma divisão dos trajes em duas tipologias diferentes: o do povo do mar e o do povo da terra, estando cada indumentária adaptada à função do utilizador e, naturalmente, há diferenças entre eles, tanto na forma, como nos tecidos e materiais utilizados.

Conforme o tempo foi passando, e até cerca dos anos 60 do século passado, o povo deixou de usar os trajes típicos, optando pelo vestuário de toda a gente<sup>16</sup> (COSTA, 1980: 215). No entanto, ainda se pode observar o uso de alguns trajes em certas ocasiões, pelos ranchos da cidade, aos cortejos organizados e às rusgas<sup>17</sup> das festas de S. Pedro.

O Rancho Poveiro<sup>18</sup> enverga o traje de romaria (ou traje branco) por ter sido o que perdurou durante mais tempo na comunidade poveira (GRAÇA, 1936: 3). Já o Rancho “Tricanas Poveiras” usa, na versão etnográfica, as várias indumentárias representativas da comunidade poveira (traje de romaria, traje de luxo, traje de banheiros, etc.). Na versão recreativa, os homens vestem camisa e calça clássica e as mulheres o traje de tricana (BORGES, 2014: 406). Este mesmo traje, embora em cores diferentes, também é usado pelos ranchos “Estrela do Norte”, “Tricana da Lapa” e “Tricanas do Cidral” e pelas rusgas das festas de S. Pedro.

Nos próximos capítulos serão tratados, de uma forma mais aprofundada, os trajes da Póvoa de Varzim.

### **2.1.1. Breve História dos Trajes Femininos da comunidade da beira-mar da Póvoa de Varzim**

Como afirmou Marçal (1983: 8), o traje que “... melhor reproduz e simboliza a maneira de vestir dos oriundos da Póvoa de Varzim [...] [é] o chamado trajo de romaria (...)”. Este, também chamado de traje branco ou de branqueta<sup>19</sup>, foi o que mais perdurou na comunidade poveira, tendo sido usado até ao fim do mês de fevereiro de 1892<sup>20</sup>. Mais tarde foi repescado por António Graça (1882 - 1956) para ser utilizado pelo Rancho Poveiro, onde perdura até hoje.

---

<sup>16</sup> Roupas modernas, utilizadas na atualidade

<sup>17</sup> Grupo de pessoas que, em pares, dançam marchas alusivas a S. Pedro. Cada rusga representa um bairro.

<sup>18</sup> Fundado em 1936

<sup>19</sup> Tecido de lã branca

<sup>20</sup> A 27 de fevereiro de 1892 ocorreu a maior tragédia marítima de todos os tempos, matando 105 pescadores, dos quais 70 eram poveiros. A partir desse dia “... deixaram de usar os tradicionais trajos garridos, domingueiros (...). Em seu lugar, passaram a usar fatos escuros da cor do luto de '27 de fevereiro” (CALAFATE cit in COENTRÃO, 2017)



Fig. 5 - Casal envergando o traje de romaria.

Este traje era composto por dois tipos de saia: de costas e de vestir. A saia de costas era especial, diferente das de vestir na roda e na altura. As de vestir eram: uma saietta de flanela branca, com cerca de 3 metros de roda; um saiote vermelho de baeta<sup>21</sup> crepe de lã<sup>22</sup>, adornado no fundo com duas tiras de veludo preto, zaragatas (entremeios) bordadas ou barras feitas com figuras geométricas; e uma saia branca de pano de algodão, rematada com uma renda. Por cima das saias, e à altura da anca, usavam um ourelo<sup>23</sup>.

A camisa era de morim<sup>24</sup> branco, apertada com dois botões e com mangas até aos cotovelos. Possuíam, ainda, um colete em pano *bérre*<sup>25</sup> vermelho, com detalhes a verde no decote e nas cavas, atado à frente com um cordão branco. Pelos ombros usavam um lenço de algodão ou metim<sup>26</sup> branco, simples, cruzado no peito. Na cabeça utilizavam um lenço de barras floridas, atado atrás. Por cima vestiam um casaco de pano piloto<sup>27</sup>, adornado com barras de cetim ou de veludo lavrado.

Usavam meias brancas rendadas e calçavam chinelas de couro preto envernizado, de bicos arrebitados e tacão alto. Nas orelhas colocavam brincos com flores de ouro com esmalte ou argolas grandes de bolota. (MARÇAL, 1984: 146; GRAÇA, 1936: 3; COSTA, 1980: 211)

---

<sup>21</sup> Pano de lã felpudo

<sup>22</sup> Tecido mais fino que a branqueta

<sup>23</sup> O ourelo é uma espécie de cordão composto por fios de lã em azul-marinho, vermelho e branco, terminando em borlas (MARÇAL, 1984: 146)

<sup>24</sup> Pano branco e fino, de algodão

<sup>25</sup> Tecido vermelho de lã

<sup>26</sup> Espécie de cetineta ou algodão que se usa geralmente como forro de vestuário

<sup>27</sup> Tecido de lã mais macio e delgado que a saragoça (tecido grosso de lã escura). Espécie de briche (pano grosso de lã, empregado geralmente em roupa de homens)



Fig. 6 - Da esquerda para a direita: Saiote vermelho de baeta crepe de lã com duas tiras em veludo preto; Traje branco.

Existia ainda outro traje usado nas romarias e festas: o traje de chita<sup>28</sup>. Este era utilizado pela classe piscatória com mais poder económico já que “... o traje de branqueta era um fato que, quando novo, era usado para romarias e festas e, à medida que envelhecia ou se deteriorava, podia ser usado como traje de trabalho, enquanto o de chita era destinado exclusivamente à romaria e festas.” (COSTA, 2003: 24). No entanto, a mesma autora questiona se estas vestes terão sido utilizadas pelas mulheres com mais posses ou pelas mais idosas.

O traje de chita consistia numa saia deste tecido, que era usada por cima do saiote vermelho de baeta crepe de lã. De modo a deixar à vista esta peça e para tapar o farnel<sup>29</sup>, a saia de cima era arregaçada através de um ourelo. Na parte superior vestiam um casaco, também de chita e, por baixo, a camisa, colete e lenço branco que usavam no traje branco. A mulher usava um lenço



Fig. 7 - Traje de chita.

<sup>28</sup> Tecido de algodão estampado a cores

<sup>29</sup> Merenda



amarrado para trás na cabeça e calçava o mesmo tipo de chinelas, tal como no traje branco. No braço, usavam um saco de renda de *crochet* onde colocavam uma rosca. (COSTA, 1980: 213)

Nos finais do séc. XVIII e inícios do séc. XIX, o traje que a mulher poveira vestia em momentos festivos (incluindo casamentos, batizados e dias de festa) era um pouco diferente. Era composto por uma saia de fazenda de cor lisa e uma blusa, do mesmo tecido, mas de fantasia e em tom mais escuro. As saias eram enfeitadas com quatro fitas de veludo, seda, renda de tule ou bordados. Pelos ombros usava um xaile chinês<sup>30</sup> (ou xaile Primavera) e calçava as chinelas de bicos arrebitados. Na cabeça, colocava um lenço de seda tapete ou de lã, apertado por baixo do queixo. Como adorno, usava um trancelim ou cordão de ouro com um crucifixo. (MARÇAL, 1983: 9)

Se o poveiro é o pescador que vai para o mar, a mulher poveira complementa, porém em terra, essa atividade, ficando ao cargo dela a venda do peixe e a reparação das redes. Para a execução dessas tarefas, ela usava um traje específico: o traje de trabalho.

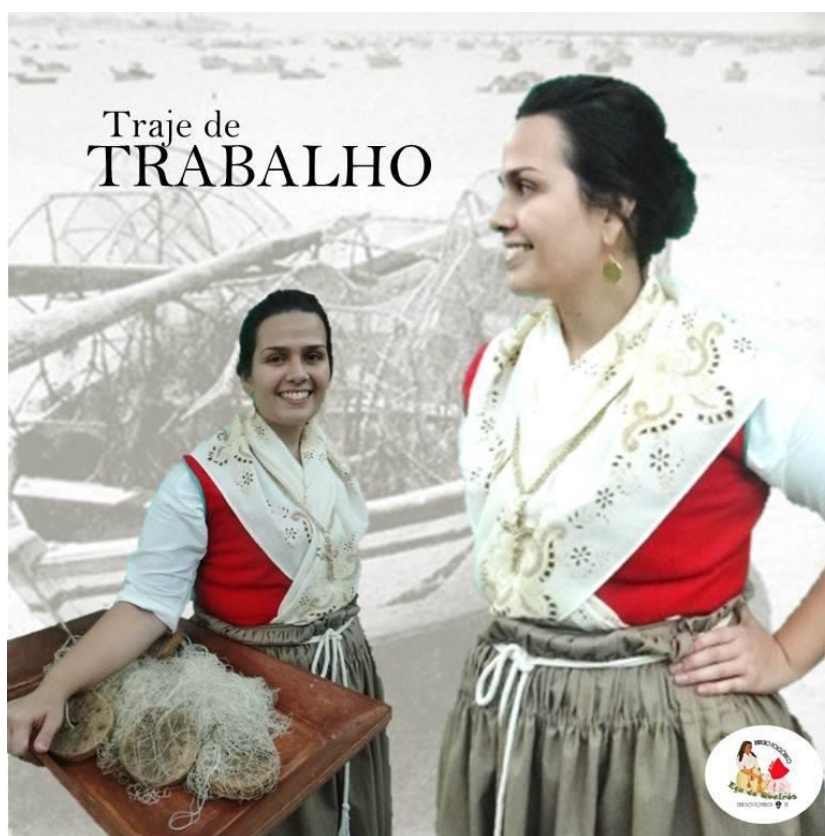


Fig. 8 - Traje de trabalho.

Para as tarefas executadas na praia, a saia escolhida pela mulher poveira era a saia de branqueta, de castorina<sup>31</sup> ou saia vermelha. Estas peças eram escolhidas por serem confeccionadas em fazenda de lã, o que permitia que, quando molhada, a mulher não sentisse tanto frio. Tal como no

<sup>30</sup> Segundo Marçal (1984: 150), o xaile chinês tinha "... fundo liso com barras acetinadas e prateadas."

<sup>31</sup> Tecido leve de lã, axadrezado ou às riscas. Bastante macio e maleável.

traje de romaria, as saias eram arregaçadas recorrendo ao uso do ourelo ou um cordel, tornando-as mais curtas de maneira a facilitar os movimentos. Na parte de cima, vestia-se a camisa branca de meia manga, o colete vermelho e o lenço cruzado sobre o peito. Podiam colocar, também, um casaco de fazenda ou de chita, dependendo da estação do ano. Na cabeça, as mulheres usavam um lenço de fazenda de lã ou de chita e andavam descalças, pois o uso de qualquer calçado sobre a areia tornar-se-ia desconfortável. (COSTA, 2003: 16-17)

Para desempenhar a tarefa de encascar as redes, a mulher tinha de usar vestuário que lhe permitisse sujar à vontade, já que a casca estragava a roupa. Então, era usada a saia e um avental de pano cru encascado e um casaco velho. Por outro lado, para a apanha do sargaço, eram vestidos um casaco de oleado de homem e uma saia leve de pano. (*Ibidem*)



Fig. 9 - Traje da apanha de sargaço.

Outro traje característico da comunidade da beira-mar da Póvoa de Varzim é o traje de luto. Este era envergado pelo período de uma semana após o falecimento do ente querido. (MARÇAL, 1984: 148)

Este traje foi fortemente influenciado pela tragédia de 27 de fevereiro de 1892. Como já foi referido, este acontecimento enlutou toda a população da Póvoa de Varzim e, por isso, toda a comunidade reforçou as suas vestes de luto. (COSTA, 1980: 206)

A mulher enlutada usava saia e casaco pretos, e, na cabeça, um lenço negro, e, por cima do lenço, uma saia preta. Quanto aos adornos, ou não colocava argolas de ouro, ou usava-as pintadas de preto.



Fig. 10 - Traje de luto.

A veste mais rica da comunidade era o traje de luxo. Este era utilizado aos domingos e nas cerimónias, principalmente casamentos e batizados. Como afirma Costa (1980: 194), “com o traje de luxo, (...) a[s] mulher[es], ao contrário do que acontecia no trabalho, usavam toda a sua riqueza de ouro”. Os adornos mais utilizados incluíam argolas, meias libras, brincos compridos, cordão com cruz poveira, uma figa grande, uma libra ou outra moeda de ouro.

Para os batizados e casamentos, primeiramente a mulher começou por usar roupa preta com uma saia pelas costas, ou, por vezes, uma capa ampla até à orla da saia. Esta era utilizada nos dias dos casamentos de pessoas com mais posses, ou seja, quando as filhas de lanchão<sup>32</sup> contraíam matrimónio com *peixe de coiro*<sup>33</sup>, ou quando mulheres da terra se esposavam com pescadores. Esse vestuário negro era constituído por uma saia de baeta crepe com franzidos altos e um casaco de fazenda. Posteriormente surgiu o uso do xaile, tanto para o traje de casamento como para o fato domingueiro, as saias e blusas de cor, sendo que as duas peças nunca detinham a mesma

<sup>32</sup> Lanchão é o pescador tripulante da lancha

<sup>33</sup> Peixes de coiro é um “termo depreciativo com que designam os homens que não são da classe [piscatória].” (GRAÇA, 1932: 228)

tonalidade. Estas eram enfeitadas ao gosto pessoal. A saia era ornamentada com rendas e fitas de seda ou veludo, entremeios ou zaragatas. A blusa era muito adornada na zona do peito, tal como os vestidos das senhoras da época. (*ibidem*, 199; MARÇAL, 1983: 9)



Fig. 11 - Traje de casamento.

Exclusivo da noiva era o uso do xaile azul com barra prateada, o lenço de cabeça de merino branco e, no séc. XIX, o lenço de bobinete<sup>34</sup>. Este acessório era feito de um tecido fino e transparente, uma espécie de cambraia ou tule, bordado com pequenas flores e com recortes nos quatro lados. As madrinhas do casamento, habitualmente, usavam lenços de cor lisa com bordados de seda. Mais tarde, apareceram os lenços de seda natural e o *cache-nez*. (COSTA, 1980: 199-202; MARÇAL, 1936: 9)



Fig. 12 - Da esquerda para a direita: Noiva com lenço de merino; Noiva com lenço de bobinete

Como calçado, as mulheres começaram por usar chinelas em verniz preto, de bico levantado e laço de fita preta. Mais tarde, “com a ida dos homens para a Brasil, começaram a aparecer as chinelas de catrapete, feitas com tecidos mandados por eles, de pele, ou de veludo bordado.” (COSTA, 1980: 202). Com o aparecimento dos fatos de cor, surgiram também as chinelas ditas poveiras, de tacão alto e muito decotadas.

<sup>34</sup> Bobinete é um género de cambraia transparente que no centro está bordada com flores pequenas e tem um desenho maior num dos cantos. Possui também recortes nos quatro lados.

## **2.2. O Traje da Tricana Poveira**

Para além dos trajes abordados no capítulo anterior, o da Tricana Poveira destaca-se não só pelo seu aparecimento tardio, como por ser completamente diferente de todos os outros. Esta indumentária não era envergada por qualquer mulher, mas sim por um grupo específico.

### **2.2.1. Quem eram as Tricanas Poveiras**

A tricana era uma mulher jovem que podia ter dois tipos de origem social. Por um lado, podia ser uma mulher com ligações à classe piscatória, mas que não trabalhava nessa área. Por outro lado, podiam ser filhas de progenitores com ocupações que nada tinham a ver com as do mar, tais como electricista ou sapateiro. As primeiras viviam mais concentradas na zona do Bairro Norte e Sul da cidade, enquanto que as últimas se encontravam no da Matriz. As tricanas geralmente trabalhavam na costura, como aprendizes de modista ou costureira ou, então, faziam rendas de bilros. Na sua maioria, eram filhas de pescadores emigrantes, com algum maior poder económico. Por essa razão, ao contrário do que era costume nessa época, não precisavam de fazer tarefas relacionadas com a pesca, podendo estar empregadas noutras áreas. As suas principais funções passavam por fazer pequenos acabamentos nas peças e entregá-las às clientes. (COSTA, 1980: 216-218; AZEVEDO, 2006: 16)

As tricanas destacavam-se das mulheres da classe piscatória na sua maneira de trajar, ou seja, daquelas que realmente exerciam funções inerentes a esse grupo, porque usavam modelos de blusas que reproduziam os modelos usados pela classe mais elevada, mais propriamente a das clientes. O risco, corte e a própria confeção de modista dava outro aspeto às roupas. No entanto, não era só a roupas que copiavam. Iam, também, buscar às classes mais altas, num processo de imitação, modelos de comportamento e até o uso de alguns os maneirismos, tais como a vaidade e elegância no andar. (AZEVEDO, 2006: 16; 2007: 425; 2008: 2)

Com o passar do tempo e com o aumento da emigração dos pais, também as raparigas solteiras, ligadas à vida marítima, começaram a imitar as originais tricanas. Como viam o seu poder económico aumentado, compravam as melhores e mais bonitas roupas. O termo tricana acabou por se vulgarizar, passando a designar não só as originais tricanas, mas também qualquer mulher que se vestisse como elas. (AZEVEDO, 2006: 16; 2007: 425)

Em tempos, as tricanas exibiam-se no Domingo de Páscoa, enquanto decorriam os jogos tradicionais, escolhendo as principais ruas de cada bairro da cidade para passear. Esse dia, juntamente com a segunda-feira seguinte, chamada dia do Anjo<sup>35</sup>, eram, para elas, verdadeiros momentos de liberdade. (AZEVEDO, 2006: 16)

---

<sup>35</sup> No dia do Anjo, as famílias poveiras tinham (algumas ainda têm) a tradição de fazer um piquenique no campo, passando, depois, a tarde a jogar jogos tradicionais, como a pela, por exemplo.

## 2.2.2. Características do Traje

As vestes utilizadas pelas tricanas nem sempre foram as mesmas, tendo sofrido várias modificações ao longo do tempo. Algumas peças sofreram alterações de corte e formato, enquanto outras mantiveram o modelo, modificando apenas os adornos.

A evolução do traje dá-se em diferentes épocas, assim como a distinção da tricana. Convencionou-se chamar-se de tricana antiga aquela que existiu desde o séc. XIX até perto dos anos 20 do séc. XX. Posteriormente, até cerca de 1960, aparece a tricana moderna. Com o aparecimento do pronto-a-vestir, estas mulheres começam a abandonar a maneira de vestir original de tricana. Segundo Azevedo (2006), “a poveira veste casaco em vez de xaile, para sair à rua põe de lado o avental, usa sapatos em vez de chinelos, vai ao cabeleireiro arranjar o cabelo (adeus puxo...), compra t-shirts vistosas [...] e começa a usar calças de ganga...”.



Fig. 13 - Tricana antiga; Tricana moderna.

Por isso, esta forma de vestir passou a ser usada apenas em certas ocasiões, promovidas pelos ranchos e, mais tarde, pelas rusgas de S. Pedro. É de salientar que, ao longo do tempo, cada rancho foi adotando particularidades, padronizando, assim, um pouco a forma de trajar do grupo, pois, outrora, cada um usava a sua própria roupa. A partir daí, começaram a ser adotadas as cores de cada bairro nalguns adereços, como símbolo de diferenciação.

Assim como os ranchos, embora mais tarde, também as rusgas de S. Pedro deixaram de ser algo espontâneo. Cada bairro criou uma associação para melhor organizar este tipo de evento.

Então, naturalmente, estando o traje associado a cada um dos bairros, este tinha de “cumprir” os padrões que foram sendo estabelecidos por cada um.

Atualmente, o traje da tricana continua a ser usado pelos ranchos, nomeadamente Rancho Tricanas da Lapa, Tricanas do Cidral e Estrela do Norte, pelas rusgas de cada bairro: Norte, Sul, Matriz, Belém, Regufe e Mariadeira. Ocasionalmente, estes grupos fazem apresentações, dentro e fora da cidade da Póvoa de Varzim, em procissões, em eventos de promoção da cidade, de entregas de condecorações, etc. Apesar do traje ser envergado pouquíssimas vezes (podendo, em alguns casos, ser usado somente 3 ou 4 vezes), estes são “... cada vez mais bonitos, ricos e sofisticados.” (AZEVEDO, 2010).

### **2.2.2.1. A divisão pelos bairros e as suas características**

A partir de meados do séc. XIX, a cidade da Póvoa de Varzim começou a ser dividida por bairros, sendo os mais tradicionais o Bairro da Lapa, o Bairro de S. José e o Bairro da Conceição, nomes provenientes das igrejas que aí se situam. Só a partir do século XX é que passaram a ter a denominação utilizada até aos dias de hoje: Bairro Sul, Bairro Norte e Bairro da Matriz, respetivamente.

Cada bairro tem, então, as suas particulares: “a Matriz é o bairro comercial e histórico. O Norte é o bairro balnear e mais urbano. E o Sul é o bairro piscatório.” (SANTOS, 2016: 66)

Mais tarde, na cidade, surgiram os outros 3 bairros, localizados mais na periferia da cidade: o Bairro da Mariadeira, o Bairro de Belém e o Bairro de Regufe.

São estes seis bairros que os ranchos e as rusgas nas festas de S. Pedro, representam, envergando as suas cores e os seus símbolos.

O Bairro da Matriz está localizado no centro histórico da cidade, onde estão situados os Paços do Concelho. Era aí que habitavam grande parte das aprendizas de modista, por isso diz-se que foi nessa zona que surgiram as primeiras tricanas. Como as cores da Confraria do Santíssimo, pertencentes à Igreja Matriz, são o vermelho e o branco, o bairro também adotou essas cores. Como símbolo escolheu a lira, no entanto, recentemente, acabou por utilizar também um coração.



Fig. 14 - Logotipo do Bairro da Matriz em 2019.



O Bairro Norte engloba a zona balnear da cidade, sendo, por isso, denominado pelos seus apoiantes como o mais cosmopolita da cidade. Este bairro é representado pelas cores azul-escuro e amarelo, colorações associadas à confraria de S. José, que pertence à paróquia aí localizada. O símbolo que representa o Bairro Norte é a estrela de cinco pontas.



Fig. 15 - Logotipo do Bairro Norte em 2018.

O Bairro Sul está localizado na zona sul da cidade, fazendo fronteira com Vila do Conde e é conhecido por ter fortes ligações à pesca e aos pescadores. As suas cores representativas são o verde e o branco, cores que, de acordo com a Dr.<sup>a</sup> Deolinda, partiram do “[...] traje da confraria da N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> da Assunção que é [...] branca com motivos verdes...”<sup>36</sup>. Esta confraria pertence à Igreja da Lapa, localizada nessa zona da cidade. Devido à sua ligação com a atividade pesqueira, o seu símbolo é uma lancha poveira.

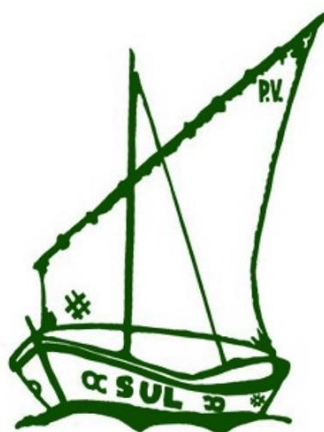


Fig. 16 - Lancha do Bairro Sul

<sup>36</sup> CARNEIRO, D., 2018, Entrevista a Deolinda Carneiro, 20-11-2018, Póvoa de Varzim.

O Bairro da Mariadeira está situado na zona nascente da cidade, por isso o seu símbolo é o sol nascente. As suas cores estão interligadas com esta alegoria, dado que o vermelho e o amarelo são duas cores quentes, frequentemente associadas a esta estrela.



Fig. 17 - Logotipo do Bairro da Mariadeira do ano 2019.

O Bairro de Belém, ou a “Giesteira”, é uma zona mais rural, habitada, em tempos, por lavradores. As suas cores, o azul celeste e o branco, derivam do culto a Nossa Senhora, associada não só à simbologia religiosa mas também à Capela de Belém. O símbolo do Bairro é uma flor.



Fig. 18 - Logotipo do Bairro de Belém.

Por último, o Bairro de Regufe, tal como o do Sul, faz fronteira com a cidade vizinha de Vila do Conde. Em tempos, os seus habitantes dedicavam-se à agricultura ou à pesca. Devido à existência de um farol no seu espaço, Regufe acabou por adotá-lo como símbolo. As suas cores são o vermelho e o verde, porém a origem da sua escolha deixa algumas dúvidas. Poder-se-á especular que a escolha tenha recaído no vermelho por ser essa a cor do farol e, no verde por ser associado aos campos que, em tempos, terão aí existido.



Fig. 19 - Logotipo do Bairro de Regufe.

### 2.2.2.2. Cores e motivos decorativos

As cores utilizadas no traje da Tricana variam conforme o bairro e apenas na blusa, avental, lenço e joalheria.

A blusa é usada em tons branco e prata nos bairros Sul, Matriz, Belém e Regufe. Por outro lado, apenas os bairros Norte e Mariadeira usam as blusas em tons branco e dourado. No do Norte é obrigatório que o tecido seja branco e as decorações em dourado e, no da Mariadeira, podem optar entre as duas colorações.



Fig. 20 - Pormenor de uma blusa do Bairro Norte.

As cores dos aventais obedecem estritamente às colorações dos bairros, já descritas. Apesar disso, atualmente é comum ver pequenos apontamentos em prateado nos aventais dos bairros que não possuem o branco, como o Norte, Regufe e Mariadeira.

Se as cores variam obedecendo a regras estipuladas pelo bairro, os motivos da decoração destas peças, já são mais comuns a todos. No entanto, há certos temas mais específicos, e alguns até proibidos, nalguns dos bairros.

A temática ornamental mais comum é a floral, a vegetalista e a de arabescos. Estes motivos são usados indiscriminadamente por todos os bairros.



Fig. 21 - Da esquerda para a direita: avental com motivos florais; avental com arabescos.

O tema marítimo, que contém desenhos como conchas, búzios, algas, redes, âncoras e barcos, por exemplo, é mais comum surgir nas peças dos trajes dos bairros com ligação ao mar, ou seja, os bairros Sul e Regufe.

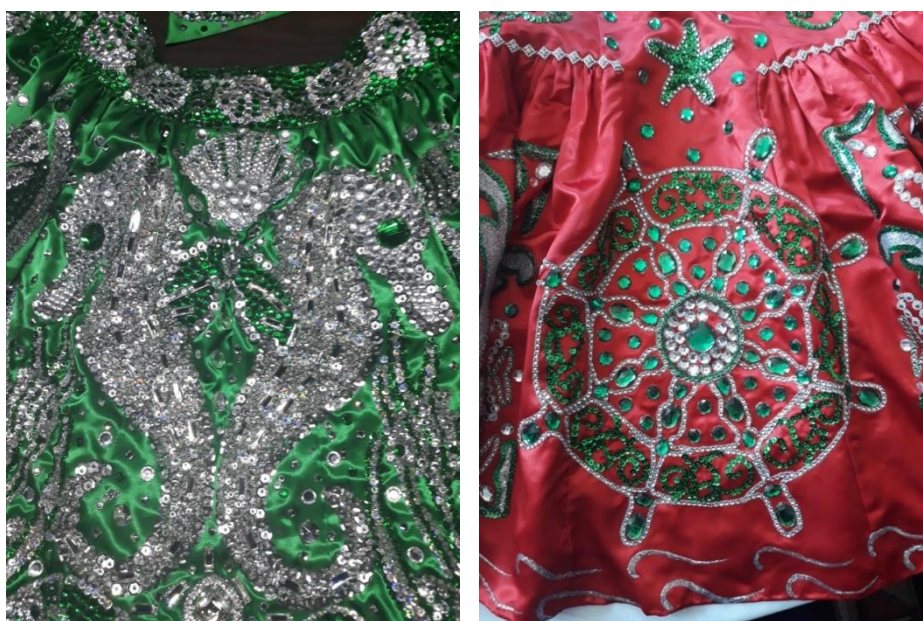


Fig. 22 - Da esquerda para a direita: aventais do Bairro Sul e do Bairro de Regufe onde foram utilizados motivos marítimos

Por outro lado, o traçado de estrelas aparece nos aventais apenas do traje do Bairro Norte, e, dado que é um símbolo desta comunidade, não é permitido ser usado nos outros bairros. Já no Bairro da Mariadeira é comum encontrar-se a utilização do seu símbolo, o sol.



Fig. 23 - Avental do Bairro Norte onde são usadas estrelas.

De acordo com Rajão (2019)<sup>37</sup>, os desenhos que compõem a decoração de um traje provêm da imaginação de quem o desenha, sendo frequente a inspiração surgir não só com pesquisa de imagens na Internet, mas também a outros objetos, como toalhas de mesa, cortinas, ou até mesmo em azulejos e carpetes antigas.

No fundo, mais importante que uma roupa brilhante é que a tricana que a usará se identifique com ela e com os seus motivos, pois “...todos os aventais de todas as tricanas têm uma história, que se identifica com elas...” (Mais Semanário, 2014).

---

<sup>37</sup> RAJÃO, J., 2019, Entrevista a Joana Rajão, 18-04-2019, Caxinas.

## 2.2.3. Peças do Traje da Tricana Poveira

### 2.2.3.1. Xaile

O xaile foi em tempos um dos elementos mais característicos e elementares do traje da Tricana Poveira, sendo atualmente pouco usado.

Tanto no traje antigo como no moderno, a tricana usava pelas costas um *cache-nez*. Este acessório não pode ser considerado propriamente um xaile, porém era utilizado da mesma forma. Era um lenço usado geralmente como resguardo da cabeça, mas as tricanas utilizavam-no meramente como uma peça decorativa. Como este era uma peça mais fina, geralmente de seda ou lã, era usado, sobretudo, nos meses de Verão. Estes lenços eram, muitas vezes, provenientes do Brasil, apesar da sua produção ser oriental ou, até, europeia.



Fig. 24 - Lenço cache-nez.

Quando o *cache-nez* não era usado, normalmente nos meses mais frios, a tricana usava o xaile de merino ou, mais tarde, o xaile de covas. Costa (1980: 218) afirma que quando substituíam o uso do *cache-nez* pelo xaile, o lenço era usado na cabeça. Assim, o xaile “[...] cobria a ponta do lenço nas costas e era atado por baixo do queixo, ficando uma ponta por baixo do xaile e outra por cima.” (*ibidem*)

É de salientar que, quando a tricana usava avental, o xaile era usado “de ponta”, ou seja, dobrado em triângulo. Por outro lado, quando não colocava esta peça de vestuário, o xaile era usado “traçado”, isto é, dobrado em retângulo.

Nos anos, entre 1925 a 1935, aproximadamente, foi utilizado o xaile de merino. Era peça de luxo se usava combinada com uma blusa colorida e saia preta ou de cor escura. Este acessório era normalmente negro, no entanto, também havia quem o usasse de cor castanha. No entanto, a Dr.<sup>a</sup>

Deolinda<sup>38</sup> afirma que “o xaile da tricana antiga [...] não era sempre preto. Preto era só no luto.” Havia, então, xailes das mais variadas cores, como, por exemplo, verde e amarelo. Com o passar do tempo, a peça foi-se modificando e foi apresentando franja de fitilho, de fita de seda, de torçal e, por fim, franja de torçal muito comprida. Esta podia chegar até à orla da saia, chegando a alcançar mais de meio metro de comprimento. Normalmente, a tricana usava este xaile “traçado” e bem-apanhado nos ombros.

Posteriormente, passaram a ser usados os xailes de covas, que eram mais pequenos e pretos. A matéria-prima utilizada para a confeção da peça era a lã. A partir de certa época começou-se, então, a estandardizar o uso do preto no xaile.

Havia, ainda, o xaile chamado “barra de seda”, que era assim denominado devido à existência de uma orla trabalhada e adamacada, permitindo criar algum contraste. De acordo com a Dr.<sup>a</sup> Deolinda<sup>39</sup>, chamava-se “[...] barra de seda porque tinha ali um tecido de seda que criava uma certa alteração na cor.”

Com o passar do tempo, o *cache-nez* e os xailes foram caindo em desuso, passando a ser substituídos pelo uso de pequenos lenços de cores correspondentes à cor da paróquia e, conseqüentemente, dos bairros: “[...] verde para a Lapa, vermelho para a Matriz e azul para o Norte.” (FERREIRA, 1995).

Os outros bairros que apareceram posteriormente, o Regufe, Mariadeira e Belém usam, respetivamente, lenços verde e vermelho, amarelo e azul claro. Estes lenços não têm estabelecido um tecido padrão para a confeção, mas normalmente é utilizado um acetinado. Atualmente, devido à evolução dos restantes elementos do traje, para as tricanas do Bairro Norte, o lenço já não faz parte do traje, sendo o único bairro onde isso acontece.



Fig. 25 - Lenço usado pela Tricana de Regufe.

<sup>38</sup> CARNEIRO, D., 2018, Entrevista a Deolinda Carneiro, 20-11-2018, Póvoa de Varzim.

<sup>39</sup> *ibidem*

### 2.2.3.2. Blusa

Inicialmente, por volta dos finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, começou por ser usada a blusa de chita, cujo formato era semelhante ao de um casaco. Na época de mais frio, e porque a chita era um tecido fino, a triciana usava blusa do mesmo modelo, mas em fazenda.

De 1935 a 1940 e, até cerca de 1960, a triciana moderna já vestia blusa de seda colorida ou florida. Também havia as peças brancas, mas eram usadas em dias de cerimónia. Como a maioria das tricianas eram modistas, era fácil para elas obter os moldes das roupas confeccionadas para as suas clientes, senhoras de classe superior, levando-as a copiar e adaptar esses modelos. Por isso, “através dos anos, o fato da triciana adotou [...] a moda de toda a gente, nunca deixando, porém, de ter uma certa personalidade...” (COSTA, 1980: 220). Azevedo (2006) afirma, ainda, que a triciana poderia usar também blusa rendada, habitualmente adornada de folhos.

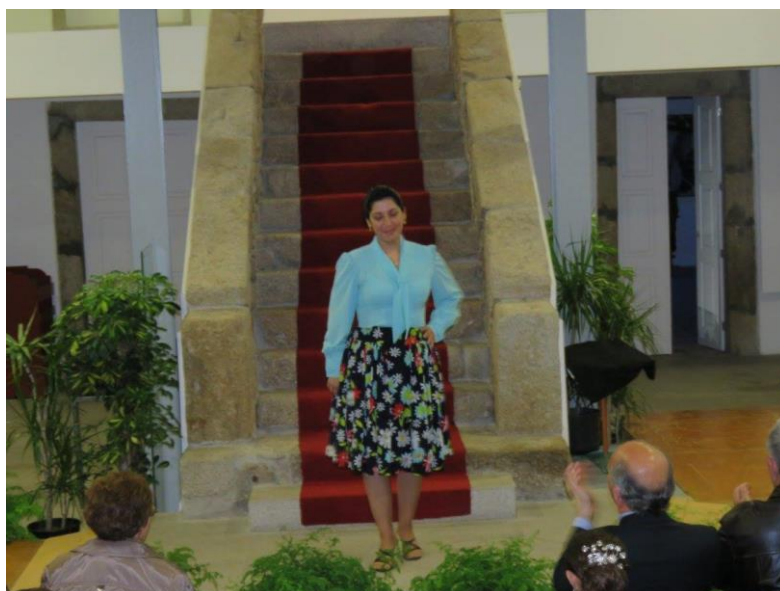


Fig. 26 - Tricana dos anos 50/60 a usar blusa de seda colorida.

Com o passar do tempo (até cerca dos anos 70), e à medida que a condição económica ia melhorando, principalmente para as tricianas cujos pais emigravam, o traje começou a ser mais luxuoso. Então, a blusa passou a ser de um modelo simples, para ser usada com bordados e rendas, ajustada ao corpo, o que realçava o busto. Os tecidos para a confeção eram variados, desde a uso de seda ao *chiffon*. No entanto, era sempre indispensável que as blusas tivessem mangas.

Com o aparecimento dos ranchos organizados, as blusas deixaram de ter tanta variedade na cor. Como exemplo, o Rancho Tricianas da Lapa convencionou o uso de blusa branca rendada. O Rancho Tricianas do Cidral, que anteriormente usava a blusa de chita florida de cores variadas, mais tarde, passou também a usá-la branca. Da mesma maneira, a rusga do Bairro Norte aderiu ao uso da blusa branca com folhos.



Já no ano de 1995 se falava na blusa “[...] rendada, normalmente transparente, deixando antever a ‘lingerie’ de fino gosto...”, (FERREIRA, 1995), pelo que se pode depreender que atualmente, com a natural evolução, as blusas são bastante diferentes dos seus primórdios. Elas são, então, o mais justo possível ao corpo, “... umas decotadas, outras transparentes...” (AZEVEDO, 2010), sempre o mais enfeitadas possível com lantejoulas, missangas, purpurinas, pedras, apliques, vidrilhos, etc.

Os tecidos variam entre as rendas, organza<sup>40</sup>, tules “segunda-pele”, no fundo, qualquer tecido que tenha transparência pode ser utilizado.

As cores da blusa vão depender do bairro. O Bairro Sul, Regufe, Belém e Matriz usam blusa de tecido branco com decoração em prateado e, com gola. O Bairro da Mariadeira, são confeccionadas tanto tecido branco como em dourado e adornos no mesmo tom e, também, tem gola. O Bairro Norte usa apenas tecido branco decorado com os materiais de adorno já referidos em tons dourados e é o único modelo em que a blusa não tem gola.



Fig. 27 - Blusas atuais de Tricanas de Bairro Sul e Bairro Norte.

### 2.2.3.3. Saia

A tricana antiga usava uma saia, tal como a blusa, de chita ou de fazenda de lã nos meses mais frios. Esta era comprida, pelos tornozelos, ampla e rodada. Tinha, ainda, “... pregas na cintura à frente, de um e outro lado de um macho pouco fundo ao centro e franzida atrás.” (COSTA, 1980: 218)

Segundo a Dr.<sup>a</sup> Deolinda, o encurtamento da saia dá-se, sobretudo depois da Primeira Guerra Mundial e, é completamente assumida na década de 20. Por isso, a saia da tricana moderna era bastante curta, de fazenda, um pouco abaixo do joelho, justa e travada. Esta podia ser de cor, exceto

<sup>40</sup> “Tecido ou musselina muito leve e transparente, com acabamento especial de goma, que lhe dá certa consistência.” (COSTA, 2004: 153)

em certos dias: na 5.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup> feira Santa e no dia dos Fiéis Defuntos, adotavam o uso de uma cor escura ou preta.

Depois, o negro começou a ser a cor mais comum usada na saia. Passou a ser lisa, ou seja, sem pregas, macho ou qualquer tipo de dobras. No entanto, Marques (1992) reitera que as tricanas do Rancho do Cidral usavam saia preta mas plissada.

Atualmente, a saia usa-se, impreterivelmente, preta. Ela é, agora, bastante justa e a medida do comprimento é muito rigorosa, tendo que obedecer a uma regra estabelecida, que bata na dobra por trás do joelho

#### 2.2.3.4. Meias

Sobre as meias usadas pelas tricanas, infelizmente, não há muita informação. Estas são uma peça do traje que acabou por ser “ofuscada” pelos outros elementos. A meia inicialmente usada pela tricana era a meia branca, do género da usada no traje de lavradeira de Viana do Castelo.

A tricana moderna calçava meias de fio de escócia ou de seda, com “baguete”<sup>41</sup>. Depois, passou a usar a meia de vidro de risca, que por ter essa característica, confere uma elegância especial à perna da tricana. Porém, quando estavam de luto usavam meia preta ou cinzenta.

Desde essa altura até hoje que é usada, sem qualquer modificação, a meia de risca.



Fig. 28 - Meias usadas pelas Tricanas

<sup>41</sup> Ornamentação na meia, à altura do tornozelo, geralmente na forma de um traço vertical, pode ser bordado ou aberto

### 2.2.3.5. Chinelas

Segundo Costa (1980: 222), “a chinela no traje da tricana começou, provavelmente, por ser como o da pescadeira, com bico levantado e com o seu laço de seda.”

Já no traje da tricana moderna, o calçado utilizado eram as chinelas poveiras. Podiam ser de verniz preto, cabedal castanho ou de outra cor. Eram bastante decotadas, ou seja, acabavam por quase cobrir apenas os dedos e tinham o tacão alto e fino.

Depois, a moda passou a ser as chinelas copiadas de sapatos, elaboradas pelos habilidosos sapateiros da cidade. Estas chinelas “... alcançaram tal renome que se exportaram aos milhares de pares para Ovar, Figueira, Aveiro, e toda a costa e ainda pra Trás-os-Montes, principalmente Chaves e Mirandela.” (GRAÇA, 1953)

No entanto, apesar da evolução que as chinelas tiveram, houve algo que nunca mudou: as tricanas apenas queriam aquilo algo que fosse inédito, que mais ninguém possuísse, pois “até os humildes tamancos, para o inverno, eram feitos com requinte, imitando as chinelas.” (*ibidem*)

Os ranchos começaram a convencionar o uso da chinela preta e, atualmente, é a única cor permitida, tanto nos ranchos como nas rurgas.



Fig. 29 - Da esquerda para a direita: chinelas antigas; chinelas atuais.

### 2.2.3.6. Avental

O avental da tricana antiga era rodado, comprido, acompanhando o comprimento da saia, e adornado com um folho alto confeccionado no mesmo tecido do avental ou, então, em renda. Podia ter um ou dois bolsos. O tecido usado nos aventais para o trabalho era a chita ou o riscado. Nos aventais de domingo era utilizada a fazenda preta ou escura.

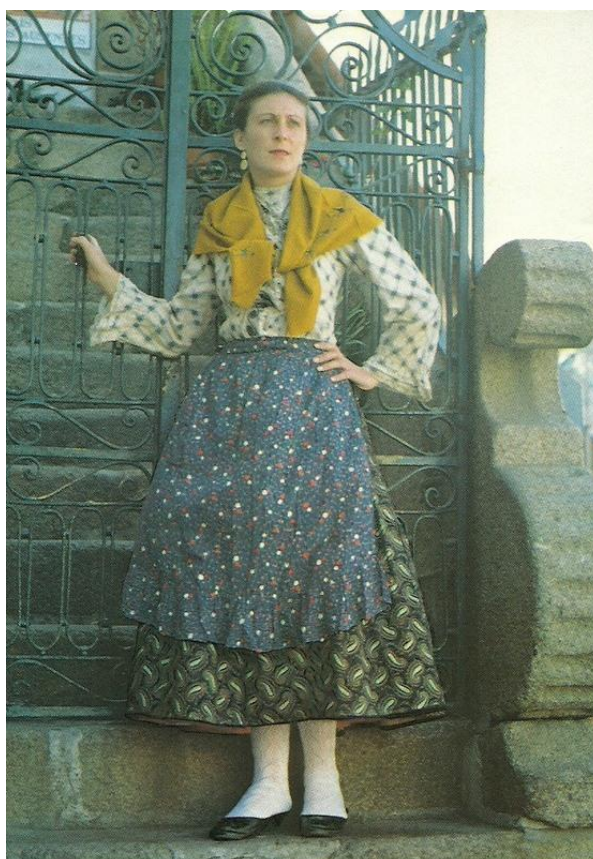


Fig. 30 - Tricana com avental de chita.

A tricana moderna usava o avental muito rodado e de altura suficiente para cobrir a saia, que já era mais curta. Era apertado atrás com um nó ou um laço. Para a sua confeção, usavam sedas lisas ou estampadas ou tecidos de algodão, normalmente de importação. Tal como acontecia com as blusas, as tricanas adaptavam os modelos das peças que confeccionavam para as senhoras na sua própria roupa.

Cada vez mais luxuosos, os aventais eram o *ex-libris* da cidade. Estes eram uma “[...] amostra [...] de bordados à máquina, de zaragatas feitas com tiras de tecidos de lã ou de seda, com rendas de tule, etc.” (COSTA, 1980: 220).

Mais tarde, começaram-se a recorrer ao uso de rendas altas, tules bordados e *guipures*<sup>42</sup>, procurando, sempre, inovar para possuir aquilo que mais ninguém tinha. Estes aventais mais luxuosos eram utilizados, naturalmente, ao domingo e em dias de festa. As peças usadas para os dias de trabalho tinham o mesmo corte, mas o tecido utilizado continuava a ser a chita.



Fig. 31 - Tricanas modernas a usar aventais de tecidos estampados

Na procissão da Nossa Senhora das Dores e no dia dos Fiéis Defuntos, como as tricanas trajavam de luto, também o avental era preto, porém rico e requintado. Excetuando estes dias, os aventais eram sempre coloridos e “[...] originais, comprados sem olhar a preço, que eram tesouros de família.” (AZEVEDO, 2006). O estampado preferido, embora se usassem outros, era o florido, e as cores eram de acordo com o gosto pessoal, embora, segundo Marques (cit in PEIXOTO, 2004) “[...] o amarelo e o azul fossem dominantes.”

---

<sup>42</sup> Tipo de renda de bilro

Com o surgimento dos ranchos organizados, começou-se a popularizar o uso de aventais com as cores dos bairros. Desde o aparecimento das rusgas, os aventais tornaram-se cada vez mais refinados, ricos e sofisticados. Esta peça do traje é, atualmente, o “cartão-de-visita” das tricanas.



Fig. 32 - Avental atual do Bairro de Regufe.

Cada uma está encarregue da sua confeção. Há quem o faça em casa ou quem o mande fazer numa costureira/artesã, mas o mais importante é sempre primar pela criatividade e originalidade. Se, antigamente, as tricanas só queriam o que mais ninguém possuía, atualmente é impensável alguém usar aventais iguais. Por isso, há um imenso secretismo na confeção das roupas e, até as costureiras, têm o cuidado de esconder esses trabalhos das suas clientes. Para além disso, todos os anos a tricana apresenta um traje diferente, fazendo já disso uma tradição. Devido à minúcia do trabalho, ao elevado número de dias que demora a ser elaborado e, ao fato de ser todo executado manualmente, o avental tem, atualmente, um custo médio entre os 500 e os 1500 euros.

Se, inicialmente, eram usados tecidos estampados na sua confeção, como o usado pelas tricanas modernas, para evitar que alguém tenha uma peça idêntica, passou-se a adquirir as fazendas no estrangeiro, o que eleva bastante o seu preço. Depois, começaram-se a usar os bordados, mas ainda muito “tímidos”, comparativamente aos que se usam na atualidade.



Fig. 33 - Avental com alcauns bordados

Hoje, utilizam-se, geralmente, tecidos lisos, brilhantes e acetinados como, por exemplo, o cetim e a seda. Ocasionalmente, há quem use o veludo, mas, por ser uma fazenda mais pesada, é raro ser escolhida como base da confecção. Assim, neste tecido liso são aplicadas as decorações, que podem ser as mais variadas, desde que cintilem bastante. Normalmente, são utilizadas missangas, lantejoulas, *strass*, cordões, pedras, galões, purpurinas, apliques, tintas e vidrilhos ou espelhos.

Estes materiais são todos aplicados manualmente, um a um, motivo para o preço elevado das peças. Dependendo do material e da preferência da artesã, estes podem ser colados ou cosidos.

Logo, pode-se constatar que os aventais vão ficando cada vez mais ricos e, conseqüentemente, mais caros, muito devido às rivalidades existentes entre bairros. De acordo com Marques (2014) “a vaidade que faz com que estas pessoas vivam esta rivalidade entre bairros levou-as a gastar muito dinheiro, quer nas blusas, quer, principalmente, nos aventais.”



Fig. 34 - Pormenores de aventais do Bairro Sul e Bairro de Regufe onde são usados vários materiais

#### 2.2.3.6.1. Processo de Confeção de um Avental

Depois de escolhido e comprado o tecido, a costureira corta-o de acordo com o modelo tradicional, do qual resultam 3 peças: o “bacalhau”, que é a parte da frente do avental; o cóis; dois retângulos, chamados “roda”, com cerca de 1,50 m cada, que correspondem a cada um dos lados do

avental. De forma a ser mais fácil trabalhar no tecido, a costureira deixa o avental aberto, cosendo apenas as laterais ao “bacalhau”.

Os desenhos seleccionados são posteriormente transferidos para o tecido, através de giz ou papel químico.



Fig. 35 - Alguns desenhos utilizados para a confeção de um avental.

Após esta fase, inicia-se o trabalho mais demorado - a aplicação dos adornos. Esta etapa pode demorar cerca de dois meses, dependendo da quantidade de material a aplicar.



Fig. 36 - Aplicação dos materiais.



Depois de aplicados todos os materiais, o avental é novamente enviado para a costureira para fechar. Entretanto são feitas as fitas, que permitem apertar o avental. Estas devem obedecer a algumas normas: “[...] devem ser finas em cima e alargar para baixo, só podendo ir até meio do rabo da tricana.” (SOUSA, 2013). Após estarem confeccionadas, são cosidas ao cós e, por fim, são adicionados os últimos brilhos, caso seja necessário.



Fig. 37 - Avental montado.

### 2.2.3.7. Penteado - Puxo

O puxo<sup>43</sup> ou *coque*, ou seja, a maneira como a tricana leva o cabelo preso, é uma característica bastante identificativa dessas mulheres.

Desde sempre a tricana levou o cabelo usando puxo, por ser o penteado que se usava na época e, ser o mais adequado para o trabalho. Entretanto, foi permanecendo no traje e foi sendo aperfeiçoado.

O puxo da tricana tem características especiais que cumpre a normas que devem ser obedecidas. O cabelo da tricana deve ter ondas, conseguidas através do uso de pinças e do secador. O puxo é feito perto da nuca. Além disso, deve ser preso com ganchos de osso e deve levar uma travessa na parte superior.



Fig. 38 - Puxo de uma Tricana.

<sup>43</sup> Também pode ser chamado de “picho”

### 2.2.3.8. Joalheria

A tricana usava o mesmo tipo de adornos de joalheria que as outras mulheres, já que é conhecido que o ouro foi considerado uma importante reserva de valor para as famílias. Era comum usarem-se as libras, meias-libras ou argolas de ouro como brincos, e, ao pescoço, as correntes, onde, frequentemente, penduravam uma pesada cruz do mesmo metal. Contrariamente ao que era usado no resto da região norte do país, a filigrana<sup>44</sup> não foi muito utilizada, pois, como são peças muito “rendadas” e com pouco peso, na necessidade de as penhorarem, acabam por ter menos valor.

Por volta dos anos 80, as tricanas começam a usar ganchos incrustados com pedras brilhantes, sem muito valor, apenas com o intuito de usar algo vistoso.

Atualmente, a tricana continua a demonstrar ter um gosto pelas joias. Há quem mande fazer peças nas ourivesarias, há quem as compre e mande dourar ou pratear para ficarem mais brilhantes. Também há quem compre brincos, colares e travessas com brilhantes incrustados de bijuteria, dada a imensa variedade à venda. De acordo com Mota (2014: 309), “a quase totalidade das mulheres apresenta brincos compridos e um tipo de gargantilha em diversas matérias-primas, mas quase nunca em ouro, exibindo-se ocasionalmente uma volta com uma cruz em metal precioso.”

No fundo, o importante é que estas peças brilhem e sejam vistosas, tal como os aventais e as blusas.



Fig. 39 - Bijuteria utilizada pelas Tricanas.

<sup>44</sup> Filigrana é um tipo de trabalho usado em peças decorativas como colares, brincos, etc. Esta utiliza, geralmente, ouro ou prata em fios muito finos trabalhados de forma a formarem desenhos.

Por fim, as tricanas também usam, para prender os lenços, peças próprias para o efeito que, muitas vezes, são pregadeiras. As tricanas do Bairro Sul usam o seu símbolo, o barco à vela; o Bairro de Belém coloca, normalmente, a flor; no Bairro da Matriz, pelo que foi possível observar, as tricanas são livres de usarem o que desejam, desde que a pregadeira seja prateada; no Bairro de Regufe usa-se o farol; no Bairro da Mariadeira também podem utilizar a pregadeira que quiserem, desde que seja dourada. Já no Bairro Norte, como as tricanas não colocam o lenço, a pregadeira não é utilizada e uma estrela dourada com pedras azuis é aplicada no peito, do lado esquerdo.



Fig. 40 - Pregadeiras usadas pelas Tricanas do Bairro Sul e do Bairro Norte

## 3. Luminárias

### 3.1. A Luz e o Homem

A luz é essencial para a vida humana pois dela dependemos para sobreviver. A luz solar é, sem dúvida, extremamente importante para o Homem poder subsistir e ter uma boa qualidade de vida, uma vez que “sem ela não haveria fotossíntese e a fotossíntese é a fonte básica de energia da maioria das formas vivas que existem na Terra.” (HOLTON et al., 1985: 5). A fotossíntese permite que as plantas se desenvolvam e alimentem os animais herbívoros que, posteriormente, alimentarão os animais carnívoros e o ser humano. Assim, sem a luz solar o ser humano não se conseguiria alimentar. (SEABRA, 2013: 5)

É esta a luz que permite o fornecimento da vitamina D, essencial, entre outras funções, para a manutenção do sistema imunitário e para o normal desenvolvimento dos ossos e dentes. A luz solar também ajuda a regular as funções do corpo e os padrões de sono, promovendo o bom humor e o bem-estar. Isto acontece porque, desde que nascemos, a Natureza habitua-nos ao seu ritmo contínuo de dia e noite, denominado de ciclo circadiano, o qual se encontra sincronizado com o ser humano através do ambiente externo. Desta forma, “a exposição à luz é o estímulo mais importante para a sincronização do ritmo circadiano em 24 horas.”<sup>45</sup> (BOYCE, 1998).

Como afirma Svistunova (2013: 38), “Estudos anteriores demonstram uma relação entre os níveis hormonais no corpo humano e a exposição ao ciclo de luz e escuridão, sugerindo que a luz regula o ritmo do sono-vigília e conseqüentemente o bem-estar geral.”<sup>46</sup> Desta forma, o ciclo circadiano, que, como referido, dura cerca de 24 horas, regula funções biológicas como por exemplo o sono, a temperatura corporal e a controlo do relógio biológico. Assim, as funções vitais do corpo humano são reguladas, alternando entre um ritmo decrescente e crescente durante a noite e dia, respetivamente. Estas funções biológicas ocorrem em períodos específicos do dia, por isso o ciclo circadiano informa o corpo quais as funções a escolher de acordo com cada período. (SEABRA, 2013: 35; OLIVEIRA, 2009: 19).

A luz também tem forte influência no foro psicológico. O Transtorno Afetivo Sazonal afeta pessoas que permanecem constantemente em edifícios climatizados e iluminados artificialmente, provocando mudanças de humor e comportamento. Esta condição afeta, principalmente, indivíduos do hemisfério norte, pois nessa área do planeta não há tanta quantidade de luz diurna, principalmente durante o Inverno, desencadeando estados de depressão, melancolia e falta de interesse nas atividades do dia-a-dia. Pode ocorrer até um aumento de sono, irritabilidade e apetite e, conseqüentemente, aumento de peso (COSTA, 2013: 47; OLIVEIRA, 2009: 23).

---

<sup>45</sup> Tradução livre da autora: “Exposure to light is the most important stimulus that synchronizes circadian rhythms to 24 hours.” (BOYCE, 1998)

<sup>46</sup> Tradução livre da autora: “Previous research has demonstrated a relationship between hormone levels in the human body and exposure to the cycle of light and darkness, suggesting that light regulates the sleep-wake rhythm and hence our overall well-being.” (SVISTUNOVA, 2013: 38)

Pode-se então afirmar que a luz proveniente do Sol, a luz natural, é indispensável para ter uma vida saudável.

No entanto, não é só para a saúde que a luz é importante. É ela que ilumina os espaços e os objetos e, ao mesmo tempo, cria sensações e emoções no ser humano. Segundo Plummer (cit in COSTA, 2013: 45), “o Homem é dotado de um lado psíquico maior que o intelectual e as constantes variações de luminosidade podem produzir reações e sensações muito variadas, repercutindo-se em toda a atividade humana.”

Sem luz era impossível ter a percepção da tridimensionalidade, devido à modelação por ela proporcionada, sendo que a iluminação esteve, desde sempre, estreitamente ligada não só à arquitetura, como também a outras expressões artísticas. A luz e a sombra são elementos fundamentais da linguagem visual. Com elas podemos criar no desenho, na pintura, na fotografia e escultura efeitos como de ampliação do espaço, profundidade e volumetria. Desde cedo que a história da pintura mostra como a diferentes percepções da luz correspondem diferentes concepções de luz.

A luz e a sombra permitem, também, acrescentar algum significado, podendo criar efeitos dramáticos, irónicos, grotescos e até poéticos. Desde as artes visuais ao teatro, a luz esteve sempre associada ao processo criativo, “[...] onde durante séculos de utilização e a sua manipulação foi suscitando novos valores e protagonizou símbolos emblemáticos desses valores. Mas diversos fatores não só físicos e materiais estão em causa, mas também fatores sociais como a cultura, religião, etc.” (MALTA, 2008: 16)

Já os nossos antepassados conheciam a influência da luz no mundo psíquico, criando, até, mitos e crenças religiosas. Os espaços religiosos, particularmente as igrejas, tinham símbolos e ícones que representavam a luz e outros elementos luminosos que, por sua vez, sugestionavam aparições divinas (COSTA, 2013: 45; OLIVEIRA, 2009: 17).

No entanto, não é só a luz solar que é importante. Também a luz artificial é essencial para o Homem pois, de acordo com Seabra (2013: 6),

“[...] permitiu, na Pré-História, através da descoberta do fogo, que os homínídeos se defendessem de animais selvagens e socializassem entre si mais facilmente e nas idades mais recentes que se obtivesse maior conforto e visibilidade dentro dos edifícios, tornando possível a realização de tarefas que anteriormente só seriam exequíveis no período diurno.”

De igual modo, a iluminação noturna nas vias públicas contribuiu para a deslocação mais segura dos peões e também tornou possível a realização de eventos durante esse período.

Para além do propósito de iluminar, a luz também é utilizada artisticamente, controlando a intensidade luminosa, a cor emitida e a direção dos seus feixes. A iluminação artística tem como objetivo evidenciar não só a arquitetura, seja ela interior ou exterior, mas também espaços verdes naturais ou artificiais (jardins, parques, lagos, piscinas, etc.), provocando, ao mesmo tempo, sensações e emoções no indivíduo. Esta é não somente utilizada em edifícios privados, públicos e

espaços de convívio, como também em projetos de televisão, teatro, cenografia, cinema, *performance* e espetáculos de forma a dar outra dimensão aos mesmos e para que os espetadores tenham uma experiência mais intensa.

Assim, pode-se concluir que “a luz tem como objetivo clarear, iluminar, transformar um espaço, tornando-o mais legível, fornecendo uma luminosidade ajustada para uma determinada função; possibilitando com isso a qualificação do espaço interior [e exterior] no qual se vive.” (MALTA, 2008: 18)

### 3.2. O aparecimento e a evolução da iluminação

A criação de fontes de iluminação artificial, tão rica em consequências, deve-se à necessidade que o Homem tinha de ver durante a noite, prolongando o período útil da sua existência, multiplicando as suas ações e defesa. No entanto, “não é possível saber como e quando se descobriu o primeiro meio de iluminação artificial.” (ALMEIDA, 1953: 13).

A primeira forma de iluminação artificial utilizada foi o fogo. Tal foi fundamental que o Homem o dominasse, uma vez que este tinha várias funções. Inicialmente o Homem dependia da Natureza para a sua obtenção, esperando por fenómenos naturais, como trovoadas, para que os raios ao acertarem nas árvores, e provocando a aparecimento de chama, permitissem, por vezes, a construção de fogueiras. Quando este Homem descobriu que conseguia obter fogo esfregando duas pedras, criando uma faísca de luz, estabeleceu-se um marco pioneiro para o desenvolvimento da civilização humana.

“Uma ou outra vez qualquer homem de espírito mais penetrante, tirou da fogueira comum um ramo em chamas, para iluminar um recanto da caverna ou distinguir melhor o ser (amigo ou inimigo?) que se aproximava, para descobrir, para dar sinal de perigo, para defender-se até. Do lume que dá calor desprende-se pouco a pouco o lume que ilumina; o tição ardente de madeira resinosa foi o antepassado dos mil e um processos que o homem viria a descobrir sucessivamente para manter a luz preciosa.” (*ibidem*: 13-14).



Fig. 41 - Fogueiras utilizadas para iluminação.

O fogo era transportado por meio de tochas que foram aperfeiçoadas pelos diferentes povos, como fenícios, babilônios e egípcios, entre outros.

Mais tarde surgiu o emprego do óleo de animais, que suportava a combustão para liberar luz. Segundo Almeida (1953: 14), algum caçador astuto, observou a fácil combustão de pingos de gordura que caíam sobre as fogueiras onde assava as suas presas e que esta era mais abundante e duradoura nas cavidades do chão onde a gordura se concentrava. Percebeu também que esta era absorvida por quaisquer substâncias sólidas combustíveis, como o musgo seco e fibras vegetais, e terá descoberto uma nova forma de conseguir luminosidade. A partir daí, algum Homem idealizou colocar gordura num recipiente móvel ou em superfícies naturais, como buracos nas rochas, surgindo a invenção dos primeiros objetos de iluminação. Primeiramente, terão usado rochas ocas, conchas, ossos de crânio ou folhas coriáceas dobradas como recipientes e nele colocaram algum musgo embebido na gordura animal que inflamava. Essa ideia era mais prática que tochas e sobreviveu de uma forma ou outra.

“Pela primeira vez foi possível obter uma iluminação razoavelmente constante com pequeno consumo do combustível, e foram aproveitadas as grandes qualidades iluminantes de alguns combustíveis líquidos: chama relativamente intensa, transporte fácil, simplicidade de manejo, economia, regularidade e duração. (...) Achados do Dr. Karl Absolon em Pekarna, na Morávia, permitem recuar esta invenção para cerca de 30000 a.C, pelo menos” (*ibidem*: 15).

Através da história, as lâmpadas<sup>47</sup> de óleo foram adquirindo diferentes formas e aprimoramentos, como o emprego de uma ranhura ou de uma orla inclinada para apoiar a pavio, que inicialmente era feito de plantas, e para evitar que esta imergisse no líquido. Foram encontradas peças no Egito, Grécia e Roma, e são consideradas como os prováveis primeiros objectos de produção em massa na História.

Nas civilizações antigas da Babilônia e do Egito, por exemplo, os palácios eram iluminados apenas pelas chamas de lamparinas a óleo simples. Estas tinham, geralmente, a forma de pequenas tigelas abertas com um lábio ou bico para segurar o pavio.

A invenção da vela é atribuída a cerca de 400 a.C.. No entanto, as primeiras referências às velas datam do séc. X a.C., sendo já referidas em textos bíblicos. Essas velas nada mais eram que simples juncos besuntados com sebo. Descobertas arqueológicas encontraram no Egito e na Grécia velas com formato de bastão. Para os gregos, as velas simbolizavam o luar e constatou-se que nesta civilização as velas eram utilizadas no 6.º dia de cada mês como forma de adoração a Artemisa, deusa grega da caça.

No período romano, a iluminação era obtida através de tochas (*taedae, faxes*), lanternas (*lanternae*), velas (*candelae*) e lâmpadas de azeite (*lucernae*), que eram empregues em diferentes contextos. Dentro de casa, para além das lucernas, eram também utilizadas velas. A luz artificial

---

<sup>47</sup> A palavra “lâmpada” deriva da palavra grega “*lampas*” que significa “a tocha”.

possibilitava que o povo romano se dedicasse a algumas atividades culturais, mesmo no decorrer da noite. Quando levadas para a rua em conjunto, formavam lanternas (*lanternae*). (TAFALLA, 1987: 15).

A lucerna, palavra que deriva do grego *luknos* ou *lychnus*, tornou-se um dos utensílios de iluminação mais comuns por todo o mundo romano, usados tanto na iluminação pública como na privada, estando presentes em contextos utilitários domésticos, públicos e associadas a rituais religiosos, profanos, funerários e superstições. Estas eram objetos de grande simplicidade, consistindo numa simples taça aberta e dobrada numa das orlas para alocar o pavio, de forma a prolongar a queima e impedir que a superfície do óleo (geralmente azeite de oliveira) pegasse fogo. A sua adoção e difusão relacionam-se com a existência de uma substância fundamental, o azeite, supondo-se que se aproveitaria o de menor qualidade para a iluminação. Foram os fenícios os primeiros a divulgar as lucernas por todo o Mediterrâneo, pelo menos a partir do I milénio a.C.. No entanto encontraram-se lucernas na civilização micénica, dado que o seu comércio era extremamente ativo e permitiu estabelecer contato com inúmeros povos da Antiguidade, nomeadamente com os egípcios. Já no decorrer do séc. V a.C., a produção das lucernas alastrou-se para a região grega de Atenas, que foi um grande centro de produção e exportação de lâmpadas de óleo, entre os séculos VI a IV a.C.. A sua produção em maior escala ocorreu, no entanto, durante a era helenística e, no ocidente, através dos etruscos e das colónias gregas da Magna Grécia e da Sicília. Os etruscos e, posteriormente os romanos, fabricavam-nas em bronze, já com rebuscadas decorações (CERDÁN, 2015: 323-324).

As lâmpadas de óleo foram produzidas em argila e terracota, mas também foram fabricadas em bronze, vidro, madeira ou pedra de alabastro ou jade, usando diversos tipos de óleos, como o de oliveira, gergelim (principalmente no Oriente), noz, peixe, mamona e outros óleos vegetais. A origem das gorduras usadas nas lamparinas primitivas ainda deixam algumas dúvidas aos estudiosos.

A produção de lâmpadas de óleo foi sofrendo alguns melhoramentos artísticos e técnicos durante os milhares de anos em que foram usadas. Ainda utilizando o fogo como fonte geradora de luz, o Homem da Idade Média recorreu ao uso de velas produzidas com sebo animal ou de cera. Os círios à base de sebo devem ter aparecido na Europa cerca de 400 anos d.C. mas o seu uso no quotidiano doméstico só terá ocorrido no séc. XIV (BERNARDO, 2007: 134).

O material mais comum nessa época para confeccionar as velas era o sebo de animais. No entanto, tinha como inconveniência a criação de muito fumo e o seu cheiro era bastante desagradável. A opção que tinham era o uso de velas feitas com a cera das abelhas, só que estas eram muito mais caras e eram utilizadas sobretudo nos rituais religiosos. A cultura cristã adotou o uso das velas nos seus ritos, mantendo a tradição judaica de se rezar diante de velas acesas. Na igreja cristã, a abelha era tida como um símbolo de pureza (*ibidem*).

Assim, durante a Idade Média, as velas foram usadas para iluminar as igrejas, os mosteiros e salões. Estas eram consideradas como artigos de luxo, sendo produzidas nas cidades por artesãos especializados e vendidas a um preço elevado, colocadas em castiçais de madeira ou de prata, quer fossem de sebo ou cera, dependendo do poder económico do cliente. Apesar do seu preço e da



necessidade, este negócio foi considerado estável e rentável. Em Paris, no ano de 1292, foram registados 71 fabricantes de velas, enquanto que na Inglaterra existiam mais fabricantes de velas de cera em relação às de sebo, apesar do seu preço mais alto. (*ibidem*: 135)

Dado que as construções medievais eram muito pouco iluminadas, nomeadamente os castelos, usavam-se também tochas com pedaços de pano na extremidade, embebidos em resinas ou outros materiais inflamáveis, e revestidos com enxofre e cal, que permitia que estas se mantivessem acesas mesmo se fossem atingidas com água, mantendo o ambiente iluminado.

No séc. XVI criaram-se diversos tipos de suportes e castiçais para velas a preços acessíveis e, como consequência, as velas passaram a ser vendidas a peso ou em conjunto. Do séc. XVII a XIX, os castiçais ou candelabros (com 2 ou mais velas) passaram a ser um objeto decorativo e utilitário indispensável. Geralmente este objeto era composto por três elementos: a base, a haste e o aparador ou arandela. Os ourives e prateiros fizeram desse objeto peças de grande valor estético-artístico, acompanhando os estilos artísticos e decorativos da época - do barroco ao *rocaille*, do movimentado estilo ao neoclássico rigoroso. Nos estratos sociais mais baixos as velas continuaram a ser utilizadas como fonte de iluminação, apesar das grandes invenções e descobertas científicas que se sucederam.

Por volta de 1780, a lâmpada tradicional de óleo sofre uma série de aperfeiçoamentos graças a alguns inventores setecentistas, tais como Carsel, Quinquet, Argand e Lezière. Argand (1755-1803) desenvolveu melhoramentos nas lâmpadas a óleo “ao utilizar uma torcida oca circular rodeada por uma chaminé de vidro, por onde passava uma corrente de ar ascendente que auxiliava a combustão” (*ibidem*: 140). Isto permitia que a chama fosse mais estável e intensa, mas que ao mesmo tempo produzia menos fumo.

Ao longo do tempo os objetos de iluminação foram evoluindo, surgindo os lampiões, inicialmente de argila e posteriormente em metal. A utilização do fogo como meio de gerar luz foi usada até ao séc. XIX.

Entretanto novas descobertas vieram revolucionar o conhecimento sobre a luz. O físico e matemático Isaac Newton (1643-1727) teve um papel muito importante no seu estudo contribuindo com, entre outras coisas, a teoria corpuscular da luz. Nela, Newton afirmava que a luz é uma partícula corpuscular, perguntando se “não são os corpos brutos e a luz convertíveis um no outro, e não podem os corpos receber muita da sua atividade das partículas de luz que entram na sua composição?”<sup>48</sup> (NEWTON, 1952: 374). A partir desta questão, Newton conseguiu constatar que incidindo a luz solar branca num prisma de vidro, este projetava cores no lado oposto, ou seja, a luz branca era decomposta num feixe colorido (vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta). Ele percebeu que a luz branca, proveniente do Sol, se dispersava em feixes coloridos e a esse conjunto de cores chamou *spectrum*. Newton concluiu que os corpúsculos têm a mesma velocidade no ar mas que, quando entram no prisma, a velocidade varia conforme a cor, alterando assim as suas direções.

---

<sup>48</sup> Tradução livre da autora: “Are not gross bodies and light convertible into one another, and may not bodies receive much of their activity from the particles of light which enter their composition?” (NEWTON, 1952: 374)

Também Benjamin Franklin (1706-1790) deu um grande contributo para a história da eletricidade quando demonstrou que os raios são correntes elétricas em grandes dimensões e, a partir daí, desenvolveu o para-raios.

Ainda em Oitocentos foi descoberta a iluminação a gás e a lâmpada elétrica. Estas descobertas foram estimuladas pela falta de iluminação nos espaços públicos, principalmente nas ruas, uma vez que os lampiões não tinham capacidade para tal<sup>49</sup>. Numa primeira fase substituiu-se a iluminação produzida através da combustão da gordura pelo uso de gás.

Desenvolvido por William Murdoch (1754-1839), o gás obtido através da destilação do carvão mineral passou a ser transportado por meio de tubulações até ao local de consumo, onde era inflamado para produzir luz.



Fig. 42 - Da esquerda para a direita: William Murdoch; Iluminação a gás.

<sup>49</sup> Já no séc. XV surgiram algumas experiências no âmbito de iluminar as ruas. Através de uma lei em 1417, o presidente de Londres, Henry Barton, ordenava aos cidadãos que deveriam pendurar lâmpadas com luz durante a noite, no inverno, e apagá-las quando o sol nascesse. Em Paris, no ano de 1524, também por lei, foi pedido aos habitantes da cidade que tivessem casas voltadas para a rua, que pusessem uma luz na janela de forma a que quem por lá passasse os pudesse ver à noite. Estes decretos foram reiterados, porém a solução definitiva surge somente depois de 140 anos, com o uso do gás. A primeira rua a ser iluminada com lâmpadas de gás, em 1807, foi o *Pall Mall*, seguindo-se de Paris, em 1820. (BERNARDO, 2007: 138). Em Portugal, ao contrário do que acontecia na Europa em meados do séc. XVIII, ainda nem se falava dessa medida da iluminação do espaço público. Em Lisboa, as pessoas viviam com medo de sair à noite devido à criminalidade existente. Apenas em 1780, por ordem do intendente Pina Manique, Lisboa é iluminada por poucas lamparinas de azeite, cujas despesas foram pagas através de impostos cobrados aos lisboetas, o que conduziu à revolta da população 12 anos depois. Assim, Lisboa volta a estar às escuras. Apenas em 1801, depois de um aumento da criminalidade, D. Maria I decreta que seja resolvida a questão da iluminação pública. A iluminação a gás chegaria a Lisboa apenas no ano de 1848. O Chiado foi a primeira zona a ser iluminada, contribuindo para a modernização da cidade e desenvolvimento de hábitos de civilidade, fomentando o aumento dos frequentadores de teatros, de soirées e de passeios noturnos. Sobre este assunto (FINA, 2015)

A lâmpada elétrica foi descoberta posteriormente, sendo que as primeiras eram lâmpadas de arco voltaico, precursoras das lâmpadas incandescentes, e foram inventadas por Humphry Davy (1778-1829) por volta de 1800.



Fig. 43 - Da esquerda para a direita: Humphry Davy; Lâmpada inventada por Davy.

Em 1878 foi patenteada por Joseph Swan (1828-1914) a primeira lâmpada incandescente, com maior tempo de vida útil. Essa lâmpada “contendo um filamento de celulose carbonizada, acondicionado em um bulbo de vidro evacuado – chegaram a ser instaladas em residências e pontos de referência na Inglaterra.” (AZEVEDO & NUNES, 2015)

Um ano depois Thomas Edison (1847-1931) patenteou, nos Estados Unidos da América, uma lâmpada semelhante à de Joseph Swan mas com uma duração superior em cerca de 13,5 horas. Imediatamente após isso, foi proposto por Edison a utilização de filamentos de bambu carbonizado, o que aumentava bastante a duração da lâmpada.

No início do século XIX os filamentos de carbono começaram a cair em desuso, sendo substituídos por filamentos metálicos e atingindo o seu apogeu com o uso do tungstênio flexível. Estes filamentos tinham bastantes mais vantagens em relação aos usados anteriormente pois eram mais baratos que os de platina, mais resistentes que os de fibra de celulose e podiam atingir temperaturas até aos 3000°C. Devido à baixa eficiência e rendimento das lâmpadas de tungstênio, comparativamente com outras entretanto desenvolvidas, estas foram descontinuadas pela União Europeia desde 2012.

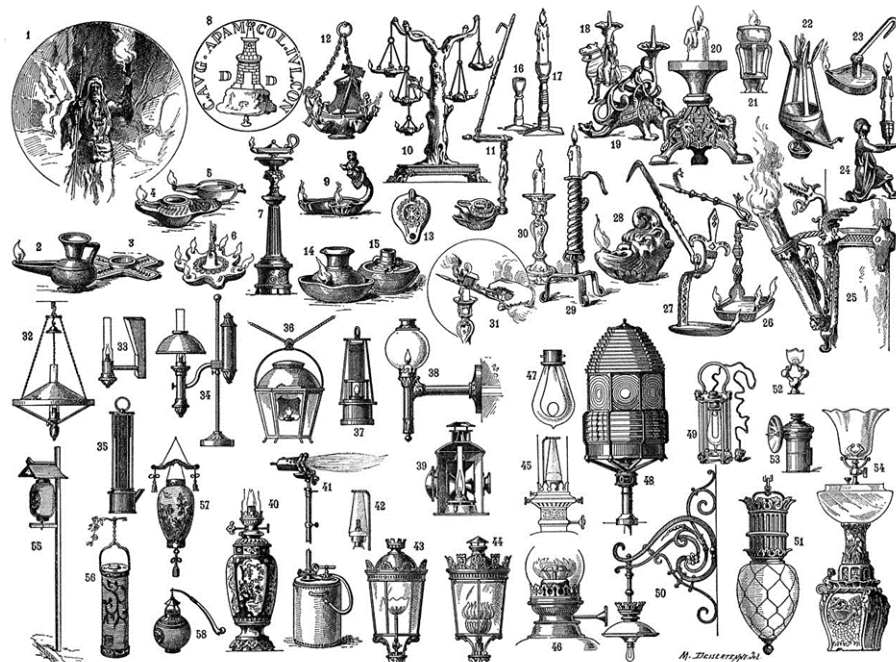


Fig. 44 - Evolução das luminárias de gás (cerca de 1900).

Georges Claude (1870-1960) inventou, em 1912, a lâmpada de néon. Esta é composta por tubos de vidro que contêm no seu interior um gás rarefeito (néon ou néon com vapor de mercúrio) e, nas extremidades, dois eléctodos.

Nos anos 30 do séc. XX foi criada a lâmpada de vapor de sódio sob baixa pressão, que consiste numa ampola cujo seu interior possui um tubo de descarga com gás (néon ou argón) e sódio situado nas suas paredes.

Em 1938, a lâmpada fluorescente criada por Nikola Tesla (1856-1943) foi inserida no mercado. Esta lâmpada é mais eficiente porque irradia maior quantidade de energia electromagnética, em forma de luz, do que calor.

Cerca de 30 anos depois surge a lâmpada a vapor de sódio sob alta pressão que tem a vantagem de ter uma grande eficiência luminosa, é de longa durabilidade, sendo, por isso, uma fonte de luz mais económica. Foram bastante utilizadas na iluminação pública e em áreas industriais.

Ainda nessa década, Robert Biard (1931) e Gary Pittman (1930-2013) descobriram o que viria a ser o LED. Contudo, apenas em 1989 é que se começaram a comercializar os primeiros LED's azuis o que, conseqüentemente, possibilitou a criação de diversos produtos, como TV de LED, painéis RGB, etc., mas somente em 1999 é que a tecnologia LED chegou à iluminação. Este tipo de lâmpada traz enormes vantagens, das quais se pode destacar o elevado tempo de vida útil (cerca de 50 mil horas), a capacidade de economizar energia, a não geração de calor e o facto de ser bastante ecológica.

Actualmente as lâmpadas mais utilizadas são as LED e as fluorescentes.

### 3.3. Design de Luminárias e *Genius Loci*

No âmbito do *design* de luminárias, também o recurso ao espírito do lugar pode ser uma mais-valia para o produto, uma vez que “...a luz não escapa ao princípio de *design Genius Loci*.”<sup>50</sup> (s.a., cit in DONOFF, 2016). Este pode ser transmitido de diversas maneiras, recorrendo ao formato, cores ou matérias-primas a utilizar, sendo que, segundo Reis (2015: 21), “parte do esforço de um designer passa por escolher materiais e especificar cores e texturas”, sendo fundamental que estes atributos sejam seleccionados com rigor, pois é possível que a perceção destas características seja influenciada, conforme a tipologia de iluminação e do espaço onde está inserida.

Todas as características permitem enaltecer um produto, tornando-o bastante mais desejável aos olhos do consumidor. A aparência estético-formal é muito importante para o utilizador, sendo das primeiras características do produto a ser percecionada, isto é, a aparência do produto final, que “é concernente aos sinais e às suas características configuracionais. Isto é, refere-se à adoção de um determinado estilo estético-formal adotado pelo designer.” (FILHO, 2018). Por isso, esta é, muitas das vezes, o primeiro fator decisivo para a compra, ou não, de uma luminária. O *genius loci* tanto pode estar patente na configuração do produto de um modo diretamente perceptível ou pode estar oculto e difícil de ser percebido numa primeira análise, sendo preciso algum conhecimento do local para entender essa referência. A cor é uma característica intrínseca ao produto. Esta pode ser a cor natural dos materiais utilizados, como pode ser aplicada artificialmente com o fim de criar significações. Este elemento pode não só transmitir informações relevantes sobre a cultura do lugar, como também sentimentos, já que a cada cor pode ser atribuída um significado a ela associado, dependendo de diferentes contextos (culturais, políticos, religiosos, etc.) Por fim, as matérias-primas utilizadas também deixam transparecer a cultura do lugar. No entanto, nem sempre é possível utilizar materiais que representem adequadamente o *genius loci* devido ao seu custo, que por vezes pode ser elevado. Neste caso, deve recorrer-se aos outros fatores para incutir o espírito do lugar em produtos de iluminação.

A luz, seja ela natural ou artificial, é um elemento fundamental para modelar um espaço, já que é ela que cria e concede o ambiente desejado para o local. Sendo uma habitação, pressupõe uma adequação da luz ao espaço, já que cada divisão da casa requer um tipo de iluminação diferente, conforme os propósitos para a qual é destinada. Para o Homem da atualidade “...os desejos de equipar a sua casa são uma extensão do seu próprio corpo, assumindo emoções acerca da cultura material.” (CURRALO, FARIA, SILVA, 2015). Ou seja, hoje em dia é cada vez mais importante que os produtos que recheiam uma casa não tenham apenas uma componente funcional, mas também decorativa e capaz de criar conexões emocionais com o utilizador.

---

<sup>50</sup> Tradução livre da autora: “...light does not escape the *Genius Loci* design principle.” (s.a., 2016); excerto presente no *briefing* do concurso CLUE (Community Lighting for the Urban Environment), patrocinado pela Philips

### 3.3.1. Iluztra

Baseado nesta premissa, Cláudia Sirgado, Inês Marujo, Rita Pedro e Pedro Flores desenvolveram uma marca de iluminação inspirada no património cultural português, utilizando símbolos como as sardinhas, os manjericos, o galo de Barcelos, o azulejo, entre outros. Aliando o *design* à criatividade e à ilustração, a Iluztra cria produtos de iluminação com alma lusitana, dirigidos para os mercados de turismo e decoração.

Esta marca, 100% portuguesa, lançou a sua primeira coleção, intitulada “Portugal”, com ilustrações exclusivas e únicas e, posteriormente, lançou a coleção “Lisboa” e “Porto”. Cada uma destas linhas foi inspirada na cidade homónima à coleção, pretendendo dar destaque aos centros urbanos mais emblemáticos do país. Para além das ilustrações únicas, todas as peças são assinadas, o que confere ainda maior valor a cada uma. Assim, “o conceito da Iluztra é iluminar memórias. De uma viagem, da vida de uma empresa, de um negócio.” (PEDRO cit in BARBOSA, 2013).



Fig. 45 - Candeeiros da marca Iluztra.

### 3.3.2. Pet Lamp

No ano de 2011, Alvaro Catalán de Ocón<sup>51</sup> começou o projeto “Pet Lamp”. Este projeto nasceu da necessidade de reaproveitar as garrafas plásticas PET<sup>52</sup>, que por um lado têm uma vida útil muito curta, mas por outro demoram décadas para se decompor.

Este projeto foi implementado em diferentes comunidades de artesãos de todo o mundo e, permitiu refletir sobre a tradição e a cultura do local no produto final. Algumas das comunidades onde este projeto foi inserido foram a Colômbia e a Austrália.

<sup>51</sup> Gestor empresarial e *designer* do produto pelo Instituto Europeo di Design (2001).

<sup>52</sup> PET (polietileno tereftalato) é um polímero termoplástico utilizado no fabrico não só de garrafas, mas de outras embalagens de alimentos.

A Colômbia foi o país de origem deste trabalho, onde foram desenvolvidas oficinas juntamente com dois grupos étnicos: os Epera-Siapidara e os Guambianos. Eram os artesãos destes grupos que aplicavam os seus desenhos e os padrões simbólicos e escolhiam as cores que queriam utilizar, criando assim uma peça única em fibra de *paja tetera*<sup>53</sup>, lã e algodão. As peças concebidas pelos Guambianos refletem aspetos simbólicos enraizados na sua cultura, em que a cor azul das saias representa o céu e o rosa simboliza o sangue, por exemplo.

Em 2017, o projeto foi desenvolvido na Austrália, mais propriamente para a comunidade de Ramingining, território rico em cultura aborígine. Os artesãos indígenas começaram por fazer abajures individuais, inspirados nos tapetes típicos da região. Essas peças planas foram posteriormente unidas, recorrendo às franjas soltas das extremidades dos tapetes, como que representando os laços interpessoais.



Fig. 46 - Da esquerda para a direita: Candeeiros colombianos; Candeeiro australiano.

### 3.3.3. The Wreath Lamp

Tirando partido do *genius loci*, a *designer* polaca Agnieszka Lasota projectou o “*The Wreath Lamp*”, por muitos considerado um objeto clássico do design polaco. Para a elaboração deste candeeiro de teto, Lasota inspirou-se numa tradição local, que consiste em pendurar uma grinalda no telhado de uma casa ou prédio quando a sua construção está terminada, atuando como um símbolo de alegria e festa.

Por sua vez, este projeto de luminária é uma adaptação dessa tradição no interior de uma habitação, assinalando a finalização da sua decoração. O objectivo da *designer* foi criar um objecto de valor acessível, que permitisse presentear aqueles que terminam a decoração de sua casa, simbolizando alegria e boa sorte.

<sup>53</sup> *Paja tetera*, proveniente da planta *stromanthe-jacquinii*, é um dos materiais mais utilizados no artesanato colombiano.

Todas as luminárias desta coleção são feitas à mão e têm aproximadamente 120 fitas de seda fixas numa espiral de arame com 60cm de diâmetro. A sua aparência pode ser manipulada pelo utilizador, já que ele pode escolher as cores e o comprimento das fitas. Para além disso, na espiral também podem ser pendurados pequenos objetos e lembranças.



Fig. 47 - "The Wreath Lamp".

### 3.4. A Luz e a Arquitetura

A luz tem uma relação muito próxima com a arquitetura, já que todos os espaços necessitam de ser iluminados, tanto por razões decorativas como por utilitárias. Isto é, a luz pode ser usada no processo criativo de um projeto ou ser utilizada apenas para iluminar um objecto ou actividade como, por exemplo, o livro que se está a ler.



Fig. 48 - Stonehenge.



Apesar disso, cada época possui a sua maneira própria de utilizar a luz, tendo até diferentes interpretações como, por exemplo, pode ser associada à divindade, ao poder ou ao avanço tecnológico.

Apesar da luz ser atualmente algo “banal”, já que faz parte do nosso cotidiano, nem sempre foi assim, sendo que o Homem do início dos tempos vivia deslumbrado com a luz, principalmente com a de origem natural. O sol era adorado como um deus e a luz por ele emitida “não se limitava apenas à visão. O sol era também um símbolo de poder e significado religioso” (COSTA, 2013: 3). Uma das primeiras grandes construções que o evidencia é da época Neolítica<sup>54</sup>, período em que a arquitetura pré-histórica tem mais importância. A arquitetura antecedente a esta época não possui grande relevância para o tema a ser tratado, já que a habitação do Homem primitivo era somente um abrigo, onde a luz apenas entrava pela porta ou por uma abertura na cobertura. A primeira grande construção neolítica, totalmente focada no sol, é conhecida como o Grande Círculo de Stonehenge, em Salisbury, Reino Unido.

Esta é uma construção megalítica de propósito religioso e foi construída de forma a alinhar-se com o nascer do sol no solstício de verão, ou seja, nesse dia o sol nascia sobre a pedra principal. Assim, pode-se observar que

“o esforço necessário para permitir a luz entrar no interior de um edifício de forma simbólica ou atmosférica, parece ter começado com culturas antigas, que empregavam corpos celestiais como fonte de desenho. Esta aliou-se ao uso da luz para exprimir valores religiosos e culturais.” (OLIVEIRA, 2009: 35)

A adoração do sol também passou pelo Egito, personificada pelo Deus Rá, o Deus do Sol. Esta veneração levou os egípcios a construírem não só pirâmides, edifícios que se erguiam para os céus simbolizando a adoração a esse Deus, como também outro tipo de templos, onde eles criavam maravilhosos efeitos de luz e sombra, recorrendo ao uso de variados materiais no desenho do próprio



Fig. 49 - Templo de Kalabsha

<sup>54</sup> Período da História que vai desde cerca do X milénio a.C. até ao III milénio a.C.

templo. Estes efeitos podem ser observados, por exemplo, no templo de *Kalabsha*, em Assuão, Egito.

Também na Grécia Antiga a arquitetura girava em torno da luz do sol, não como forma de adoração, mas sim com o intuito de iluminar eficazmente o interior e criar efeitos luminosos interessantes, definindo, assim, a forma do edifício, que era pensado de modo a que se conseguisse dar ênfase à sombra, luz e cor. A arquitetura dos edifícios desta época favoreciam a entrada da luz solar de forma a aproveitá-la da melhor maneira. Isto pode ser observado no Pártenon, na cidade de Atenas, onde a luz do sol da manhã entra pela porta principal e incide sobre a estátua de Atena, refletindo no espelho de água que se encontrava sob ela, aumentando, assim, a luminosidade dentro do templo.

A luz e a visão também eram estudadas pelos filósofos gregos. Estes dois termos não eram separados, uma vez que na época estes não conseguiam discernir entre um e outro. Assim, observavam-se os olhos, não só de pessoas mas também de animais, junto ao fogo, e percebia-se que dos olhos saía luz, provavelmente referindo-se ao brilho dos mesmos. Consequentemente, dizia-se que todo o ser vivo tem uma chama no interior dos olhos e que é esta que permite a observação em ambientes noturnos. Passado algum tempo foi possível concluir que essa noção não era lógica, tendo Aristóteles intercedido, dizendo que “[...] a luz, ao bater nos objetos, retirava deles uma microscópica camada superficial de átomos que, ao serem projetados, acabavam atingindo nossos olhos permitindo assim que víssemos o mesmo.” (BOSCHETTI, 2001). Não obstante, eles ainda não conseguiam separar a luz e a visão.

Também no teatro grego a luz e a sombra desempenharam um papel fundamental para as encenações. A sombra, que era conseguida através do uso de grandes espelhos, tinha como função dar a ilusão que os personagens eram maiores. Recorrendo ainda aos espelhos, “[...] conseguia-se projetar uma luz exatamente sobre os atores, em uma diagonal preestabelecida. Podia-se também refletir o feixe de luz em duas etapas: um espelho colocado na encosta da colina capturava os raios solares e projetava-os sobre outro espelho localizado em um plano inferior, que, por sua vez, lançava a luz praticamente rente ao palco.” (FO cit in FIGUEIREDO, 2018: 156). Eles também utilizavam a luz indireta como um “canhão” que seguia o ator. Pode-se assim constatar que os gregos aproveitavam muito bem a luz natural nos espetáculos teatrais, criando os efeitos desejados e conferindo uma alta sofisticação técnica.

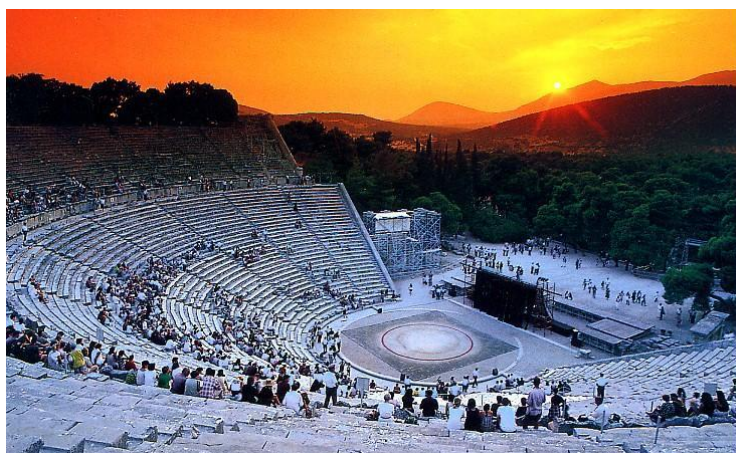


Fig. 50 - Teatro grego.

Os Romanos, por sua vez, apostaram numa utilização mais funcional da luz, já que o seu foco arquitetónico assim o pedia, visto que construíram maioritariamente viadutos, palácios, teatros e aquedutos. Aplicada nessas estruturas, a luz engrandecia a plasticidade dessas construções, recorrendo à forma e às relações espaciais. No entanto, no que toca aos edifícios cristãos desse período, a iluminação era diferente, principalmente a partir do séc. I. Um bom exemplo disso é o Panteão de Roma. A luz solar entra através de um óculo presente na cúpula do edifício e a rotação da terra ao longo do dia permite que a iluminação vá mudando, iluminando diferentes partes do interior do edifício à medida que o sol se desloca de nascente para poente.



Fig. 51 - Óculo do Panteão de Roma.

Este uso da luz pode ser associado à Teoria da Iluminação Divina de Santo Agostinho, bispo de Hipona, Argélia (354-430). Esta teoria, de acordo com Silva (2016: 17), “[...] é compreendida como a ação de Deus na mente humana. É vista como uma luz natural de Deus a partir da qual Ele insere na mente humana as verdades eternas e imutáveis, oferecendo ao homem a possibilidade de achar o verdadeiro conhecimento e, deste modo, chegar à felicidade.” A zona da alma que consegue observar a luz de Deus é o intelecto. Esta teoria corresponde, ainda, ao conceito de que Deus vive no interior do Homem, mais propriamente na alma, por ser algo imortal, permitindo que este alcance a verdade através da iluminação, que, segundo Mondin (1981: 139) é “[...] uma luz mediante a qual Deus irradia na mente humana as verdades absolutas, imutáveis”, ampliando o olho interior da mente humana. Assim, estas verdades conseguem ser compreendidas através da luz derramada por Deus, o que as torna perceptíveis ao olho presente no interior da mente. Deste modo, a forma como a luz entra nos edifícios simboliza a luz divina que penetra na mente humana.

Durante a Idade Média<sup>55</sup>, a relação entre a luz e a arquitetura continuou a ser aprofundada, especialmente na cultura bizantina. Nesta, aliaram à luz materiais como o ouro e os mosaicos de forma a gerar uma luz extraordinária no interior dos edifícios. Este misticismo criado através da luz

<sup>55</sup> Período da História europeia entre os séc. V e XV

pode ser observado na Basílica de Santa Sofia, em Istambul, antiga Constantinopla, considerado o edifício bizantino mais notável no que toca à utilização da luz. Foi nela que se realizaram os primeiros estudos dos efeitos proporcionados pela luz artificial no interior de um edifício. Para isso foi concebido um sistema de anéis de luz, suspenso na cúpula, enriquecido com lâmpadas a óleo.

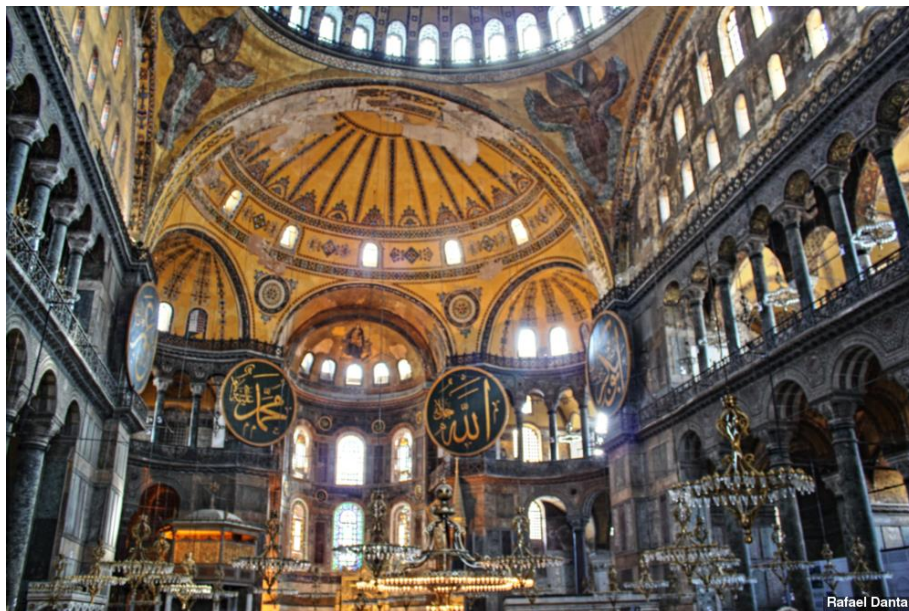


Fig. 52 - Interior da Basílica de Santa Sofia.

Durante esta época a luz foi aplicada de modo a criar uma atmosfera divina nos espaços arquitetónicos Islâmicos, onde esta simbolizava o divino. Na Cúpula da Rocha, em Jerusalém, a luz solar é captada pela cúpula dourada do edifício e, simultaneamente, entra no espaço central para iluminar o seu interior. Outra construção que transmite o maravilhoso uso da luz é o Palácio e Fortaleza de Alhambra, em Granada. Nesta, a paisagem, a arquitetura e a luz unem-se, sendo que a última está bastante associada à geometria e à organização estrutural, favorecendo a criação de janelas onde a luz passa por telas de filigrana.

Ainda na Idade Média, em estruturas de estilo Gótico, a luz era vista como impulsionadora das ligações entre a arquitetura e a sociedade e como um princípio da ordem e de valor. Foi durante este período que os vitrais ganharam mais importância. Estes filtravam e coloriam a luz, proporcionando um ambiente místico e espiritual. Assim, pode-se afirmar que “o espaço gótico adquire, através da luz, condição de microuniverso celeste. A realidade fica no exterior, o interior encerra o místico, o culto, a meditação”<sup>56</sup> (ALCAIDE, 1978: 14). Um dos maiores exemplos da arquitetura gótica é a Catedral Basílica de Saint-Denis, em Paris, depois da reforma a que foi sujeita pelo abade Suger (1081-1151), entre 1137 e 1144. Esta foi conduzida em duas fases, sendo que

<sup>56</sup> Tradução livre da autora: “El espacio gótico adquire, a través de la luz, una condición de microuniverso celeste. La realidad está fuera, el interior cierra lo místico, el culto, la meditación.” (ALCAIDE, 1978: 14)

“[...] a primeira tratou de uma renovação completa do nártex, através de uma cobertura de cruzaria de ogivas, e da fachada, com a inserção de uma rosácea, duas torres, três portais de entrada e um novo programa iconográfico (com estátuas-coluna e mosaicos); a segunda era ainda mais inovadora, através da combinação de elementos do arco quebrado, cruzaria de ogivas e colunas adossadas, a antiga abside carolíngia foi substituída por nove capelas radiais, com amplas aberturas para os vitrais.” (GOMES, 2012: 361)

Esta reforma aconteceu porque Suger era um apaixonado pela beleza, sendo que, na sua opinião, esta era uma forma autêntica para a unificação com Deus. Assim, acontece uma elevação do mundo material para o imaterial, por meio da luz que ilumina a renovada catedral. Esta luz não provinha somente da arquitetura mas também da ourivesaria, através das pedras preciosas que enfeitavam os relicários. É ainda possível encontrar influências de Santo Agostinho em Suger. Na Catedral, a luz servia não só como forma de manifestar a realidade existente entre o mundo espiritual e o material, mas também como um sistema para o entendimento da teologia. Assim, pode-se concluir que Suger teve um papel fundamental na origem do estilo gótico na Catedral Basílica de Saint Denis, tendo sido até considerado o pai deste estilo artístico.



Fig. 53 - Interior da Catedral Basílica de Saint Denis.

Com o aparecimento do Renascimento<sup>57</sup> em Itália, que se veio opor ao estilo Gótico, surgiu uma procura por relacionar a construção com a luz. O estilo renascentista centrava-se na interpretação da linguagem clássica da Grécia e Roma Antigas e no uso da luz sem filtros, preferindo luz natural. Além disso, as construções deste estilo usavam a luz não de uma maneira ponderada mas sim para revelar a beleza, a proporção e a harmonia, visto que, muitas vezes, a arquitetura desta

<sup>57</sup> Período da História europeia entre meados do séc. XIV e fins do séc. XVI

época era criada por artistas. Assim, esta época caracterizou-se pelo uso da luz difusa proveniente do cimo do edifício e pela simplicidade das formas utilizadas.

O Homem desta época também começou a perceber a luz de uma forma diferente, com um espírito mais positivo, inserindo “[...] o sol no centro do universo e o Homem no centro do mundo” (MUGA, 2008: 3), o que levou a encarar o uso da iluminação nos edifícios e na sua construção de outro modo, usando até a escuridão como forma para alcançar a luz. Leon Battista Alberti (1404-1472), arquiteto, apropriou-se deste pensamento na construção da Basílica de Sant’Andrea de Mântua, onde a claridade penetra através das janelas localizadas entre as capelas laterais. Isto permite que ocorra uma dramatização da luz que, ao cair do cimo, cria um intenso contraste no interior da basílica.



Fig. 54 - Interior da Basílica de Sant’Andrea de Mântua.

A luz volta a tornar-se a questão central da arquitetura no Barroco, procurando um maior controlo sobre a mesma. Esta é utilizada de forma a criar uma experiência teatral através de efeitos de luz proporcionados pela junção da luz incidente com a luz reflectida, num mesmo espaço. Este uso da iluminação vem refletir o crescente gosto do Homem do Barroco pelo teatro e pela ópera. No entanto, não é só nos edifícios religiosos que se pode observar esta preocupação com a luz. Também em edifícios históricos, como palácios, a luz foi aliada à decoração e à geometria complexa desses espaços, acabando por torná-los numa forma de dispositivo ótico. Com os avanços científicos da época, como a exploração da luz feita por Newton (1643-1727), a ciência era cada vez mais compreendida pelos arquitetos, como um aliado na busca de soluções para alguns problemas que encontravam no uso da luz, particularmente sobre o seu controlo e distribuição.

No Rococó, a utilização da luz é enfatizada pela decoração, através de superfícies brancas, douradas e espelhadas, que refletem a luz, criando efeitos ilusórios no interior dos edifícios. Isto pode ser observado na sala dos espelhos do Amalienburg Pavilion, em Munique, onde foram usadas paredes com espelhos com o intuito de aumentar o espaço e a claridade dentro da sala, que por sua vez está decorada com folha dourada para, de novo, criar efeitos luminosos e refletir ainda mais. O

Rococó intervém muito mais na decoração dos espaços interiores do que na própria arquitetura, no entanto, toda a experimentação conduzida neste período foi muito importante posteriormente.



Fig. 55 - Sala dos Espelhos do Amalienburg Pavilion.

Após o Rococó há um retorno ao clássico, denominado Neoclassicismo, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos da América. Foi nesta altura que o arquitecto, visionário e teórico Etienne Louis Boullée (1728-1799), conceptualmente desenvolveu projetos arquitetónicos assentes no uso de sombras e no modo como a sua conjugação com a luz pode definir o carácter de um espaço. Nas suas abordagens procurou aplicar as formas da Natureza e o seu modo de apresentar a luz, “[...] reunindo o afeto emocional do romantismo, a racionalidade severa do neoclassicismo e a grandeza da antiguidade [...]” (MILLER, 2016). Foi neste contexto que projetou um edifício que seria um cenotáfio<sup>58</sup>, isto é, uma homenagem poética a Newton. Contudo, este não chegou a ser construído e acabou por se tornar um símbolo respeitado dos ideais iluministas. Este era composto por uma esfera com 150 metros de diâmetro, que representava a perfeição e a majestade, perfurada com pequenas aberturas, com o intuito de criar o efeito de estrelas no céu. No centro da esfera estava uma fonte de luz muito brilhante, que agiria como o sol no centro do universo.

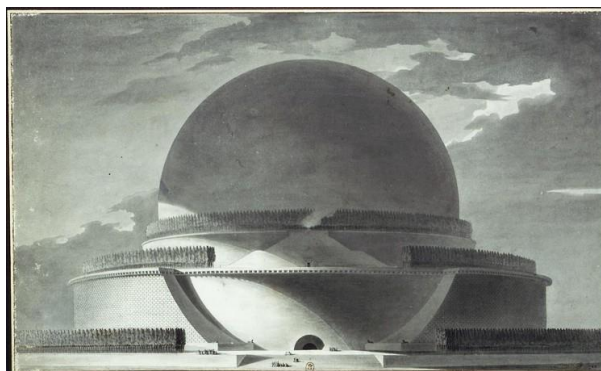


Fig. 56 - Cenotáfio para Newton.

<sup>58</sup> Cenotáfio é um memorial fúnebre erguido para homenagear alguma pessoa ou grupo de pessoas cujos restos mortais estão noutra local ou em local desconhecido

Com a revolução industrial do séc. XVIII, a prática da arquitetura mudou bastante e, conseqüentemente, foram descobertas novas relações desta com a luz. O uso de materiais como o ferro e o vidro, assim como de sistemas modulares e envidraçados, possibilitou que fossem erguidas estruturas que não só eram de maiores dimensões e construídas em menos tempo, mas também que eram iluminadas pela luz natural, de uma maneira como nunca se tinha conseguido. Isso pode ser observado na Biblioteca Nacional de Paris, de Henri Labrouste (1801-1875), onde, através do uso de novos materiais e tecnologias, usou-se uma iluminação natural controlada. Esta provinha de cúpulas com claraboias envidraçadas. Assim, com a utilização de elementos arquitetônicos leves, conseguiu-se uma filtragem controlada da luz em vez da criação de uma espécie de “aquário” em vidro.



Fig. 57 - Biblioteca Nacional de Paris.

No decorrer do séc. XX a arquitetura modificou-se devido à utilização de armações de aço reforçado por betão, o que permitiu a ocorrência de novos compromissos com a luz. Além disso, a invenção da lâmpada elétrica de Thomas Edison possibilitou um avanço significativo devido à incorporação de sistemas de iluminação artificial nos edifícios. No entanto, “a iluminação artificial só ganhou força quando o poder público se tornou um investidor na produção de energia, combatendo assim o poder privado, e substituindo a iluminação a gás que tinha dominado o século anterior.” (OLIVEIRA, 2009: 61). A iluminação artificial ainda era algo muito recente para que os arquitetos adaptassem a forma do edifício a essa nova forma de iluminação, pelo que, só a partir da década de 1920 é que esta ganhou expressão na arquitetura.

Os primeiros a fazer esta adaptação foram os Estados Unidos e a Alemanha. Por um lado, os Estados Unidos começaram a utilizar a luz artificial na iluminação comercial, onde esta era considerada parte integrante do desenho do edifício e era inserida desde o início. Por outro lado, na



Alemanha, a ascensão do expressionismo deu origem a outro uso da luz artificial, onde a utilizavam em ideias utópicas, dominadas pelo uso da luz e do vidro.

A relação entre a luz artificial e a arquitetura sofreu um impacto positivo na era da Bauhaus, muito devido ao programa da escola, do qual fazia parte o desenvolvimento de uma série de protótipos para produção industrial. Os trabalhos que foram mais relevantes foram desenvolvidos por Walter Gropius (1883-1969), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) e László Moholy-Nagy (1895-1946). Este último desenvolveu um trabalho experimental que implicou quase uma década de pesquisa, intitulado “Light-Space Modulator”. Nele foram analisados como os efeitos da luz artificial poderiam ser regulados enquanto criavam exposições cinéticas da iluminação, através da exploração do movimento e da utilização teatral da luz.

O desenvolvimento da luz artificial trouxe mudanças na forma de abordar a luz natural nos edifícios. Estes foram ficando cada vez mais leves e transparentes, o que permitia que entrassem grandes quantidades de luz natural. Para além disso, também a divisão entre o espaço interno e externo foi alterada.

É impossível falar sobre a arquitetura e a luz sem mencionar Le Corbusier, de nome Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965). Nos anos 20, já depois de se ter instalado em Paris, projetou a casa “Citrohan”. Uma das suas características mais relevantes é o *solarium*, um piso superior recuado que possibilita que a luz solar incida diretamente sobre ele. Em 1922, Le Corbusier reformula o projecto, conseguindo que o *solarium* fique protegido de intempéries enquanto é, como anteriormente, banhado pela luz solar.

Entre os finais dos anos 20 e o início dos anos 30, ou seja, na era *Art Deco*, a luz começou a ser usada de uma forma mais dinâmica e gráfica, utilizada muitas vezes para realçar superfícies extremamente polidas, espelhos e formas geométricas fortes.

A nova e crescente preocupação com um estilo de vida saudável implicou uma nova forma de abordar os espaços. Isto refletiu-se no trabalho de arquitetos como Alvar Aalto (1898-1976), que “desenvolveu métodos de criar luz suave e indireta através de claraboias, reduzindo o brilho, mas continuando a fornecer bastante luz natural.” (OLIVEIRA, 2009: 66). Aalto também utilizou, de forma interessante, fontes de luz artificiais de forma a, depois do anoitecer, replicar os efeitos da luz natural.

A luz arquitetónica continuou a desenvolver-se pelos 50 anos seguintes, apesar da evolução tecnológica. No entanto, ainda na década de 1930, a consonância entre a luz natural e a luz artificial esteve em foco nos trabalhos finais de Frank Lloyd Wright (1867-1959). Isso pode ser observado no Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque, “onde a iluminação indireta das paredes que cercam a famosa rampa que se desenvolve em espiral permite que a obra de arte seja examinada sem a distração da envolvente externa.” (COSTA, 2013: 18).



Fig. 58 - Guggenheim, Nova Iorque.

Wright e Le Corbusier foram arquitetos que viveram na mesma época e ambos eram associados a “[...] ideias grandiosas e inovadoras”. (SCHIRES, 2017). No entanto, discordavam acerca daquilo que seria o futuro da civilização e particularmente das cidades americanas.

Le Corbusier desenvolveu os primeiros conceitos sobre a luz na igreja de Notre-Dame-du-Haut, em Rochamp, e também no Convento Sainte-Marie de la Tourette, em Eveux. Estes apresentam uma elevada qualidade poética, onde a luz tem um papel fulcral.

A igreja de Notre-Dame-du-Haut foi projetada para substituir uma igreja que fora destruída na Segunda Guerra Mundial. Tendo um aspeto pesado, é a forma como a luz foi utilizada que a “desmaterializa”. Nas três capelas que estão separadas da nave, a iluminação natural é conseguida com a utilização de meias cúpulas, o que fornece luz em três direções, sendo que “a luz que cai na vertical sobre os altares é muito diferente daquela que ilumina a nave (que é mais fraca em intensidade) e serve para acentuar as formas pouco ortodoxas.” (GRAÇA, RABAÇA, RIBEIRO, 2008: 18). Em contraluz está uma figura de Nossa Senhora, simbolizando a sua aparição, pois só é possível observar a sua silhueta. A parede do lado sul tem aberturas de diferentes tamanhos, com vidros coloridos ou incolores. Com esta maneira dramática de usar a luz, Le Corbusier pretendeu mostrar o leque de sensações vividas no exterior do edifício.

O Convento Sainte-Marie de la Tourette beneficia de uma ótima iluminação natural pois está localizado no cimo de uma montanha. A igreja do convento possui vários rasgos por onde penetra a luz natural. A sacristia é iluminada por claraboias e a cripta possui canhões de luz no lado norte. Ainda na igreja, na parede sul são projetados os movimentos de claro-escuro, representando o ciclo da luz no edifício, ou seja, a luz muda todos os dias ao longo das estações e do ano. Neste edifício, a luz tem um papel fulcral, que segundo Souza (2013) dá resposta

“[...] às necessidades funcionais e à simbologia de cada espaço. Seja no caso dos grandes panos de vidro nas circulações, emoldurados pela cadência quase musical dos *ondulatoires*; ou nos rasgos sutis, tanto verticais como horizontais, que conferem uma áurea quase santa no concreto armado; ou nos ‘canhões de luz’, aberturas zenitais que direcionam a luz e criam pontos focais no espaço.”

Posteriormente, arquitetos como Mies Van der Rohe (1886-1969), Louis Kahn (1901-1974) e Philip Johnson (1906-2005) “começaram a trabalhar em conjunto com uma nova geração de profissionais que se autodenominaram como ‘Lighting Designers’.” (OLIVEIRA, 2009: 69). Estes *designers* de iluminação eram profissionais de outras áreas, por exemplo arquitetos, que, como o design de iluminação não era ainda uma profissão reconhecida, apenas se auto-intitulavam como tal.

Nos anos 80 e 90 houve um vasto desenvolvimento no que dizia respeito à iluminação artificial, embora, por vezes, tenham sido exploradas sem precedentes as relações entre a luz natural e a artificial, o que fez com que, neste período, o comprometimento com a luz arquitetónica se tornasse quase universal. Em 1991, Norman Foster (1935), no Stansted Airport, em Londres, incorporou a luz natural e a artificial a um nível fundamental. Nele utilizou uma cobertura modulada com a base de forma quadrada e abobadada, onde entrava a luz natural e ar através de aberturas no seu topo. Com o objetivo de conceder uma elevada quantidade dos mesmos, a luz natural e o ar é filtrada e refletida no plano de cobertura. Esses filtros também estão integrados num sistema noturno que contém projetores que oferecem uma luz suave e indireta.

No final do séc. XX os edifícios passaram a ser pensados mais como imagens noturnas, onde a iluminação foi aplicada numa maior escala urbana. Terry Farrell (1938) pode ser considerado o pioneiro neste tipo de trabalho, sendo que o Embankment Place, em Londres, tornou-se uma referência para a arquitetura noturna.

Neste contexto, durante o pós-modernismo a luz permitiu a introdução de novas tecnologias de iluminação, tais como a aplicação de cores, soltando-se do comportamento essencialmente funcional. Em 1997, Steven Holl (1947), na Chapel of Saint Ignatius, em Seattle, estudou a utilização da luz e da cor, criando contrastes com a luz direta que era filtrada pelo meio de lentes coloridas. A capela foi



Fig. 59 - Chapel of Saint Ignatius.

concebida “como sete frascos de luz contidos dentro de uma caixa de pedra, onde cada frasco tinha uma relação com uma área diferente de adoração.” (COSTA, 2013: 20).

No entanto, o país que se tornou o mais influente na investigação contemporânea da luz arquitetónica foi o Japão, com trabalhos de arquitetos como Shin Takamatsu (1948), Toyo Ito (1941) e Tadao Ando (1941).

O Kirin Plaza, em Osaka, de Takamatsu, devido ao contraste da iluminação néon com o granito preto, consegue-se destacar dos restantes edifícios. Por outro lado, Ando defende que a utilização simplificada da luz dá origem ao foco, ao drama e à tranquilidade espacial. Já Ito tem um trabalho diferente, com uma tendência mais europeia. Isto faz com que crie edifícios que operam com a luz natural e artificial, num sentido abstrato crescente. Exemplos disso são The Tower of the Winds, em Yokohama, e o Egg of the Winds, em Tokyo. Ambos apresentam formas simples, feitas de alumínio perfurado, que quando estão sujeitas à luz pelo exterior apresentam um aspeto sólido, enquanto que pelo interior ficam transparentes. Este arquiteto “também emprega iluminação cinética ou exposições de vídeo que atraem o espetador a um nível abstracto, fornecendo assim um vislumbre do próximo século, utilizando as visões pioneiras de Moholy-Nagy.” (OLIVEIRA, 2009: 73).

### **3.5. Importância da Luz no Espaço**

#### **3.5.1. Modelação do Espaço**

A iluminação dos espaços interiores revelou-se, ao longo dos tempos, fundamental para a vida do ser humano, principalmente na realização das tarefas do dia-a-dia. No entanto, essa iluminação tem de ser feita de forma cuidada, pois “a luz altera a percepção do espaço.” (BARBOSA, 2010: 35).

A iluminação evidencia não só os contornos do espaço, como também as superfícies, as cores e as texturas presentes no mesmo. No entanto, não é só a luz que é importante na modelação de um espaço. Também a sombra é um elemento fulcral, já que, segundo Peiniger e Sundin (cit in PETTY, 2011: 17), “é tão importante o uso da escuridão e da sombra como é o uso da luz.”<sup>59</sup>.

A sombra permite a criação de contrastes, favorecendo a percepção das formas da arquitetura. O contraste “é uma qualidade da luz extremamente importante que permite maior acuidade visual. Percebemos com mais clareza quando o contraste entre a figura e fundo é mais evidente.” (BARBOSA, 2010: 42). O conforto visual, aspeto fundamental para o bem-estar do indivíduo, pode ser conseguido através da adaptação e calibração dos contrastes presentes num ambiente, principalmente durante a execução de tarefas.

Para além disso, a luz também pode influenciar a temperatura do espaço, fazendo-o parecer mais quente ou mais frio, assim como torná-lo mais aberto ou, pelo contrário, mais íntimo.

---

<sup>59</sup> Tradução livre da autora: “It’s just as important to use darkness and shadow as it is to use light.” (PEINIGER, SUNDIN cit in PETTY, 2011: 17)

Uma das características de um espaço evidenciada pela luz é a sua forma. Esta não consegue ser percebida se o espaço não estiver iluminado. Desta forma, a relação entre a luz e a arquitetura desde sempre foi pautada pela forma como a luz exhibe os volumes de um espaço, sendo que esta consegue alterar a percepção do mesmo, alongando ou encurtando as suas formas, mediante a direção e a intensidade da luz. A forma como a luz penetra num espaço vai definir a sua modelação, criando aquilo que irá definir o espaço tridimensional, ou seja, espaços claros, menos claros ou sombrios.

Da mesma maneira que altera a forma, a luz também é capaz de modificar a escala, ou proporção, de um espaço. Conforme o modo como a luz atinge o espaço, este pode parecer mais alto, se esta atingir, de forma direta, os planos, conduzindo o olhar para topo. Por outro lado, uma janela lateral, que não alcance o teto, dá a sensação de um espaço mais longo horizontalmente.

As texturas presentes num ambiente são percebidas dependendo não só do ângulo e da direção da luz, mas também da textura da superfície. Quando a luz incide sobre uma superfície, uma parte desta é refletida, outra atravessa a superfície, e uma outra parte é absorvida, convertendo-se em calor. Assim, pode-se concluir que a luz compreende quatro propriedades de propagação: a reflexão, refração e absorção.

A reflexão é a propriedade que permite que um indivíduo observe tudo à sua volta. Esta “traduz-se pela mudança de direção das ondas, provocada pela presença de uma barreira.” (FARIA, 2015: 44) Esta característica pode ser dividida em três categorias, dependendo do acabamento da superfície em que a luz reflete.

Se a superfície tiver um acabamento fosco, apresentando rugosidades, a reflexão será difusa. Nesta, a luz é refletida em vários ângulos, o que diminui o desconforto visual habitualmente causado pelo ofuscamento. Por outro lado, se uma superfície tiver um acabamento totalmente polido, os ângulos de incidência e de reflexão serão iguais. Este fenómeno pode ser observado, por exemplo, em espelhos. Por último, quando uma superfície apresenta uma combinação dos acabamentos citados anteriormente, o fluxo luminoso é refletido em várias direções, ou seja, “parte do feixe de luz incidente é refletido e a outra parte é difundido.”<sup>60</sup> (INDALUX, 2002: 34) Este fenómeno acontece, por exemplo, em folhas de papel brilhante e metais não polidos.

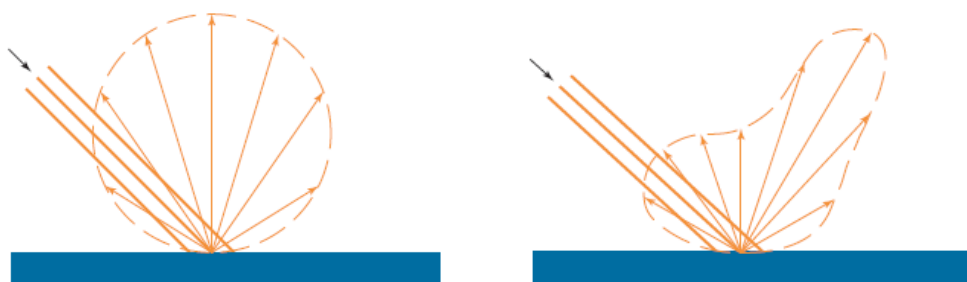


Fig. 60 - Da esquerda para a direita: Reflexão difusa; Reflexão mista.

<sup>60</sup> Tradução livre da autora: “some of the incident beam is reflected and some, diffused.” (INDALUX, 2002: 34)

A refração decorre em superfícies transparentes ou translúcidas, ou seja, quando não existe uma alteração na frequência da luz. Parte desta passa através da superfície, dependendo da espessura e características do material. Desta forma, “a transmissão pode ser regular, quando a superfície de incidência é transparente, pode ser difusa, no caso de materiais translúcidos, ou mista, no caso de superfícies transparentes texturadas.” (FARIA, 2015: 45). Este acontecimento determina a alteração da velocidade e da direção da luz quando esta passa por um material translúcido. Foi através desta propriedade que Newton, utilizando o prisma ótico, decompôs a luz branca nas suas cores componentes.

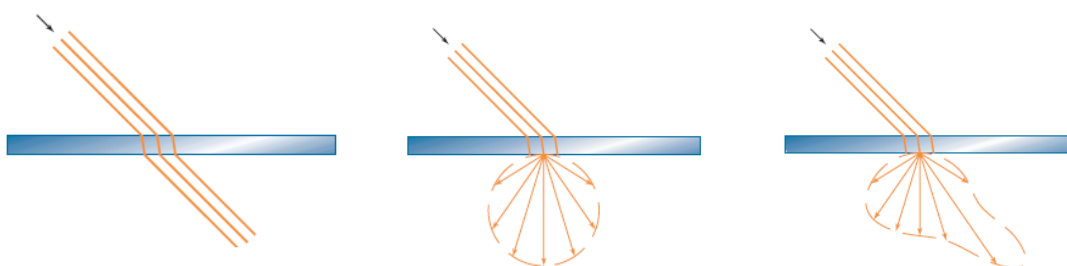


Fig. 61 - Da esquerda para a direita: Refração regular; Refração difusa; Refração mista.

Por fim, a absorção acontece em superfícies opacas, onde a radiação não é refletida, mas sim absorvida. Quanto maior for a opacidade da superfície, maior é a capacidade de absorção da mesma. Este processo transforma a luz absorvida em calor através da capacidade que o material tem “de alterar o comprimento de onda para um que esteja fora do espectro visível”. (*ibidem*)

### 3.5.2. Funções espaciais da luz

Segundo Jouin (cit in ARNAUD, 2009: 7), “a iluminação é essencial na arquitetura interna. Desempenha um papel importante, tanto mágico como educativo: ajuda a revelar elementos importantes de um projeto, dá vida à arquitetura, ao edifício, com algum tipo de aura.”<sup>61</sup>.

Desta forma, a luz, em qualquer espaço, realiza várias funções. A primeira é a de destacar, através do brilho de um foco de luz. Uma vez que o ser humano é fototrópico, ou seja, sente-se atraído pela luz, as zonas iluminadas chamam muito mais rapidamente a sua atenção. Consequentemente, os indivíduos são orientados para a luz, e, por isso, esta desempenha a função de focalizar a atenção numa superfície/objecto definido, organizar o espaço em hierarquias e promover a circulação em determinado sentido. As hierarquias servem para estabelecer a

<sup>61</sup> Tradução livre da autora: “Lighting is essential in indoor architecture. It plays an important role, both magical and educational: it helps reveal important elements of a project, it gives life to architecture, a building with some kind of aura.” (JOUIN cit in ARNAUD, 2009: 7)

importância de cada espaço, dependendo da sua finalidade e tendo em conta a qualidade da distribuição da luz necessária para esse ambiente.

Do mesmo modo que destaca, a luz também é capaz de separar diferentes espaços num ambiente, criando diferentes áreas dentro de um lugar, já que estas mudanças de luz são facilmente percebidas pelo ser humano.

Por outro lado, a luz também tem a função de conectar diferentes espaços, tirando partido do uso de iluminação semelhante entre espaços diferentes ou de criar elementos transicionais de um espaço para o outro.

Estas duas funções permitem reforçar a organização espacial, delineando as diversas áreas e salientando os acessos e circulação no espaço, através da forma como os contrastes de luz são compreendidos. Tudo isto ajuda na orientação dos indivíduos através de um espaço e na criação do sentido de segurança do lugar.

### **3.5.3. A cor**

A cor da luz “é o resultado da percepção de um determinado comprimento de onda, dentro do espectro visível que é refletido por uma determinada superfície.” (INNES cit in FARIA, 2015: 46).

A luz, quando natural, devido à sua constante mudança ao longo do dia, varia desde o amarelo ao azul e até ao vermelho alaranjado. Estas variações de cor podem-se alterar não só conforme o local onde acontecem, mas também dependem estação do ano em que ocorrem.

A cor da luz permite a criação da atmosfera pretendida para um espaço. Isto pode ser conseguido através do uso de um filtro de luz colorido, da reflexão numa superfície colorida ou então recorrendo a fontes de luzes coloridas.

A avaliação da cor é feita através do matiz, saturação e brilho. O primeiro refere-se ao comprimento da onda de luz que é refletido por certo objeto. O segundo pode ser entendido como a “proporção em que uma cor é misturada com branco. Refere-se à pureza espectral.”<sup>62</sup> (INDALUX, 2002: 41). No fundo é o que determina a intensidade da cor dependendo da concentração da luz refletida, ou seja, quanto mais alta a saturação, mais intensa será a cor. O último define se a cor tem uma aparência clara ou escura, dependendo da quantidade de luz refletida. Esta, por sua vez, depende da capacidade de absorção da radiação pelo objeto. Desta maneira, segundo Descottes & Ramos (cit in FARIA, 2015: 48)

“quanto maior for a quantidade de radiação visível absorvida, mais escuro será percebido o objeto, sendo que no sentido contrário este fenómeno também se verifica:

---

<sup>62</sup> Tradução livre da autora: “proportion in which a colour is mixed with white. It refers to spectral purity.” (INDALUX, 2002: 41)

quanto menor for a percentagem de radiação absorvida pelo objeto, mais claro parecerá.”

A cor que é percebida pelos nossos olhos vai sempre depender de diversos fatores como a cor do material do objeto, o seu comportamento reflexivo e a composição espectral da luz que o ilumina. Também a temperatura e a cor da luz, bem como a capacidade de absorver, refletir e refratar os comprimentos de onda, influenciam a cor percebida. Assim, torna-se importante combinar as características da luz com as dos materiais pois

“a ligação entre a cor e o comprimento de onda da luz é extremamente importante para a compreensão dos mecanismos neurofisiológicos da percepção cromática. Objetos e superfícies podem ser caracterizados pela sua forma, pelas suas qualidades refletidas [...], a direção de onde são observados, a direção de onde são iluminados [...] e a sua textura. Essas características assumem um papel decisivo na percepção cromática.” (JORDAN cit in FARIA, 2015: 49)

#### 3.5.4. Temperatura da cor

A temperatura da cor é “uma expressão usada para indicar a cor de uma fonte de luz, comparando-a com a cor preta...”<sup>63</sup> (INDALUX, 2002: 42). Esta varia entre tons quentes, se a luz for avermelhada, e frios, se for azulada. Esta diferença nos tons, assim como a quantidade da tonalidade presente, interfere na criação e definição de um ambiente.

Esta é expressa em Kelvin (K), uma unidade de medida “cujo valor é diretamente correspondente à temperatura em °K à qual um corpo negro, também denominado de ‘radiante perfeito teórico’ apresenta determinada cor.” (FARIA, 2015: 50). Ou seja, a cor do corpo negro altera-se quando exposto a uma determinada temperatura, passando por diversas cores, desde o vermelho ao azul, e o valor da temperatura será o equivalente à temperatura que o corpo negro alcança quando radia certa cor. Assim, “por exemplo, a cor da chama de uma vela é semelhante à cor do corpo negro aquecido a cerca de 1800K. Desta maneira, diz-se que a chama tem uma ‘temperatura de cor’ de 1800K”<sup>64</sup> (INDALUX, 2002: 42). Na escala da temperatura, quanto mais baixa esta for mais quente (avermelhado) é o tom e, pelo contrário, quanto mais alta for, mais frio (azulado) é o tom.

---

<sup>63</sup> Tradução livre da autora: “an expression used to indicate the colour of a source of light by comparing it with a black body colour...” (INDALUX, 2002: 42)

<sup>64</sup> Tradução livre da autora: “For example, colour of a candle flame is similar to the one of a black body heated at about 1800K. Then, the flame is said to have a ‘colour temperature’ of 1800K.” (*ibidem*)



Já que a temperatura da luz influencia a forma como o espaço é percebido, é importante, no caso da iluminação artificial, escolher a que mais se adequa ao tipo de ambiente desejado e às cores e materiais predominantes.



Fig. 62 - Temperatura da cor.

### 3.5.5. A luz e as tarefas a serem realizadas num espaço

A temperatura da luz deve ser adaptada não só a nível estético, mas também a nível funcional. A luz fria, tendo uma grande concentração de luz azul, é capaz de estimular o cérebro. Por isso, é recomendado o uso desta luz em locais de trabalho, de forma a aumentar a produtividade e a concentração dos trabalhadores. Por outro lado, a exposição a esta luz em horas tardias deve ser evitada, já que a luz fria atua como supressor da melatonina, causando dificuldades em adormecer. A luz quente é utilizada quando se pretende tornar um ambiente mais aconchegante e confortável, como por exemplo em quartos ou salas de estar. Assim, deve-se adaptar a temperatura da luz conforme as necessidades e as tarefas a serem desempenhadas em cada espaço. Desta forma, para Castro (cit in QUEIROZ, 2018), se são procuradas “sensações de aconchego, lâmpadas amareladas e de menor intensidade são bem-vindas; agora se você tem necessidade de identificar as cores exatas das coisas, como em uma cozinha, por exemplo, a iluminação intensa branca passa a ser essencial.”

A sala de estar é um ambiente que requer o uso de uma iluminação mais leve e suave, já que as atividades realizadas neste espaço da casa não são exigentes ao nível da iluminação. Assim, deve-se utilizar abajures e candeeiros de pé, de modo a criar uma iluminação indireta. Pode-se, ainda, usar métodos de controlo de intensidade da luz, adaptando essa intensidade conforme as necessidades. No entanto, desaconselha-se a colocação de pontos de luz por cima de sofás ou poltronas, pois pode incomodar quem se senta por baixo do mesmo,

A sala de jantar, como o nome indica, é usada para as refeições. Assim sendo, deve-se optar pelo uso de um candeeiro de teto por cima da mesa, já que é essencial que esta seja bem iluminada.

Na cozinha, é importante que a iluminação seja “geral, eficiente e bem clara.” (QUEIROZ, 2018). Habitualmente opta-se pelo uso da luz branca, por ser mais intensa. Já que é essencial a iluminação das bancadas, deve-se colocar, por exemplo, fitas LED por baixo dos armários.

Os quartos, assim como a sala, requerem uma iluminação suave, preferencialmente com um reóstato para regular a intensidade da luz. Além disso deve-se recorrer ao ponto de luz indirecto, através da colocação de abajures nas mesinhas-da-cabeceira.

Por fim, na casa de banho é importante que se tenha uma boa iluminação geral para além da iluminação no local do espelho. Para isso, Queiroz (2018) recomenda o uso de “uma luz difusa ou indirecta próxima ao espelho”, aplicando, por exemplo, duas arandelas nas laterais do mesmo.

O grau de iluminância também deve variar conforme o tipo de espaço e as atividades a realizar nele. A iluminância “descreve a quantidade de luz emitida por uma fonte, que atinge uma determinada área de superfície (DESCOTTES, RAMOS cit in FARIA, 2015: 40). Esta é medida em lux, equivalendo à quantidade de luz irradiada por uma fonte a um metro de distância. Os valores alteram-se consoante a distância entre a superfície e a fonte de luz, ou seja, numa distância de, por exemplo, dois metros, o valor diminui para um quarto do valor correspondente a um metro de distância.

Alguns espaços têm normas de iluminância específicas, dependendo do tipo de tarefas e atividades que nele decorrerão, outros apenas têm uma quantidade de luz recomendada. Em locais onde as tarefas não sejam exigentes a nível ocular, como por exemplo armazéns, sanitários, balneários e locais de passagem em edifícios, o nível de iluminância é de cerca de 100 lux. Em locais onde as tarefas já exigem mais alguma iluminação, como zonas de montagem de pouca precisão, áreas de escritório com acesso ao público e construções em aço, recomenda-se o uso de uma iluminância de 200 lux. É recomendada a utilização de uma iluminância de 300 lux em escritórios em que as secretárias estejam próximas das janelas, em salas de conferências, em *stands* de feiras e em locais de venda. A iluminância já aumenta para 500 lux em zonas de escritório para tratamento de dados, em locais para montagens de precisão e em locais de trabalho de carpintaria e marcenaria. Em escritórios de grandes dimensões, em locais de gravação e inspeção de metais e controlo de falhas, a iluminância deve ser de 750 lux. Por fim, recomenda-se uma iluminância de 1000 lux para a montagem de aparelhos de precisão, produção de peças de joalheria e para a análise e controlo de cores na inspeção de materiais.

Em locais de trabalho, seja em escritórios, fábricas ou mesmo nas nossas habitações, a qualidade de luz é um fator determinante para o bom desempenho das tarefas. No entanto, mais importante que isso é a distribuição do fluxo luminoso, já que “uma distribuição do fluxo luminoso não uniforme aumenta o risco de encadeamento por reflexão, pode provocar contrastes excessivos e sombras muito carregadas.” (SOARES, 2011: 12). Assim, uma distribuição homogénea do fluxo luminoso depende da forma como as fontes de luz estão distribuídas, da disposição dos pontos de luz

em relação ao local de trabalho e dos coeficientes de reflexão do ambiente (paredes, teto, pavimentos e mobiliário).

<b>Ambiente</b>	<b>Iluminância Min. (lux-lx)</b>
Sala - luz geral	50 - 100
Sala – tarefas rápidas	150
Sala – ler, estudar, costurar	300
Sala de jantar	50 - 200
Dormitórios – luz geral	50
Dormitórios – cabeceira da cama	150
Cozinha	300 – 500
Banheiro – luz geral	100
Banheiro – luz do espelho	200
Hall/Circulação	150
Escadaria	100
Escritório – mesa de trabalho	300 - 500
Garagem	50

Fig. 63 – Valores de iluminância para espaços domésticos

### **3.6. Tipologias de Luminárias vs. Espaços**

Antes de abordar as tipologias de luminárias existentes é importante conhecer os tipos de iluminação, sendo que esta pode ser direta, difusa ou indireta. Estes tipos de luz artificial são usados para imitar os efeitos proporcionados pela iluminação natural.

A luz direta pretende replicar a luz de um dia ensolarado, acentuando as sombras e intensificando o relevo dos objetos iluminados: “a luz direta produz zonas de contraste e destaque, permite reconhecer relevos mas pode, no entanto, ser mais confusa.” (FARIA, 2015: 64). Este tipo de luz é indicado para iluminar intensamente um ponto específico

A luz difusa é uma luz suave que pretende reproduzir a proveniente do céu encoberto, deixando os objetos iluminados com um aspeto plano, sem grandes contrastes de luz/sombra. Na

iluminação difusa há uma quebra na intensidade da luz, mas ao mesmo tempo o espaço é iluminado suficiente e uniformemente.

Por último, a luz indireta é conseguida projetando a luz numa superfície, criando reflexos que, desta forma, iluminem o ambiente suavemente. É importante que a superfície refletora seja de cor clara, para que a capacidade refletora seja maior.

As luminárias podem ser divididas em quatro tipologias: candeeiros de suspensão, candeeiros de mesa, apliques de parede e candeeiros de pé. Devido às diferentes características de cada tipologia, quer no formato, forma de utilização e interação com o utilizador, é importante ter em conta a finalidade do produto aquando da sua escolha.

- **Candeeiros de suspensão**

Os candeeiros de suspensão, ou de teto, podem ter uma luz central ou várias lâmpadas direcionáveis, o que os torna adequados para qualquer divisão da casa. Estes produzem uma iluminação uniforme, já que estão a uma grande altura do solo. Dentro desta tipologia existem várias subcategorias.

As luminárias embutidas são aquelas que ficam encastradas no teto. Estas, além de serem bastante discretas, permitem obter uma iluminação focal, tornando-as perfeitas para iluminar certos pontos de uma divisão ou até para destacar objetos de decoração.



Fig. 64 - Luminária embutida.

Os *plafons*, ou caixas de luz, são bastante versáteis e podem proporcionar uma iluminação direta, indireta ou até uma combinação das duas, conforme a necessidade do utilizador. Na iluminação indireta, a luz é projetada para o teto, que por sua vez vai refletir e iluminar o espaço. O tipo de *plafon* utilizado vai depender das tarefas a serem realizadas em cada divisão. Para espaços onde seja necessário estar mais atento, como escritórios e cozinhas, será ideal a utilização de *plafons* de iluminação direta. Por outro lado, nas salas de estar e de jantar, pode-se utilizar uma iluminação direta-indireta, causando uma sensação de conforto, mas que ao mesmo tempo permite executar tarefas como ler um livro, por exemplo. Por último, nos quartos é habitual o uso de *plafons* de iluminação indireta.



Fig. 65 - Plafon de teto.

Os candeeiros pendentes são aqueles que ficam pendurados no teto através de um fio ou cabo elétrico e não só iluminam uniformemente o espaço, como também projetam sombras. Pode ser utilizado apenas um ou vários em conjunto. Os lustres também fazem parte da categoria dos candeeiros pendentes. Estes possuem vários pontos de luz, o que faz com que tenha uma luz mais difusa. São normalmente utilizados na sala de jantar por cima da mesa, em bancadas e em salas de estar.



Fig. 66 - Candeeiro pendente.

Por fim, na categoria das luminárias de teto, existem os *spots* de luz. Estas são luminárias mais funcionais, ideais para iluminar algo em específico.



Fig. 67 - Spots de luz.

- **Candeeiros de mesa**

As luminárias de mesa têm a grande vantagem de serem móveis e ajudam a iluminar os cantos mais escuros de uma divisão. Quando utilizadas nas salas de estar, mais propriamente ao lado de sofás e poltronas, o ambiente torna-se mais confortável.

Os abajures são das luminárias mais versáteis pois podem ser utilizadas tanto nos quartos como nas salas de estar, salas de jantar, *hall* de entrada, casa de banho ou até na cozinha. Estes ajudam a criar um ambiente mais intimista e aconchegante.



Fig. 68 - Abajures.

Ainda dentro da categoria das luminárias de mesa estão as de foco dirigível. Estas devem ser utilizadas quando é pretendida uma luz direta e, por isso, são indicadas para serem usadas em bancadas de trabalho ou estudo ou em mesinhas de cabeceira.



Fig. 69 - Luminária de foco dirigível.

- **Candeeiros de Parede**

As luminárias de parede, ou arandelas, podem ter os mais diversos tamanhos e feitios e, dependendo desses fatores, podem transmitir luz direta ou difusa. Devido à sua versatilidade, estas podem ser usadas em qualquer divisão da casa, criando efeitos de luz e, assim, proporcionando um ar mais interessante à divisão.



Fig. 70 - Candeeiro de parede.

- **Candeeiros de Pé**

Por fim, as luminárias de piso são aquelas que estão assentes no chão. Estas podem ter os mais diversos formatos, e proporcionam, dependendo da sua função, uma luz difusa ou direta. Para além disso, são utilizadas muitas vezes como decoração em salas de estar e terraços fechados.



Fig. 71 - Luminária de pé.



## 4. O espírito do local e o Design de Luminárias

### 4.1. O conceito de *Genius Loci*

Etimologicamente, a palavra *genius*, proveniente do latim, pode-se definir como um espírito protetor, ou seja, um espírito bom que comandava o destino dos Homens. Segundo a mitologia romana, pode ainda ser entendida como uma entidade divina que cada pessoa passa a possuir a partir do seu nascimento e que define o seu modo de ser, podendo essa pessoa ter um bom gênio ou mau gênio. Essa entidade “atua no indivíduo influenciando o seu cotidiano, agindo como gênio pessoal, como um guardião, concebendo-lhe grande intelecto e talento.” (CUNHA, 2015: 31).

Quanto ao termo *loci*, este deriva do latim e é utilizado como plural da palavra “locus”. Em português pode ser traduzido como “lugar”, ou seja, uma localidade ou um ponto em que alguém está constituindo “(...) uma extensão delimitada, interpretada como um determinado espaço que um corpo ocupa ou pode ocupar – o espaço que habita.” (*ibidem*)

Assim, o termo *genius loci*, sendo uma combinação dos dois termos, define-se como gênio do lugar ou espírito do lugar, o que, para os romanos, era o espírito guardião de um lugar ou a atmosfera característica de um local específico. “Genius Loci é um conceito romano. De acordo com as crenças romanas qualquer ser ‘independente’ tem o seu ‘genius’, o seu espírito guardião. Este espírito dá vida às pessoas e aos lugares, acompanha-as desde o nascimento até à morte, e determina o seu carácter ou essência.”<sup>65</sup> (NORBERG-SCHULZ, 1979: 18). Isto leva a encarar um local não só como um espaço físico, delimitado pelas suas fronteiras, mas também como um espaço portador de identidade e espírito.

Na opinião de Brook (2000: 140), o conceito de *genius loci* é ambíguo pois apresenta algumas questões que não apresentam uma resposta clara. Assim, entre outras coisas, a autora questiona se todos os lugares possuem espírito do lugar ou se apenas alguns é que o têm. Como resposta a esta questão pode-se afirmar que “as alternativas são, presumivelmente, ou todo o local tem um espírito de lugar, mas na maioria dos locais está a ser ignorado, escondido, operado na clandestinidade, ou que todo o lugar tem um espírito, mas em alguns locais essa qualidade é neutra ou, até, má.”<sup>66</sup> (BROOK, 2000: 140). Outra questão que Brook coloca diz respeito ao papel do ser humano no espírito do lugar, isto é, questionar se um local que nunca foi manipulado pelo homem mas que, reconhecidamente, possui espírito do lugar, pode continuar a tê-lo sem o ser humano o observar. Deste modo, são levantadas duas alternativas, em que a primeira afirma que o espírito do lugar é

---

<sup>65</sup> Tradução livre da autora: “Genius loci is a Roman concept. According to ancient Roman belief every “independent” being has its genius, its guardian spirit. This spirit gives life to people and places, accompanies them from birth to death, and determines their character or essence.” (NORBERG-SCHULZ, 1979: 18)

<sup>66</sup> Tradução livre da autora: “The alternatives are, presumably, either that every place has a spirit of place, but in most places it is being ignored, hidden, driven underground, or that everywhere has a spirit, but in some places this quality is neutral or even bad.” (BROOK, 2000: 140)

algo intrínseco ao local e este o divulgou aos observadores, enquanto que a segunda propõe que o *genius loci* é uma “...projeção dos valores humanos”<sup>67</sup> (*ibidem*: 141) no local. Sobre esta última alternativa, Cunha (2015) diz que o homem e o espaço coexistem baseando-se em inter-relações, acabando por revelar a cultura do lugar, ou seja, o ser humano passa a ser a extensão do seu lugar.

Por sua vez, Norberg-Schulz (1979) exprime a sua ideia de lugar numa abordagem “...física, fenomenológica e ontológica, fulcral para a formulação de novas ideias e intervenções.” (CUNHA, 2015: 34). Desta forma, o autor classifica o lugar como o espaço onde a vida ocorre, sendo fundamental compreender e entender a sua natureza, e define-o como um conjunto composto por coisas concretas que possuem substância material, forma, textura e cor, compondo, assim, o carácter ambiental desse lugar. (NORBERG-SCHULZ, 1979). Por conseguinte, para que ganhe sentido e significado, o lugar necessita do “habitar” autêntico, ou seja, “...um Lugar em que participam a natureza (o céu e a terra), o homem e o divino de um modo ‘harmonioso’.” (MARTINS, 2009: 20).

Já para Khan, “o *genius* denota o que uma coisa é, ou o que ela quer ser” (KHAN cit in MARTINS, 2009: 26) e, por isso, antigamente era muito importante estar em sintonia com o *genius* do local onde se vivia, de modo a ter uma boa relação com este, já que disso dependia a sobrevivência.

Desta maneira, é fundamental agrupar as propriedades do lugar e aproximá-las do ser humano para materializar o *genius loci*.

#### **4.2. O papel do *genius loci* no Design**

A relação existente entre o projeto e o espírito do lugar, quando materializada num produto, pode resultar numa oportunidade que acaba por favorecer ambas as partes, já que “o design torna-se um instrumento que, operando em sinergia com a cultura de um lugar, consegue alcançar a abertura de cenários vantajosos, seja para os produtos, seja para os contextos territoriais a que fazem referência.” (APARO & SOARES, 2012: 43).

Devido ao presente modo de vida desprendido e desconectado do que nos rodeia, torna-se importante incutir nos produtos alguma identidade que leve o utilizador a criar interesse pelo mesmo, traduzindo, deste modo, a cultura e o espírito do lugar. Assim, a disciplina do projeto agirá como um portador de cultura, tornando-se indispensável na criação de ligações com o utilizador do produto. Para transmitir no produto a cultura e o espírito do lugar, é necessário que o designer, encarregue de projetar conceitos, ideias, produtos, etc. pesquise e obtenha conhecimentos dessa cultura. Este é um fator importante para o projeto, já que pode ser ele que determina a aceitação, ou não, do produto. É, ainda, indispensável que se pratiquem os princípios do bom design, em que “o consumidor anónimo deveria sentir a presença de um trabalhador que também pensou nele, no sentido de produzir um objeto que funcione bem e que tenha além disso a sua estética (...) nascida do próprio problema.” (MUNARI, 1979: 30)

---

<sup>67</sup> Tradução livre da autora: “...projection (...) of human values.” (*Idem*, 141)

Assim sendo, para estabelecer relações entre o design e a cultura do lugar, torna-se imprescindível a análise da cultura material. Essa pode estar em qualquer local, no entanto,

“Nem todas as culturas são ricas, nem todas são herdeiras diretas de grandes sedimentações. Cavocar<sup>68</sup> profundamente numa civilização, a mais simples, a mais pobre, chegar até suas raízes populares, é compreender a história de um país. E um país cuja base está a cultura do povo é um país de enormes possibilidades.” (BO BARDI cit in COSULICH, s.d.: 12)

A disciplina do design deve criar conexões com outros âmbitos, de maneira a espelhar não só os lugares, como também o tempo e as pessoas do mesmo. Torna-se então importante salientar que as relações entre as pessoas e os lugares mudam conforme se vão alterando esses mesmos fatores. Essas variações vão criando grupos de gosto, conforme aquilo com que os indivíduos se identificam. Desta forma, “a identidade é hoje provisória, multifacetada e diversificada.” (FILIPE, 2006: 13).

Posto isto, utilizar o design como um retrato e um intérprete da cultura de um lugar pode culminar numa suscitação de emoções nos consumidores, o que, por sua vez, acaba por valorizar o produto, apropriando-se de algumas características únicas que diferenciam as diversas culturas, recuperando, assim, o seu *genius loci*.

---

<sup>68</sup> O termo “cavocar” provém dos verbos cavar ou escavar, designando, assim, a prática de fazer escavações ou buracos.

## 5. Proposta de projeto de design de luminárias

### 5.1. Enquadramento

O desenvolvimento desta proposta de investigação iniciou-se com a determinação da problemática, sendo que esta consiste na criação de linhas de equipamento de que, de algum modo, se inspiram na cultura e tradição de um lugar. Neste contexto, o projecto que se apresenta pretende fazer o cruzamento entre o *design* de luminárias e o *genius loci*, neste caso, através de uma representação do traje da Tricana Poveira.

Para que o projeto fosse exequível foi imprescindível a identificação e análise do Estado da Arte, anteriormente exposto. Sem uma investigação adequada seria impossível alcançar um determinado nível de conhecimento, que além de nos permitir saber o que já foi feito, também nos permite reconhecer tendências, assim como o que fazer, como fazer e porque fazer.

Numa tentativa de combinar os três eixos fundamentais desta investigação – a arte, o design e a tradição e cultura de uma cidade, surgem três propostas de linhas de objetos de iluminação. Nestas, além de se pretender aliar a estética à funcionalidade também se pretende cativar a atenção de um possível utilizador, despertando nele sensações e emoções que resultem do poder narrativo associado à (re)interpretação do traje da Tricana Poveira.

### 5.2. Proposta X-I-Nela<sup>69</sup>

A linha de iluminação X-I-Nela foi projetada tendo por base a chinela da tricana poveira, que, embora agora seja um elemento pouco valorizado, em tempos era um artigo considerado de luxo. Assim, pretendeu-se homenagear as primeiras tricanas, bem como os sapateiros que concebiam, com enorme talento, essas chinelas, que chegavam a ser vendidas até para fora da cidade de Póvoa de Varzim.

Para chegar ao desenho final desta linha foi necessário, depois da pesquisa sobre o elemento do traje escolhido, recorrer a uma “desmontagem” e identificação das diferentes componentes da chinela. Desta forma, pode-se afirmar que estas se dividem em salto, sola e tiras.

Com base no material analisado e exposto, o elemento escolhido como elemento conceptual foram as tiras das chinelas, uma vez que são elas que mais diferem de modelo para modelo, sendo que estas podem apresentar configurações visuais que as diferenciam, desde tiras largas a estreitas, a tiras de corte simples e simétrico a de recorte elaborado, abstracto ou figurativo.

Este elemento foi utilizado apenas no abajur, com um corte simples que lhe confere um aspecto sofisticado e contemporâneo, sendo o elemento que esteticamente complementa as restantes componentes do candeeiro - pé e base. Para isso, as tiras que constituem o abajur serão

---

<sup>69</sup> Vide apêndices 12 a 16

realizadas em couro natural que, desde as primeiras tricanas até hoje, foi sendo o material mais comumente utilizado.

A linha X-I-Nela será composta pelo candeeiro de pé, candeeiro de mesa, candeeiro de parede e candeeiros de teto.

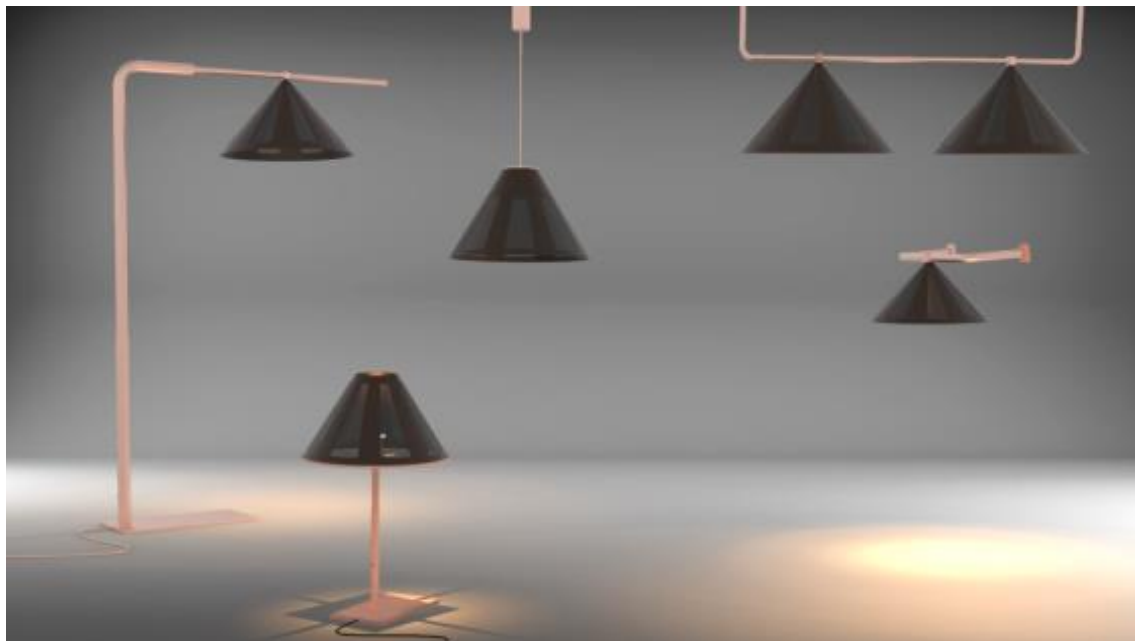


Fig. 72 - Linha "X-I-Nela" - Versão em aço com banho de cobre com abajur em couro

O pé e a base dos candeeiros que compõem esta linha seguem a linguagem simples do abajur, apostando num pé em tubo fino assente numa base de formato quadrangular.

O candeeiro de pé e o de mesa têm a possibilidade de serem ajustados em altura, através do pé.

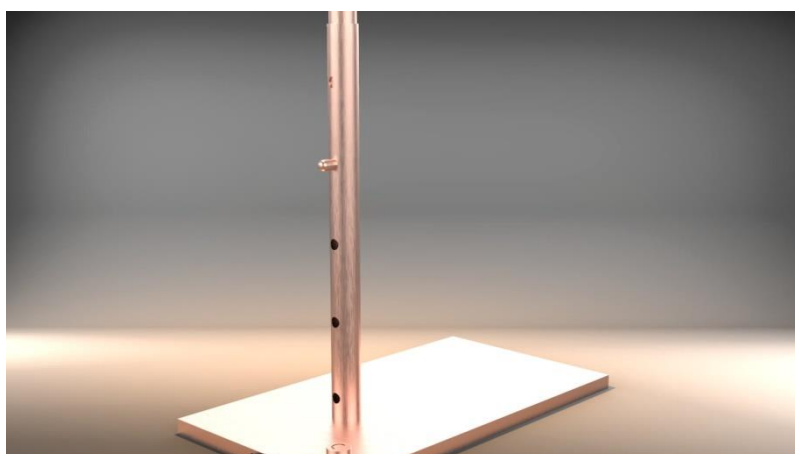


Fig. 73 - Pormenor do mecanismo de ajuste da altura do pé

A característica diferenciadora desta linha de luminárias é o facto de, no candeeiro de pé e no de parede, ser possível mover/deslocar a fonte de luz/abajur, mudando a orientação/localização do seu foco de acordo a necessidade do utilizador, ou seja, esta tanto se pode deslocar horizontalmente

como, simultaneamente, sofrer uma rotação<sup>70</sup>, que permitirá orientar o foco de luz. Para que isso seja possível, o abajur terá, na parte superior, próximo de casquilho, uma peça que permitirá executar a referida ação.

### Materiais, acabamentos e combinações

	Material e Acabamento				
<b>Pé e base</b> <sup>71</sup>	Aço Banho de cobre	Aço inoxidável Polido ou escovado	Aço Lacado a preto ou branco mate		
<b>Suspensão</b> <sup>72</sup>	Cabo elétrico com revestimento plástico acobreado Copo de aço com banho de cobre	Cabo elétrico com revestimento plástico prateado Copo de aço inoxidável polido ou escovado	Cabo elétrico com revestimento plástico preto ou branco Copo de aço lacado a preto ou branco mate		
<b>Abajur</b>	Couro natural	Couro natural Desenho a prateado	Couro natural	Couro tingido a azul <i>royal</i> Desenho a dourado	Couro tingido a branco Desenho a verde

As versões do abajur, em couro natural, tem a característica de dificilmente se poder encontrar dois abajures iguais devido às diferentes tonalidades que esse pode ter, o que o torna único.

Para que o couro mantenha a sua configuração, ou seja, para que não se deforme, o mesmo será revestido interiormente com folha de polipropileno (PP). Esta, além de conferir estabilidade formal à peça, tem, simultaneamente, a função de filtrar a luz proveniente da lâmpada, difundindo-a lateralmente, pelas ranhuras do abajur, e atuando como foco de luz direta, pela abertura maior. O PP foi selecionado, não somente por atualmente ser bastante utilizado em abajures, mas principalmente devido à sua resistência térmica e à fadiga, pelo bom isolamento elétrico, leveza, atoxicidade e fácil pigmentação. A cor da folha de PP varia conforme a cor do abajur.

Na base dos candeeiros de pé e de mesa será aplicado um contrapeso de ferro. A peça que permite regular a localização da fonte de luz, nos candeeiros de pé, parede e teto, é feita com mesmo material e acabamento que o pé dos candeeiros.

<sup>70</sup> O fator rotativo consegue ser demonstrado na modelação. No entanto não foi possível projetar um mecanismo que permitisse fazê-lo funcionar devidamente. Para tal, necessitava-se de, num contexto multidisciplinar, trabalhar em conjunto com um engenheiro para desenvolver tal mecanismo. Fica, então, em aberto esta possibilidade.

<sup>71</sup> Para candeeiro de pé, candeeiro de mesa e candeeiro de parede.

<sup>72</sup> Para candeeiro de teto.

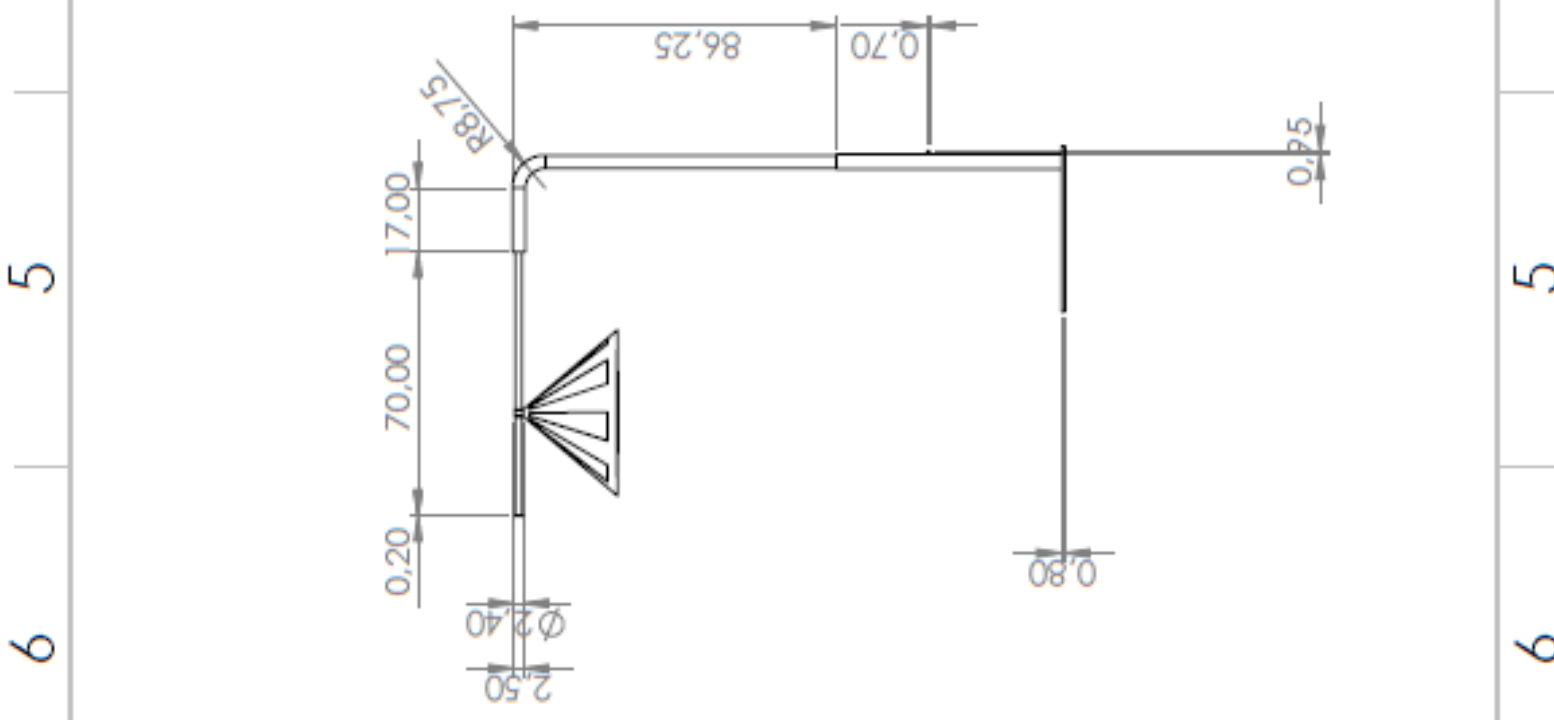
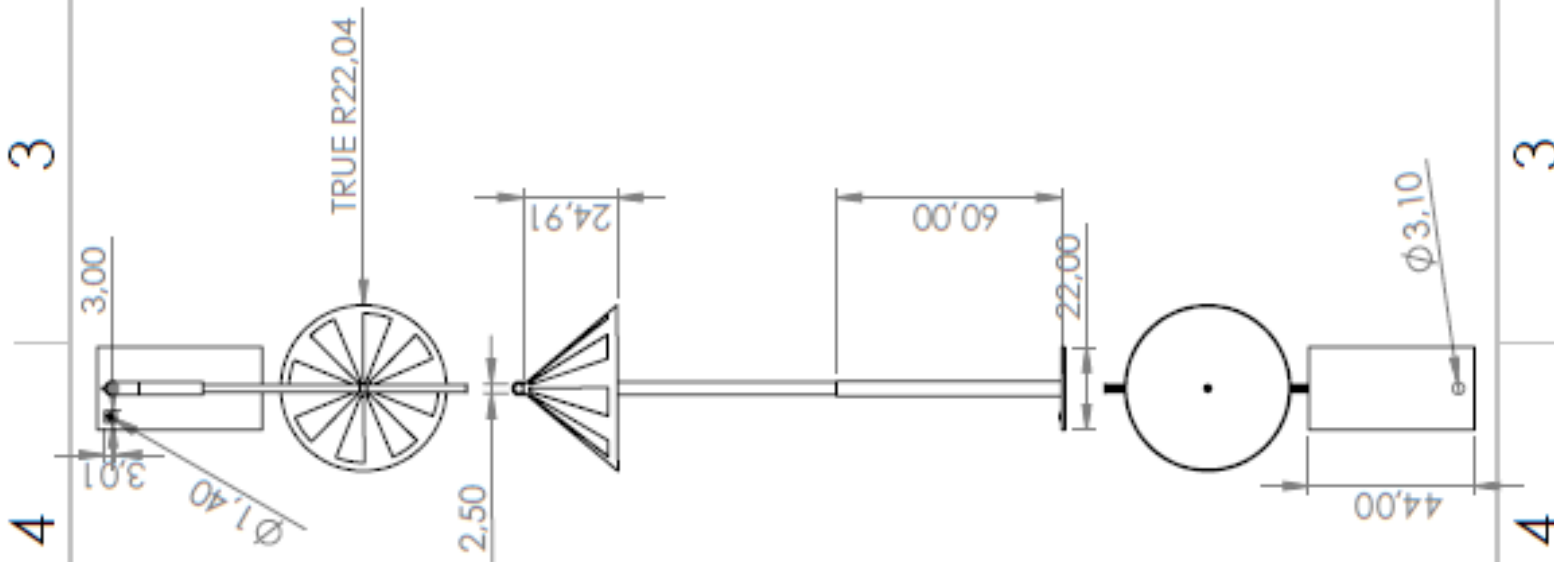
**Fonte de luz**

A lâmpada que deve ser utilizada nesta linha de candeeiros é de tipo LED, de casquilho E27, com uma potência até 12W.

D C B A

1 2 3 4 5 6

DO NOT SCALE DRAWING	REVISION
Daniela Santos	
TÍTULO: Luminária de pé Medidas: cm	
DWG NO.	A4
X-I-Nela	
SCALE 1:50	SHEET 1 OF 1



D C B A

6 5 4 3 2 1



6 5 4 3 2 1

D

D

C

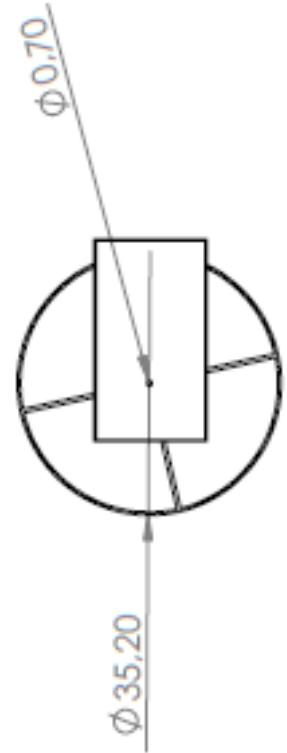
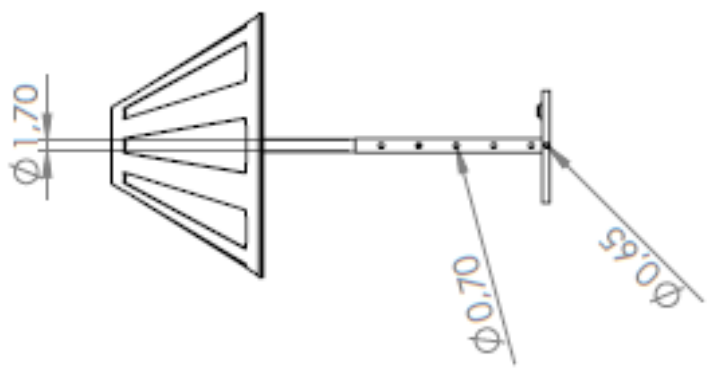
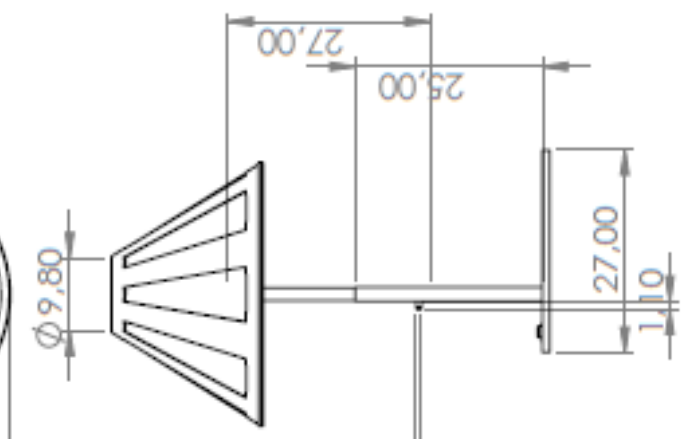
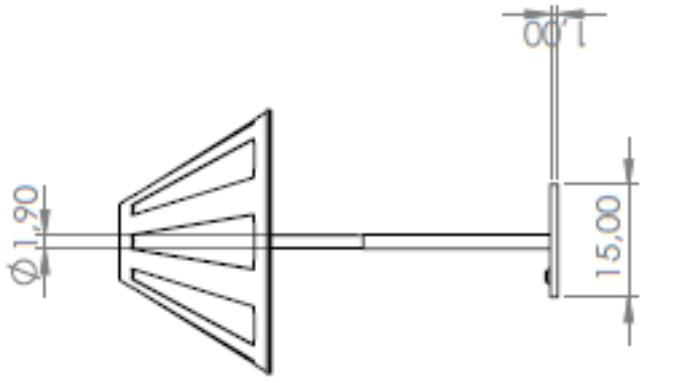
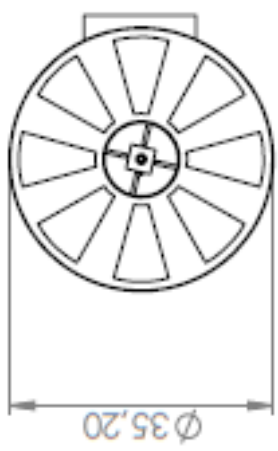
C

B

B

A

A



DO NOT SCALE DRAWING	REVISION
Daniela Santos	
TITLE: Luminária de mesa Medidas: cm	
DWG NO.	A4
X-I-Nela	
SCALE: 1:10	SHEET 1 OF 1

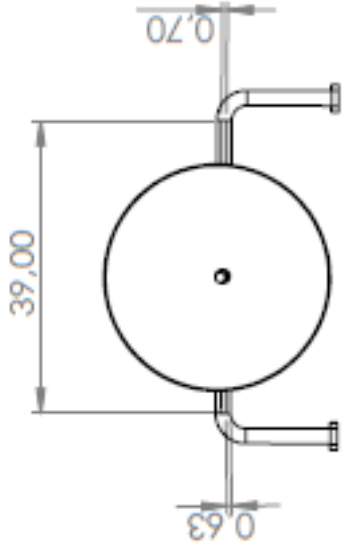
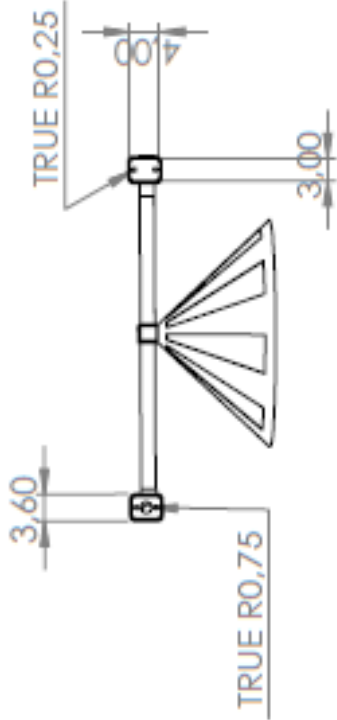
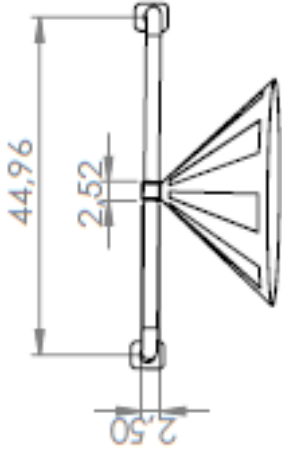
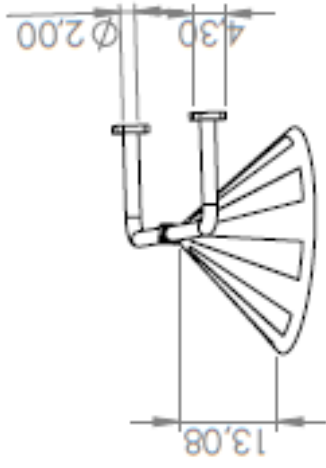
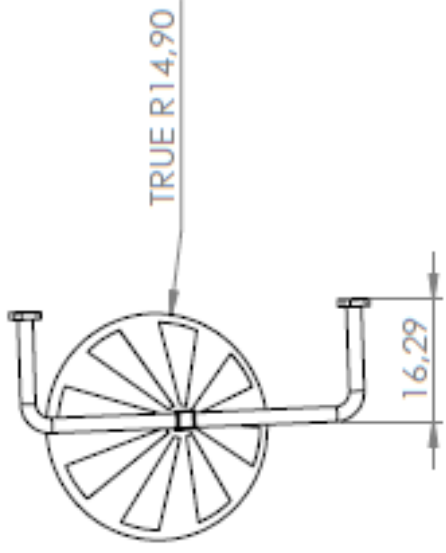
6 5 4 3 2 1

D

C

B

A



DO NOT SCALE DRAWING

REVISION

Daniela Santos

TITLE:  
**Luminária de parede**  
**Medidas: cm**

DWG NO.

**X-I-Nela**

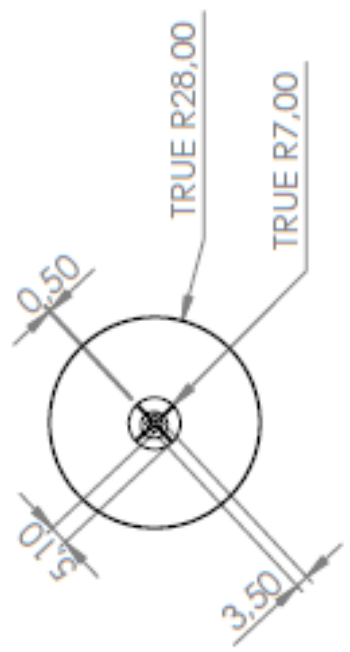
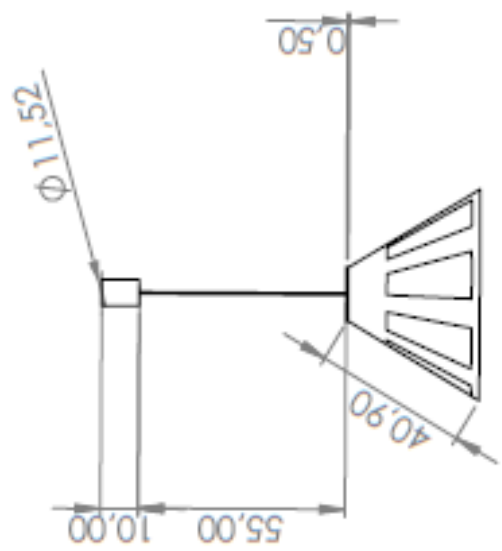
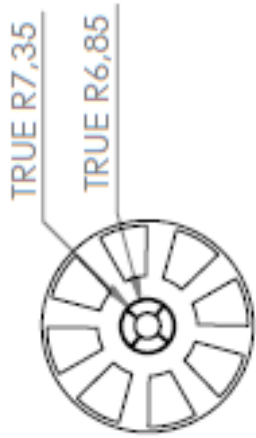
A4

SCALE: 1:10

SHEET 1 OF 1

6 5 4 3 2 1

6 5 4 3 2 1



DO NOT SCALE DRAWING	REVISION
Daniela Santos	
TITLE:	Luminária de teto Medidas: cm
DWG NO.	X-I-Nela
	A4
SCALE: 1:20	SHEET 1 OF 1

D

C

B

A

D

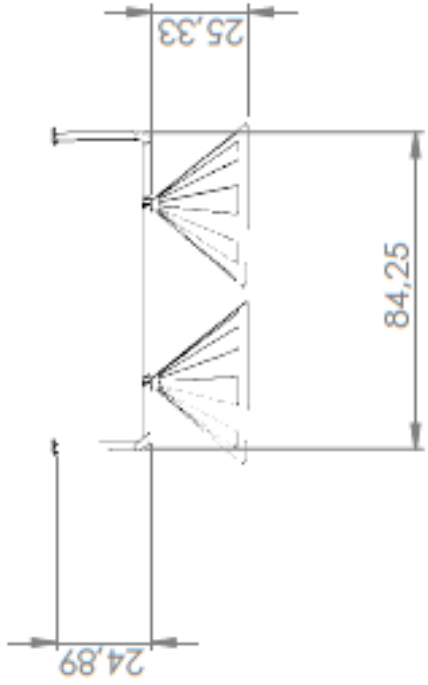
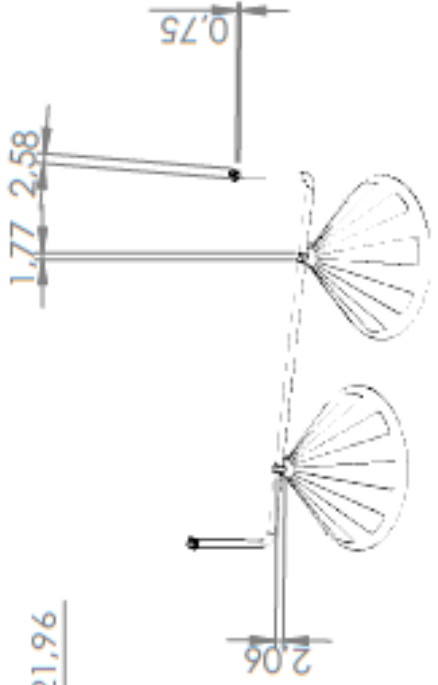
C

B

A

6 5 4 3 2 1

6 5 4 3 2 1



DO NOT SCALE DRAWING	REVISION
Daniela Santos	
TITLE: Luminária de teto dupla Medidas: cm	
DWG NO.	A4
X-I-Nela	
SCALE: 1:20	SHEET 1 OF 1

### 5.3. Proposta Brio<sup>73</sup>

O avental do traje feminino da Tricana Poveira, que foi ganhando importância ao longo do tempo, foi o elemento de inspiração para a linha Brio. Se anteriormente o avental era uma peça que, embora de alto valor, era simples, hoje em dia é considerado uma peça de ostentação. Outrora este dependia de ter o padrão mais bonito, o tecido de melhor qualidade e, acima de tudo, que nenhuma outra tricana tivesse um igual. A tricana atual já não se importa tanto com o tipo de tecido, mas mais com a quantidade de materiais decorativos que o tem a cobrir. Quanto mais preenchido mais valor tem, chegando a preços astronômicos. Embora a decoração dependa do gosto de cada uma, a tricana que se preze, quer sempre mais e melhor. Por isso, estes aventais apresentam desenhos elaborados e acabamentos complexos devido à multiplicidade de materiais que se pode utilizar para a decoração, podendo combinar lantejoulas, missangas, purpurinas, pedras, etc. Isto acaba por tornar o avental numa peça fisicamente pesada, chegando, muitas vezes, a pesar vários quilos. No entanto, esta peça não é só pesada fisicamente, mas também visualmente, já que o tecido é, normalmente, todo preenchido por desenhos e decorações.



Fig. 74 - Linha "Brio"

A linha Brio pretende recuperar o passado, lembrando a simplicidade dos aventais antigos, apostando numa linha mais simples e, assim, contrastar com a exuberância dos aventais atuais. Nos candeeiros está representado o avental através do contorno que este cria quando é colocado na cintura da tricana. É dada bastante importância ao fundo do avental pois nele pode-se observar o

---

<sup>73</sup> Vide apêndices 9 a 11

movimento da tricana ao dançar, o balançar das ancas – movimento característico da tricana quando dança – sendo considerado algo bonito de se ver. Quanta mais roda tiver o avental, mais ele balança, tornando-o mais apelativo aos olhos do público.

Esse contorno é representado pela silhueta da sua roda e a luz provém de uma fita LED aplicada no interior do seu contorno/espessura.



Fig. 75 - Pormenor do local para colocar as fitas LED

Porém, a característica mais marcante desta linha pertence ao candeeiro de mesa/parede. Este é adaptável, podendo estar pousado sob uma superfície e, assim, servir o propósito de um candeeiro de mesa, ou pode ser pendurado na parede, através dos seus pés.



Fig. 76 - Pormenor dos pés com silicone

Para além disso, o candeeiro de mesa/parede existe em dois tamanhos e duas versões, com pés altos ou pés baixos, permitindo que o mesmo seja colocado mais próximo ou afastado da superfície de apoio/fixação.

Esta linha é composta por candeeiro de teto, candeeiro de mesa e candeeiro de parede.

## **Materiais e acabamentos**

A silhueta do candeeiro é feita em contraplacado, com 30mm de espessura, permitindo colocar uma ou duas fitas de LED de até 12mm, dependendo da necessidade de luz do utilizador. As faces do contraplacado poderão ser revestidas com folha de diferentes madeiras, ficando também isto à consideração do utilizador. Optou-se pelo contraplacado por ser fácil de trabalhar, ser um material estável e por ter uma elevada resistência ao desgaste e à degradação. Esta peça poderá ter um acabamento a verniz (satinado, mate ou brilho), efeito de óleo (para um aspecto mais natural), ou outro indicado pelo cliente.

Foi considerada uma utilização sustentável da placa de contraplacado. As dimensões de cada um dos candeeiros permitem um bom aproveitamento da mesma, já que com o que sobra do recorte interior do candeeiro de teto se consegue produzir os candeeiros de mesa e parede, cujo diâmetro será diferente entre eles, e respetivos pés.



Fig. 77 - Diferentes variedades de folha de madeira (da esquerda para a direita, cima para baixo): pinho, noqueira, cerejeira, cedro, tacula, freixo

O candeeiro de mesa será apoiado em pés de contraplacado e o de parede fixo nessa superfície com pés do mesmo material. O candeeiro de teto será suspenso através de um cabo de aço.

Nos pés do candeeiro de mesa será aplicada uma proteção adesiva de silicone, material anti-derrapante, para maior segurança quando estiver pousado.

### **Fonte de luz**

A fonte de luz será fita LED com até 12mm de largura. A utilização de uma ou duas fitas de LED e a quantidade de LED's por metro linear estará dependente da necessidade de luz do utilizador para o candeeiro em questão. O transformador ficará oculto no interior do copo, no caso do candeeiro de teto. Nos candeeiros de mesa e parede, o transformador será fixo na parte inferior e posterior da silhueta, respetivamente.



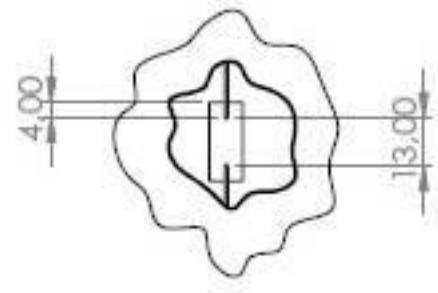
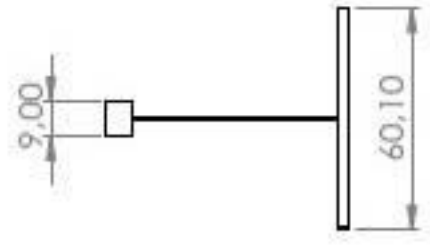
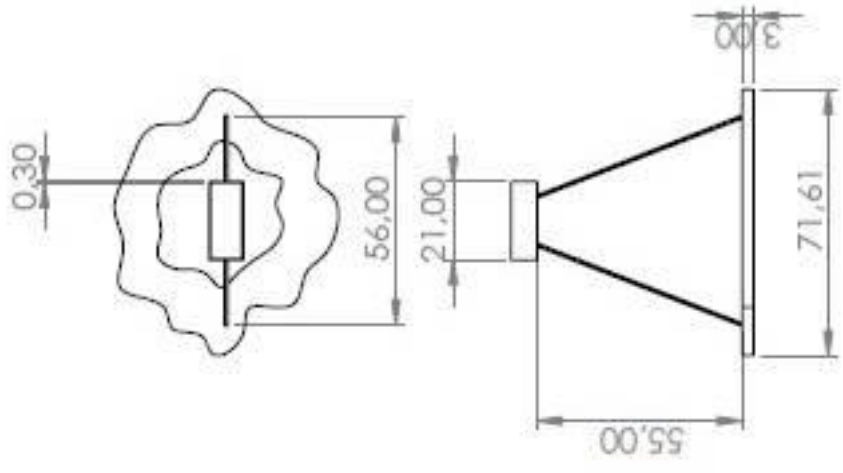
1 2 3 4 5 6

D

C

B

A



DO NOT SCALE DRAWING	REVISION
Daniela Santos	
TÍTULO: Luminária de teto Medidas: cm	
DWG. NO.	A4
Brio	
SCALE: 1:20	SHEET 1 OF 1

D

C

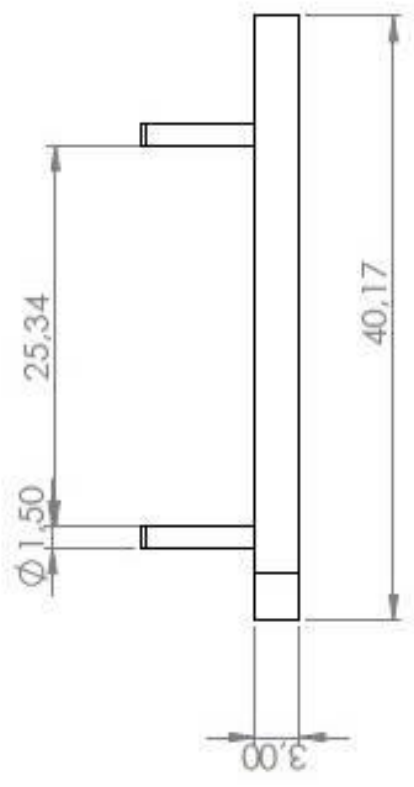
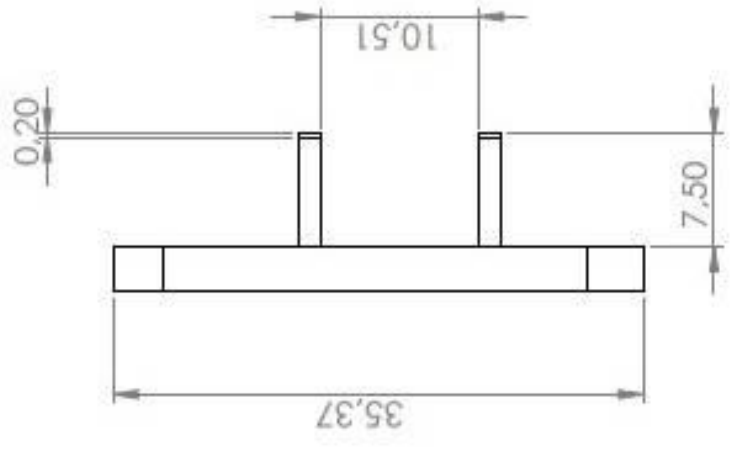
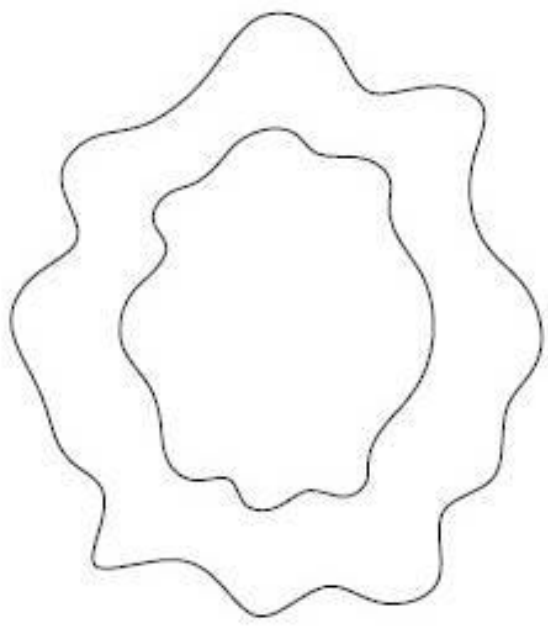
B

A

1 2 3 4 5 6

1 2 3 4 5 6

D C B A



DO NOT SCALE DRAWING.	REVISION
Daniela Santos	
TITLE Luminária de mesa - alto Medidas: cm	
DWG NO.	A4
Brio	
SCALE: 1:5	SHEET 1 OF 1

1 2 3 4 5 6

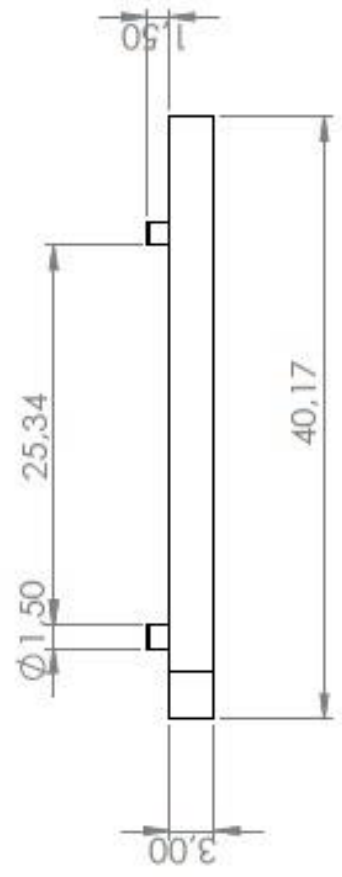
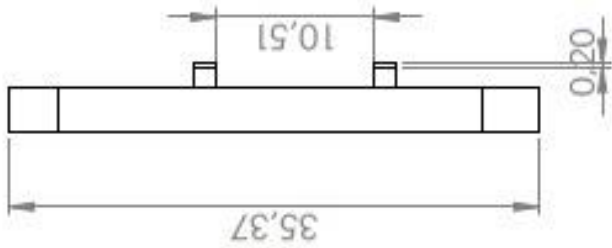
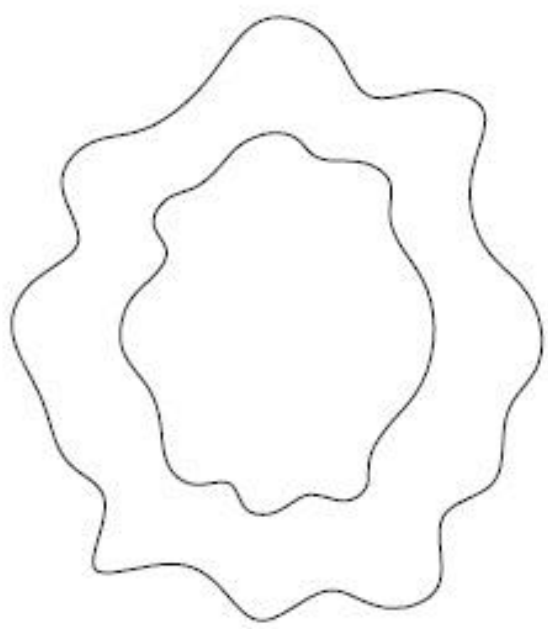
1 2 3 4 5 6

D

C

B

A



DO NOT SCALE DRAWING	REVISION
Daniela Santos	
TITLE: Luminária de mesa - baixa Medidas: cm	
DWG NO.	A4
SCALE: 1:5	SHEET 1 OF 1

1 2 3 4 5 6

D

C

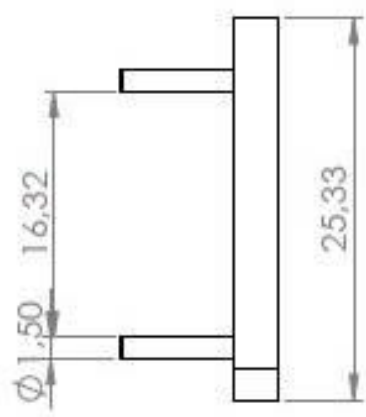
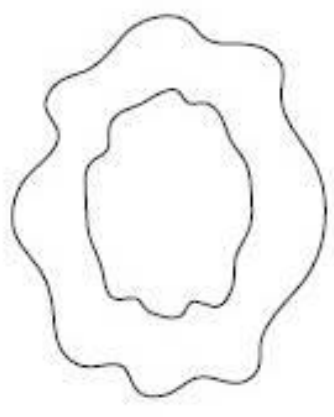
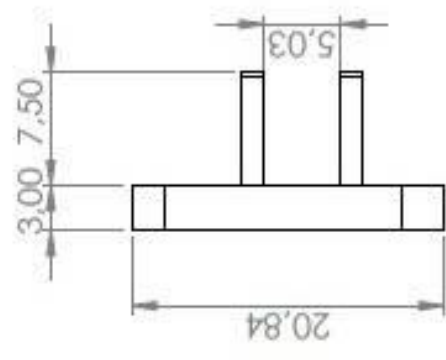
B

A

6 5 4 3 2 1

D C B A

D C B A



DO NOT SCALE DRAWING	REVISION
Daniela Santos	
TITLE: Luminária de parede - alta	
Medidas: cm	
DWG NO.	A4
SCALE: 1:5	SHEET 1 OF 1

6 5 4 3 2 1

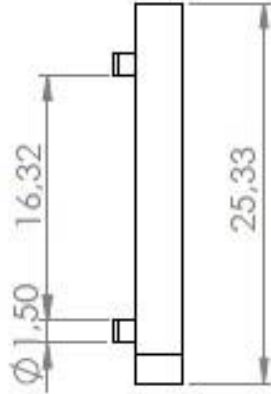
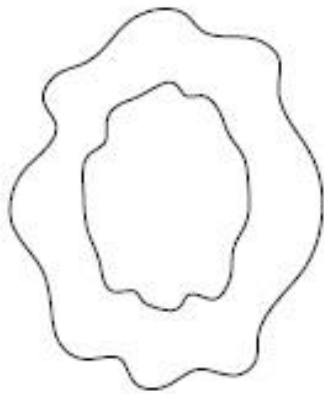
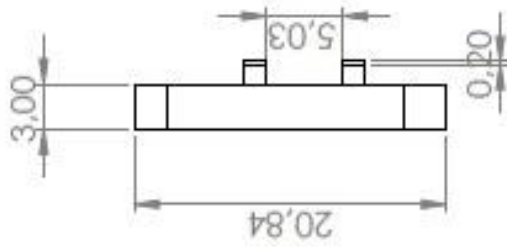
1 2 3 4 5 6

D

C

B

A



DO NOT SCALE DRAWING	REVISION
Daniela Santos	
TITLE Luminária de parede - baixa	
Medidas: cm	
DWG NO.	A4
SCALE: 1:5	SHEET 1 OF 1

D

C

B

A

1 2 3 4 5 6

## 5.4. Linha Unique<sup>74</sup>

A linha Unique foi criada com o propósito de apelar a um público mais jovem e num registo mais económico, apresentando-se como uma linha personalizável. Devido ao seu conceito, cada candeeiro acaba por ser único, inculcando à peça um certo valor pessoal e emocional, já que o utilizador possui um papel importante no *design* do seu candeeiro.

Ao contrário das linhas anteriores, este candeeiro remete ao traje da Tricana Poveira não pelo formato, mas sim pela sua decoração. A sua forma é elementar, um cilindro aberto nos topos, e igual nos dois elementos desta linha, candeeiro de teto e candeeiro de mesa, pois não se pretende destacar através desta característica.

A tira rectangular que constitui a superfície do abajur será decorada pelo utilizador, tendo por base desenhos de contorno fornecidos com o mesmo, que permitirão a esse dar asas à sua imaginação e criar um candeeiro ao seu gosto, decorando a sua superfície com os materiais fornecidos.

Os materiais fornecidos juntamente com o candeeiro constituem um *kit* para a sua decoração. Neste estarão disponíveis várias combinações de cores, remetendo para as combinações usadas nos aventais das Tricanas. Cada *kit* é composto por 2 tubos de *glitter*<sup>75</sup>, um de cada cor (por exemplo, um azul e um amarelo), algumas pedras de formatos variados, vidrilhos, lantejoulas soltas e em fita, galões ou cordões, nas mesmas cores que o *glitter* e um tubo de supercola. Estes materiais poderão, então, ser aplicados no abajur do candeeiro pelo utilizador, completamente ao seu gosto, utilizando o desenho de contorno que vem impresso e acompanha a embalagem do candeeiro.

O desenho de contorno para decorar o abajur está disponível em três versões sendo esses inspirados em aventais e blusas do traje da Tricana Poveira.

O candeeiro vem desmontado, acrescentando a componente de “faça você mesmo”, ou “*do it yourself*”. Para permitir montar o abajur, este tem, na zona que fica sobreposta aquando da sua montagem, uma tira autocolante de dupla face, sendo apenas necessário retirar a película protetora da tira para concluir a sua montagem. A estrutura do candeeiro, que inclui o suporte com o casquilho para a lâmpada, tem um encaixe para o abajur. Depois de encaixado, o candeeiro está pronto a ser utilizado.

---

<sup>74</sup> Vide apêndices 17 e 18

<sup>75</sup> Cola com purpurinas

A embalagem dos candeeiros que compõem esta linha, além do *kit* de decoração e respectivos desenhos de contorno, é acompanhado de um manual de instruções para a sua decoração e montagem. A estrutura do candeeiro já inclui casquilho e cabo elétrico, assim como o interruptor e tomada, no caso do candeeiro de mesa, e copo plástico, para o candeeiro de teto.



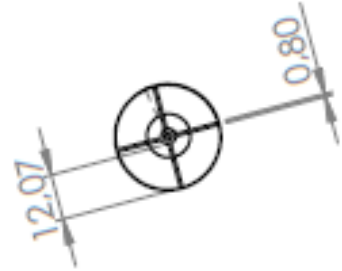
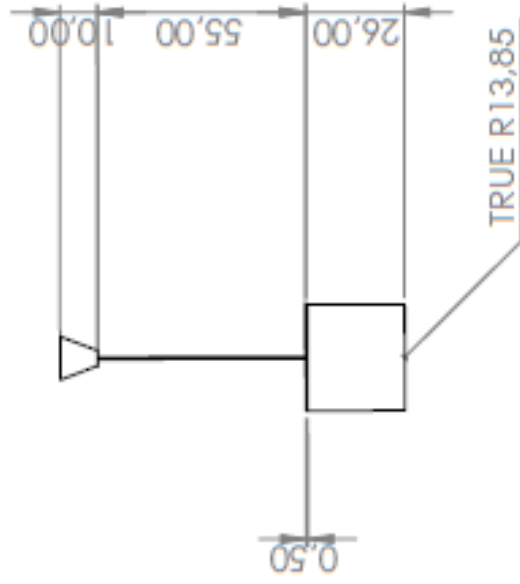
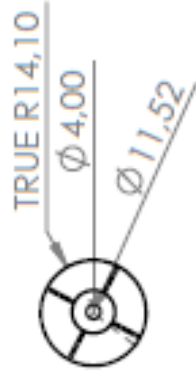
Fig. 79 - Linha "Unique"

### **Materiais dos candeeiros**

O abajur é realizado em folha de polipropileno translúcido. A estrutura na qual o abajur irá encaixar e suporta o casquilho é de varão de aço liso, de 2mm de diâmetro, lacado a branco.

### **Fonte de luz**

O tipo de lâmpada que deve ser usada nesta linha é LED, de casquilho E27, com uma potência até 5W.

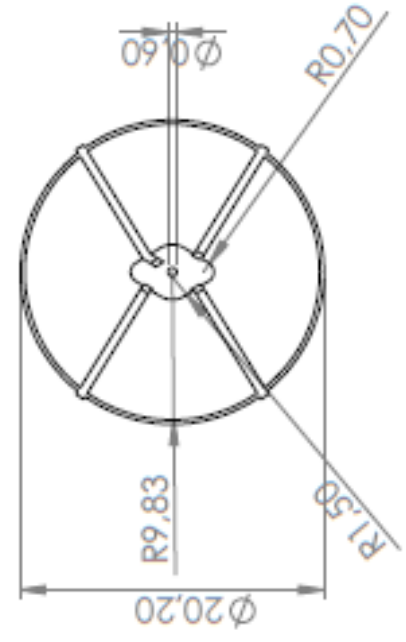
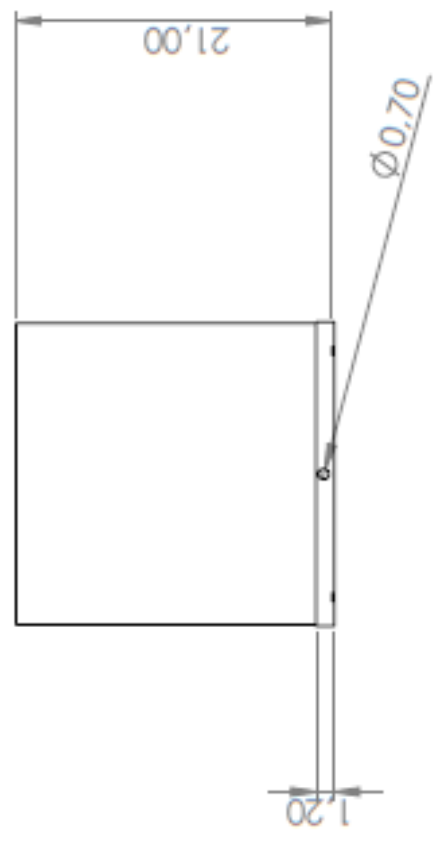
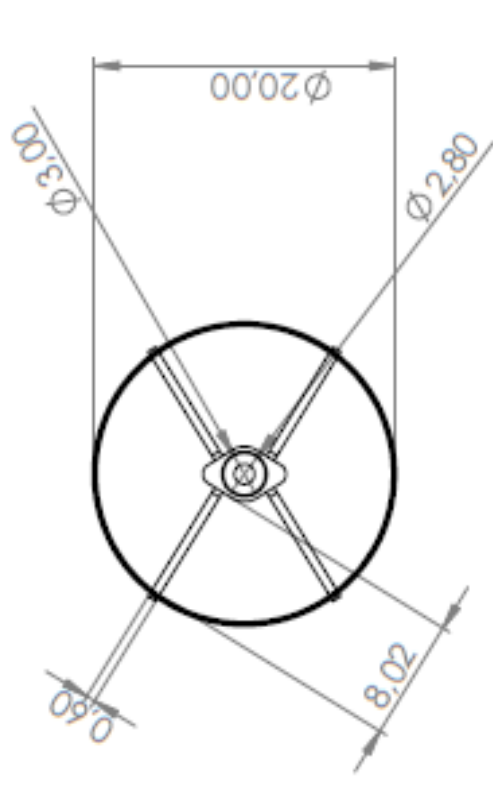


DO NOT SCALE DRAWING	REVISION
Daniela Santos	
TITLE: Luminária de teto Medidas: cm	
DWG NO.	A4
Unique	
SCALE:20	SHEET 1 OF 1



6 5 4 3 2 1

D C B A



DO NOT SCALE DRAWING	REVISION
Daniela Santos	
TITLE: Luminária de mesa Medidas: cm	
DWG NO.	A4
Unique	
SCALE: 1:5	SHEET 1 OF 1

6 5 4 3 2 1

## 6. Conclusões

A sociedade atual encontra-se profundamente marcada pelo facilitismo e pela abundância. Hoje em dia tudo está à distância de um clique, sendo extremamente fácil saber o que se passa do outro lado do mundo. Esta facilidade transportou-se para a aquisição de produtos – qualquer pessoa pode adquirir uma infinidade de produtos, quer sejam nacionais ou internacionais. Isto faz com que haja, e cada vez mais, um desprendimento de tudo o que nos rodeia. Os objetos estão simplesmente a exercer a sua funcionalidade, sem grande ligação emocional com os seus utilizadores. Desta premissa surgiu esta investigação, com o objetivo de voltar a trazer significado aos objetos com os quais as pessoas convivem diariamente, valorizando algo que se foi esquecendo, reinventando-o e reinterpretando-o.

Pretende-se, através do *design*, acrescentar valor aos produtos de luminárias, dando-lhes um novo significado, algo com que os utilizadores se possam identificar. Recorrendo à evocação de memórias, por meio da cultura de um lugar, os utilizadores vão reconhecer os candeeiros como um representante dessa cultura. Isto permite que o utilizador crie uma conexão com esse objeto, acrescentando-lhe, então, com valor emocional.

Pretendeu-se, assim, reinventar algo tão desvalorizado como os objetos de iluminação, cruzando-os com algo a que também não é dada a devida importância, a cultura de um local, mais propriamente da cidade da Póvoa de Varzim. Sendo este um local tão rico em cultura e tradição, sentiu-se a necessidade de fugir daquilo que é normalmente associado à cidade. Desta forma, e depois de uma longa pesquisa, optou-se por escolher o traje da Tricana Poveira.

Neste contexto, acreditamos que as linhas de luminárias desenvolvidas no âmbito deste estudo terão um valor acrescido para os habitantes dessa cidade, que revêm aquilo que é a sua cultura nestes objectos, mas também para aqueles que em tempos lá habitaram, bem como para entusiastas da valorização da cultura portuguesa. No entanto, deixa-se em aberto a possibilidade de transportar este conceito para outros locais e outras culturas, analisando e selecionando outros elementos menos celebrados da tradição portuguesa, como por exemplo, as sete-saias das nazarenas ou o traje dos sargaceiros de Esposende.

Para compreender melhor a cultura de um local é necessário recuar no tempo e entender de que forma foi evoluindo e porquê, bem como as influências que foi tendo ao longo do tempo até chegar ao que é hoje, à sua forma e ao seu aspeto. Por isso, a primeira parte deste trabalho corresponde a uma extensa pesquisa elaborada para obter bases e um maior conhecimento para a posterior realização do projeto, dando uma maior importância à identificação das diferentes dimensões e signos inerentes ao tema.

Como forma de concretizar esta investigação, foram, posteriormente, projetadas três linhas de luminárias, cada uma enaltecendo um aspeto diferente do traje da Tricana Poveira, reinterpretando-os e redesenhando-os. Estas linhas, e cada uma à sua maneira, representam um povo e despertam emoções e memórias. Para isso, foi necessário estudar e selecionar quais os elementos do traje que estariam presentes em cada linha e de que forma seriam aplicados.

Acredita-se que a concretização deste projeto atuaria positivamente em duas vertentes distintas. Por um lado, como um divulgador alargado da cultura, dando a conhecer a uma audiência mais alargada as tradições de uma localidade, exaltando-a e preservando-a, já que é algo que tende a desvanecer com o passar do tempo e de gerações. Por outro lado, seria uma mais-valia para o comércio local, servindo como um potenciador e divulgador nas lojas locais.

Concluindo, este trabalho académico potenciou a investigação em áreas atualmente pertinentes, o *design* de iluminação e a cultura e a tradição nacionais, e aquilo que pode resultar do seu cruzamento. É de destacar, ainda, a dimensão de interesse dos temas examinados nesta investigação, que se insere na área da investigação e *design* de luminárias, de produto e de moda, bem como de estudiosos com especial interesse nas tradições e na cultura portuguesa. Por último, esta investigação será um ótimo contributo como fonte de informações sobre o traje da Tricana Poveira, já que se revelou difícil encontrar bibliografia específica.

## Bibliografia

- As Tradições nas Festas Populares. (2002, July 3). O Notícias Da Póvoa de Varzim, p. 9.
- Aa. Vv. (2002). Dicionário de Português 4ª edição. Porto: Porto Editora.
- ALCAIDE, V. N. (1978). La Luz, Símbolo Y sistema visual. Madrid: Edições Arte Cátedra.
- ALMEIDA, J. (1953). Introdução ao Estudo das Lucernas Romanas em Portugal. O Arqueólogo Português.
- APARO, E., & SOARES, L. (2012). Sei progetti in cerca d'autore/Seis projetos à procura de autor. Firenze: Alinea Editrice.
- ARNAUD, I. (2009, December). The Space as a Shell. Luminous Magazine, 5–7.
- BALDINI, M. (2006). A Invenção da Moda: as teorias, os estilistas, a história. Lisboa: Edições 70.
- BARBOSA, C. (2010). Percepção da Iluminação no Espaço da Arquitetura: Preferências Humanas em Ambientes de Trabalho. Universidade de São Paulo.
- BERNARDO, L. (2007). Histórias da Luz e das Cores, Vol.2 (Série do S; Universidade do Porto, Ed.). Porto.
- BORGES, J. A. (2014). Monografia do Concelho da Póvoa de Varzim - edição reformulada e ampliada da obra Paisagem Poveira (M. da P. de Varzim, Ed.). Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.
- BRANCO, J., & CASTELO-BRANCO, S. (2003). Vozes do Povo: a Folclorização em Portugal. Oeiras: Celta Editors.
- BROOK, I. (2000). Can “Spirit of Place” be a Guide to Ethical Building? In Ethics and the Built Environment. Londres: Routledge.
- CARNEIRO, D. (1998). Aspectos do Traje em Portugal o Séc. XVIII, tendo por fonte a pintura votiva. In Estórias de dor, Esperança e Festa. O Brasil em ex-votos portugueses (séculos XVII-XIX) (Catálogo.). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.
- CERDÁN, Á. (2015). Lucernas Romanas en Hispania: entre lo utilitário y lo simbólico. Manual de Cerámica Romana II – Cerámicas Romanas de Época Altoimperial en Hispania. Importación y Producción (Museo Arqueológico de la comunidad de Madrid, Ed.). Madrid: Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de la Comunidad de Madrid.
- COSTA, L. (2013). A Luz como modeladora do espaço na arquitetura. Universidade da Beira Interior.
- COSTA, M. P. (2004). Glossário de termos têxteis e afins. Revista Da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas Do Património, 137–161.
- COSULICH, R. (n.d.). Lina Bo Bardi. Do Pré-Artesanato ao Design. Instituto Presbiteriano Mackenzie.

- CROSS, N. (2006). *Designerly Ways of Knowing*. Londres: Springer-Verlag AG.
- CUNHA, A. (2015). *O Genius Loci das Lagoas de Bertandos e de S. Pedro D'Arcos no Design de Biojoias*. Instituto Politécnico de Viana do Castelo.
- da COSTA, M. da G. A. M. (1980). *O Traje Poveiro*. Póvoa de Varzim.
- da COSTA, M. da G. A. M. (2003). *O Traje Poveiro*. In *O Traje do Litoral Português* (pp. 13–27). Nazaré: Câmara Municipal.
- DAMASCENO, Joana (2010). *Museus para o povo português*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- DANTAS, J. (2004). *As modas femininas no Século XVIII em Portugal*. Lisboa: Apenas Livros.
- de AZEVEDO, J. (2007). *Poveirinhos Pela Graça de Deus*. Na Linha do Horizonte.
- de AZEVEDO, J. (2008, November). *O Concurso da Tricana*. *O Comércio Da Póvoa de Varzim*. Póvoa de Varzim.
- de AZEVEDO, J. (2010). *O Traje Poveiro*. *O Comércio Da Póvoa de Varzim*. Póvoa de Varzim.
- de AZEVEDO, J. (2006). *A Tricana Poveira*. *O Comércio Da Póvoa de Varzim*. Póvoa de Varzim.
- de AZEVEDO, J. (2006). *Tricanas da Lapa*. *O Comércio Da Póvoa de Varzim*. Póvoa de Varzim.
- de AZEVEDO, J. (1985, July). *As Rugas... e a Grande Vitória do Bom Senso*. *A Voz Da Póvoa*, p. 9. Póvoa de Varzim.
- de SOUSA, A. (1938). *História do Trajo em Portugal*. Porto: Lello & Irmãos.
- FARIA, H. (2015). *Razão e Emoção no Design de Iluminação*. Escola Superior de Artes e Design.
- FELGUEIRAS, G. (1969). *O Traje Popular Tradicional no Distrito do Porto*. Porto.
- FERREIRA, I. (1995, June 27). *Quando as rugas saem à rua*. *O Comércio Do Porto*, p. 20.
- FIGUEIREDO, L. (2018, April). *Iluminação Cénica: espaço, luz e corpos em foco*. *Urdimento*, 152–161.
- FILIPE, R. (2006). *Transposição dos Objectos Tradicionais para a Contemporaneidade*. Universidade Técnica de Lisboa.
- FINA, R. (2015, April). *A transformação da noite lisboeta entre os séculos XVIII e XIX*. *Revista Brotéria, Cristianismo e Cultura*, 337–359.
- FRACALOSSI, I. (2012). *Clássicos da Arquitetura: Capela de Ronchamp / Le Corbusier*.
- FRANÇA, J. A. (1993). *O Romantismo em Portugal - Estudo de factos Socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte.
- FREITAS, R. (2017). *O Espírito do Lugar no Design de Joalheria portuguesa: a Eleuterio Jewels como caso de estudo*. Instituto Politécnico de Viana do Castelo.
- GOMES, V. (2012). *A Origem do Gótico nas Idéias de Erwin Panofsky*. *Escritos*, 20(45), 359–388.

- GRAÇA, A. S. (1936). Grupo Poveiro: A Justificação do Seu Traje. Comércio Da Póvoa.
- GRAÇA, A. S. (1953). A Chinela. O Comércio Da Póvoa de Varzim.
- GRAÇA, A. S. (1932). O Poveiro. Póvoa de Varzim: Tipografia Minerva.
- GRAÇA, E., RABAÇA, A., & RIBEIRO, J. (2008). Diálogos com a Luz: Le Corbusier, entre a matéria e o material. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
- GUEDES, N. C. (1978). Traje de Criança e Brinquedos. Lisboa: Museu Nacional do Traje.
- HELD, M., ITALIANO, I., & NYILAS, M. (2009). A formação dos sistemas de Moda: Trickle Down e Bubble Up. Estudos e Análises. São Paulo.
- HOLTON, G., RUTHERFORD, F. J., VALENTE, M., & WATSON, F. (1985). Projecto Física: Unidade 4 - Luz e Electromagnetismo: Texto e Manual de Experiências e Actividades. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Indalux. (2002). Lighting Engineering.
- KOHLER, C. (2005). História do Vestuário. São Paulo: Martins Fontes.
- LEROI-GOURHAN, A. (1984). Evolução e Técnicas II: O Meio e as Técnicas. Lisboa: Edições 70.
- LINKE, P. (2013). A moda, a indumentária, o traje popular e o figurino.
- MALTA, S. (2008). Sombra & Luz: a luz no projecto de arquitectura: cambiantes de sombra no conforto dum espaço de trabalho. Universidade da Beira Interior.
- MANDEVILLE, B. (1729). The Fable of the Bees; or, Private Vices, Public Benefits. With An Essay on Charity and Charity Schools, and A Search Into the Nature of Society. Also, A Vindication of the Book. Londres: J. Tonson.
- MARÇAL, H. (1984). Indumentária Poveira. In Actas do Colóquio «Santos Graça» de Etnografia Marítima (pp. 146–151). Póvoa de Varzim: Câmara Municipal.
- MARÇAL, H. (1983). Indumentária Poveira. A Voz Da Póvoa.
- MARQUES, J. (1992, July 30). Cidral e a Tradição - O Revolver das Cinzas. A Voz Da Póvoa, p. 10.
- MARTINS, R. (2009). A “ideia de lugar”: Um olhar atento às obras de Siza. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
- MATOS, A. (1949). Considerações Sobre o Traje Regional. Douro-Litoral.
- MONDIN, B. (1981). Agostinho de Hipona. In Curso de Filosofia: Os Filósofos do Ocidente (6 ed.). São Paulo: Edições Paulinas.
- MONTEIRO, G. (1997). A Metalinguagem da Roupas. s.l.
- MORAIS-ALEXANDRE, P. (2002). A Propósito do Traje Tradicional de Lisboa. Lisboa.
- MOTA, R. (2014). O Uso do Ouro Popular no Norte de Portugal no Século XX. Universidade Católica Portuguesa.

- MUGA, H. (2008). Paradigmas da Luz na Percepção e na Arte. “Conferências Sobre a Luz.” Porto.
- MUNARI, B. (1981). *Das Coisas Nascem Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- MUNARI, B. (1979). *Artista e Designer*. Bari: Editorial Presença.
- Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Vazim. (1981). *O Traje Poveiro: Exposição Documental e Bibliográfica na Associação Comercial*. Póvoa de Varzim.
- Museu Nacional do Traje. (1984). *O Traje Poveiro: Exposição*. Lisboa.
- NEVES, J. (2017). *Criação de uma gama de iluminação para unidades Hoteleiras*. Universidade de Aveiro.
- NEWTON, I. (1952). *Opticks or A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections & Colours of Light*. New York: Dover Publications.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Nova Iorque: Rizzoli.
- OLIVEIRA, A. (2009). *Desenhar a Luz: a luz natural como matéria-prima na composição arquitectónica*. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
- PEIXOTO, J. (2004). No Title. *A Voz Da Póvoa*, p. 8. Póvoa de Varzim.
- PETTY, M. M. (2011, May). *The Language of Lighting Design*. *Luminous Magazine*, 14–17.
- PINA, P. (1988). *O Consulado de António Ferro*. In *Portugal: O Turismo no Séc. XX* (pp. 85–106). Lisboa: Lucidus.
- REIS, B. (2015). *Estágio Académico de Índole Profissional na FB Internacional Design de Iluminação*. Universidade de Lisboa.
- RIBAS, T. (2004). *O Trajo Regional em Portugal*. Algés: Difel.
- RIBEIRO, C. (2012). *Cultura Popular em Portugal: de Almeida Garrett a António Ferro*. I Congresso Anual de História Contemporânea. Lisboa.
- RIBEIRO, C. (2011). *Portugal perante as nações: António Ferro e a imagem do país*. I Colóquio Internacional «Construção de Identidade(s). Globalização e Fronteiras». Porto.
- SANTOS, H. (2016). *Re-Identificar a Póvoa de Varzim*. ESAD.
- SEABRA, M. (2013). *Candeeiro de Secretária Inteligente*. Universidade de Aveiro.
- SILVA, S. (2016). *Santo Agostinho: Educação e Iluminação Divina*. Universidade Estadual de Maringá.
- SOARES, J. (2011). *Arquitectura e Luz, Estratégias de Iluminação – Teatro Capitólio*. Universidade Técnica de Lisboa.
- SOUSA, B. (2013, July 3). *Os Segredos do Avental da Tricana*. *A Voz Da Póvoa*, p. 7.
- SVISTUNOVA, L. (2013, November). *More Natural Light*. *Luminous Magazine*, 36–39.

TAFALLA, A. (1987). Lucernas Romanas de la Rioja (Coleccione; Instituto de Estudios Riojanos, Ed.). Logroño.

TEIXEIRA, M. B. (n.d.). O Traje Regional Português e o Folclore.

TEIXEIRA, Madalena Braz (1991) Quatro Considerações sobre o Traje Popular. Como Trajava o Povo Português: Exposição Integrada no Festinatel /91. 5.º Festival Internacional de Folclore, [Lisboa], INATEL,pp. VIII-XIII)

TEIXEIRA, M. B. (2003). Traje do Litoral. In O Traje do Litoral Português. Nazaré: Câmara Municipal.



## Webgrafia

- Agostinho de Hipona. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2019, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Agostinho\\_de\\_Hipona](https://pt.wikipedia.org/wiki/Agostinho_de_Hipona)
- Neolítico. (n.d.). Consultado em Novembro 9, 2018, em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Neolítico>
- Genius Loci. (n.d.). Consultado em Agosto 5, 2018, em <https://www.thefreedictionary.com/genius+loci>
- Georges Claude. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2019, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Georges\\_Claude](https://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_Claude)
- Saudável e Feliz: porque precisamos de luz solar. (n.d.). Consultado em Novembro 2, 2018, em <https://www.nivea.pt/conselhos/protector-solar/luz-solar-e-producao-de-vitamina-d>
- Alvaro Catalán de Ocón. (n.d.). Consultado em Agosto 19, 2018, em <http://catalandeocon.com/about/cv/>
- Project Wiecha. (n.d.). Consultado em Junho 24, 2018, em <http://www.project-wiecha.pl/wreathproject/index.php?/project/concept/>
- Trajo de Romaria da Póvoa de Varzim. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2018, em <http://folclore.pt/trajo-romaria-povoa-do-varzim/#.W1eLu6dKhPY>
- História da Evolução da Lâmpada. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2019, em [http://www.vilux.com.br/ver\\_noticias.asp?codigo=143](http://www.vilux.com.br/ver_noticias.asp?codigo=143)
- A História de Iluminação. (n.d.). Consultado em Novembro 6, 2018, em <http://jmc.com.br/a-historia-da-iluminacao/>
- A chita, um tecido que é símbolo da cultura popular. (n.d.). Consultado em Julho 25, 2018, em <https://projetos.habitissimo.com.br/projeto/a-chita-um-tecido-simbolo-da-cultura-popular>
- Gary Edmund Pittman. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2019, em <https://obits.dallasnews.com/obituaries/dallasmorningnews/obituary.aspx?n=gary-edmund-pittman&pid=168025820>
- László Moholy-Nagy. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2019, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/László\\_Moholy-Nagy](https://pt.wikipedia.org/wiki/László_Moholy-Nagy)
- Alvar Aalto. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2019, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Alvar\\_Aalto](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alvar_Aalto)
- Luz direta, indireta e difusa: entenda as diferenças entre os tipos de iluminação e a melhor forma de iluminar cada ambiente. (2017). Consultado em Fevereiro 26, 2019, em <https://www.leroymerlin.com.br/dicas/luz-direta-indireta-difusa-diferencas-tipos-iluminacao>
- Iluztra. (n.d.). Consultado em Agosto 18, 2018, em <http://www.nos.pt/empresas/repositorio-informacao/criar-uma-empresa/casos-sucesso/Pages/iluztra.aspx>
- Marca Iluztra. (2014). Consultado em Agosto 18, 2018, em <http://www.marcasportuguesas.pt/blogue/marcailuztra>
- Vitamina D: porque precisamos dela. (n.d.). Consultado em Novembro 2, 2018, em <https://rotasaude.lusiadas.pt/vitamina-d-precisamos/>

Lugar. (n.d.). Consultado em Agosto 5, 2018, em <https://www.priberam.pt/dlpo/lugar>

Filigrana. (n.d.). Consultado em Outubro 16, 2019, em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Filigrana>

Frank Lloyd Wright. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2019, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Frank\\_Lloyd\\_Wright](https://pt.wikipedia.org/wiki/Frank_Lloyd_Wright)

O Fogo | A descoberta que revolucionou a vida humana. (n.d.). Consultado em Novembro 6, 2018, em <http://www.museudalampada.com.br/o-fogo/>

Etnografia. (n.d.). Consultado em Janeiro 30, 2019, em <https://www.significados.com.br/etnografia/>

Nikola Tesla. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2019, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nikola\\_Tesla](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nikola_Tesla)

RANCHO POVEIRO. Cinquenta Anos de História. 1936-1986. (n.d.). Consultado em Setembro 20, 2019, em <https://narrativaobvia.pt/loja/livros-do-mes/marco-2018/rancho-poveiro-cinquenta-anos-historia-1936-1986/>

Trajes Tradicionais Portugueses. (2017). Consultado em Setembro 3, 2018, em <https://ncultura.pt/trajes-tradicionais-portugueses/>

Walter Gropius. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2019, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Walter\\_Gropius](https://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Gropius)

Stonehenge. (n.d.). Consultado em Novembro 7, 2018, em <https://www.infoescola.com/historia/stonehenge/>

Etnologia. (n.d.). Consultado em Janeiro 30, 2019, em <https://www.significados.com.br/?s=etnologia>

Abade Suger de Saint-Denis. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2019, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Abade\\_Suger\\_de\\_Saint-Denis](https://pt.wikipedia.org/wiki/Abade_Suger_de_Saint-Denis)

Le Corbusier. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2019, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Le\\_Corbusier](https://pt.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier)

Ludwig Mies van der Rohe. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2019, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_Mies\\_van\\_der\\_Rohe](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Mies_van_der_Rohe)

Renda de Bilros. (n.d.). Consultado em Setembro 8, 2018, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Renda\\_de\\_bilros](https://pt.wikipedia.org/wiki/Renda_de_bilros)

Pyramid of the Sun. (n.d.). Consultado em Novembro 7, 2018, em [https://en.wikipedia.org/wiki/Pyramid\\_of\\_the\\_Sun](https://en.wikipedia.org/wiki/Pyramid_of_the_Sun)

James R. Biard. (n.d.). Consultado em Julho 24, 2019, em [https://en.wikipedia.org/wiki/James\\_R.\\_Biard](https://en.wikipedia.org/wiki/James_R._Biard)

*S. Pedro na Póvoa de Varzim | A História; A evolução do Traje; Os preparativos.* (2014). Consultado em <https://www.youtube.com/watch?v=PynvpTbWa20&t=493s>

AZEVEDO, E., & NUNES, L. (2015, Agosto). Do Fogo às Lâmpadas LED. *Ciência Hoje*. Consultado em <http://cienciahoje.org.br/artigo/do-fogo-as-lampadas-led/>

BARBOSA, M. (2013). Iluztra. A luz deles aquece as suas memórias de viagem. *Dinheiro Vivo*. Consultado em <https://www.dinheirovivo.pt/invalidos/iluztra-a-luz-deles-aquece-as-suas-memorias-de-viagem/>

- BOSCHETTI, D. (2001). Um Pouco da História da Luz Segundo o Olhar do Homem. Consultado em Fevereiro 11, 2019, em <https://www.if.ufrgs.br/tex/edu02220/sem012/po6/texto616.html>
- BOYCE, P. (1998). Light, Sight, and Photobiology. *Lighting Future*, Vol. 2, n. 3. Consultado em <https://www.lrc.rpi.edu/programs/Futures/LF-Photobiology/index.asp>
- COENTRÃO, A. (2017). Há 125 anos, o mar escreveu uma das páginas mais negras da pesca em Portugal. *Público*. Consultado em <https://www.publico.pt/2017/03/04/local/noticia/ha-125-anos-o-mar-escreveu-a-pagina-mais-negra-da-pesca-em-portugal-1764002>
- CURRALO, A., FARIA, P., & SILVA, A. (2015). O Design como enaltecedor das fibras sintéticas aplicadas no têxtil-lar. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino Das Artes*. Consultado em <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=248>
- DONOFF, E. (2016). CLUE Lighting Competition Looks to the Genius Loci. Consultado em Agosto 10, 2018, em [https://www.archlighting.com/industry/clue-lighting-competition-looks-to-the-genius-loci\\_o](https://www.archlighting.com/industry/clue-lighting-competition-looks-to-the-genius-loci_o)
- Energilux. (2018). Lâmpadas embutidas: descubra as suas vantagens. Consultado em Janeiro 18, 2019, em <https://blog.energilux.com.br/lampada-embutida/>
- Energilux. (2018). Você sabe o que é plafon e como usar na sua casa? Consultado em Janeiro 18, 2019, em <https://blog.energilux.com.br/o-que-e-plafon/>
- FIGUEIREDO, L. (n.d.). Século V a.C - GRÉCIA. Consultado em Fevereiro 14, 2019, em <http://luztecnologiaearte.weebly.com/antiguidade-seacutecv-ac.html#>
- FILHO, J. (2018). Design/Aparência Estático-Formal do Objeto. Consultado em Julho 23, 2019, em <http://joaogomes.com.br/2018/09/12/hello-world/>
- HEINISCH, C. (n.d.). 1752: Benjamin Franklin inventa o para-raios. Consultado em Julho 23, 2019, em <https://www.dw.com/pt-br/1752-benjamin-franklin-inventa-o-para-raios/a-314478>
- InFormal, D. (2010). Cavocar. Consultado em Julho 23, 2019, em <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/cavocar/17696/>
- LEÃO, T. (2017). O Design: O Design de Moda e suas relações. *Achiote.Com - Revista Eletrônica de Moda*, 54–63.
- LIMA, R. (2018). A História da Iluminação: Da Fogueira a Lâmpada Elétrica. Consultado em Novembro 29, 2018, em <https://blog.borealled.com.br/historia-da-iluminacao-fogo-vela-lampada-eletrica/>
- MILLER, M. (2016). Clássicos da Arquitetura. Consultado em Fevereiro 23, 2019, em Archdaily website: <https://www.archdaily.com.br/br/793749/classicos-da-arquitetura-mausoleu-para-newton-etienne-louis-boullee>
- Milwaukee Public Museum. (n.d.). Roman Oil Lamps Defined. Consultado em Julho 23, 2019, em <https://www.mpm.edu/research-collections/anthropology/anthropology-collections-research/mediterranean-oil-lamps/description-and-history-oil-lamps>
- Ocón, A. C. de. (n.d.). Petlamp. Consultado em Maio 18, 2018, em <http://petlamp.org/>
- Ocón, A. C. de. (n.d.). Lâmpada PET. Consultado em Maio 18, 2018, em <http://catalandeocon.com/product/pet-lamp/>

- OLIVEIRA, D. (n.d.). Como escolher a luminária perfeita para cada ambiente. Consultado em Janeiro 18, 2019, em Tua Casa website: <https://www.tuacasa.com.br/luminaria-perfeita/>
- Online Etymology Dictionary. (n.d.). Locus. Consultado em Agosto 5, 2018, em <https://www.etymonline.com/word/locus>
- PORTELLA, O. (1984). *Vocabulário Etimológico Básico do Acadêmico de Letras* (p. 111). p. 111. Consultado em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/download/19320/12605>
- QUEIROZ, P. (2018). Iluminação: Guia Completo para a sua Casa. Consultado em Janeiro 16, 2019, em Revista Casa e Jardim website: <https://revistacasaedjardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Decoracao/noticia/2016/11/iluminacao-guia-completo-para-sua-casa.html>
- RELPH, E. (2015). Spirit of Place / Genius Loci. Consultado em Agosto 6, 2018, em <http://www.placeness.com/spirit-of-placegenius-loci/>
- SANTOS, B. (2017). *Festas do São Pedro na Póvoa de Varzim*. Consultado em <https://tviplayer.iol.pt/programa/a-tarde-e-sua/53c6b3883004dc006243ce59/video/593eb88b0cf2a0720c464f91>
- SCHIRES, M. (2017). A vez em que Frank Lloyd Wright e Le Corbusier tiveram uma discussão pública no New York Times. Consultado em Fevereiro 25, 2019, em Archdaily website: <https://www.archdaily.com.br/br/873168/a-vez-em-que-frank-lloyd-wright-e-le-corbusier-tiveram-uma-discussao-publica-no-new-york-times>
- SMANIOTTO, P. (2018). Conheça os diversos tipos e estilos de luminária. Consultado em Janeiro 18, 2019, em Homify website: [https://www.homify.com.br/livros\\_de\\_ideias/182722/conheca-os-diversos-tipos-e-estilos-de-luminaria](https://www.homify.com.br/livros_de_ideias/182722/conheca-os-diversos-tipos-e-estilos-de-luminaria)
- SOUZA, E. (2013). Clássicos da Arquitetura: Convento de La Tourette/Le Corbusier. Consultado em Fevereiro 25, 2019, em Archdaily website: <https://www.archdaily.com.br/br/01-156994/classicos-da-arquitetura-convento-de-la-tourette-slash-le-corbusier>
- VIEIRA, L. (2016). Etimologia. Consultado em Agosto 5, 2018, em <http://origemdapalavra.com.br/pergunta/etimologia-869/>
- WEBER, V. (n.d.). Plastic Lamp Shades. Consultado em Novembro 7, 2019, em <https://foter.com/plastic-lamp-shades>

## Fonte das Figuras

**Fig. 1** - [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com); [www.lojadofolclore.pt](http://www.lojadofolclore.pt)

**Fig. 2** - <http://trajesdeportugal.blogspot.com/2009/08>

**Fig.3** - <http://ww3.aeje.pt/avcultur/Avcultur/Postais/Trajestipicos01.htm>

**Fig.4** - <http://www.revistaport.com>

**Fig.5** - [http://ww3.aeje.pt/avcultur/Avcultur/Postais/Trajес\\_tipicos/060\\_PovoaVarzim.jpg](http://ww3.aeje.pt/avcultur/Avcultur/Postais/Trajес_tipicos/060_PovoaVarzim.jpg)

**Fig.6** - <https://www.facebook.com/xavier.press904>; <https://www.facebook.com/groups/povoadevarzim>

**Fig.7** - <https://www.facebook.com/ranchoecadequeiros/>

**Fig.8** - <https://www.facebook.com/ranchoecadequeiros/>

**Fig.9** - <https://www.facebook.com/groups/povoa70/>

**Fig.10** - <http://trajesdeportugal.blogspot.com/>

**Fig.11** - <https://www.facebook.com/groups/povoa70/>

**Fig.12** - <http://www.tricanaspoveiras.pt/>

**Fig.13** - Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim

**Fig.14** - <https://www.facebook.com/MatrizBairroDoAmor/>

**Fig.15** - <https://www.facebook.com/cdcjuvenorte/>

**Fig.16** - <https://soundcloud.com/leoesdalapa/bairro-sul-timoneiro>

**Fig.17** - <https://www.facebook.com/acdmariadeira/>

**Fig.18** - <https://www.facebook.com/adrabm>

**Fig.19** - <https://www.facebook.com/profile.php?id=100004808899275>

**Fig.20** - Foto da autora

**Fig.21** - Foto da autora

**Fig.22** - Foto da autora

**Fig.23** - Foto da autora

**Fig.24** - [https://www.lojadofolclore.pt/?attachment\\_id=4487](https://www.lojadofolclore.pt/?attachment_id=4487)

**Fig.25** - <https://www.facebook.com/Cristina-Campos-Cabeleireiro-2200655350215193/>

**Fig.26** - <https://www.facebook.com/gamuseupovoa/>

**Fig.27** - <https://www.facebook.com/leoesdalapafc.bairrosul>; <https://www.facebook.com/pcalafate>

**Fig.28** - <https://www.facebook.com/groups/povoa70/>

**Fig.29** - <https://ospoveiros.blogs.sapo.pt/>; Foto da autora

**Fig.30** - Foto cedida pelo Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim

**Fig.31** - Foto cedida pelo Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim

**Fig.32** - Foto da autora

**Fig.33** - Foto da autora

**Fig.34** - Fotos da autora

**Fig.35** - Foto cedida por Rita Coelho

**Fig.36** - Foto cedida por Rita Coelho

**Fig.37** - Foto cedida por Rita Coelho

**Fig.38** - <https://www.facebook.com/danielasantossss>

**Fig.39** - Fotos da autora

**Fig.40** - Fotos da autora

**Fig.41** - <http://gessi-gessivan.blogspot.com/2010/04/neoliticoo-homem-ja-domina-o-fogo-e.html>

**Fig.42** - [https://pt.wikipedia.org/wiki/William\\_Murdoch](https://pt.wikipedia.org/wiki/William_Murdoch);  
<http://invencoesseculoxix.blogspot.com/2015/05/iluminacao-gas.html>

**Fig.43** - [https://en.wikipedia.org/wiki/Humphry\\_Davy](https://en.wikipedia.org/wiki/Humphry_Davy); <https://www.bookofdaystales.com/humphry-davy/>

**Fig.44** - [https://en.wikipedia.org/wiki/Gas\\_lighting](https://en.wikipedia.org/wiki/Gas_lighting)

**Fig.45** - <http://www.marcasportuguesas.pt/blogue/marvailuztra>

**Fig.46** - <http://petlamp.org/>

**Fig.47** - <https://www.dezeen.com>

**Fig.48** - <https://observador.pt/2019/02/20/pedras-de-stonehenge-terao-sido-transportadas-200-km-por-terra/>

**Fig.49** - [https://es.wikipedia.org/wiki/Templo\\_de\\_Kalabsha](https://es.wikipedia.org/wiki/Templo_de_Kalabsha)

**Fig.50** - <http://luztecnologiaearte.weebly.com/antiguidade-seacutecv-ac>

**Fig.51** - <http://www.janelaitalia.com/o-panteao-romano/>

**Fig.52** - <https://guia.melhoresdestinos.com.br/basilica-de-santa-sofia-hagia-sofia-105-2066-l.html>

**Fig.53** - <https://verparis.com/basilica-de-saint-denis>

**Fig.54** - <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/sculpture-architecture-florence/a/alberti-santandrea-in-mantua>

**Fig.55** - <https://www.schloss-nymphenburg.de/englisch/p-palaces/amalien.htm>

**Fig.56** - <https://www.archdaily.com/544946/ad-classics-cenotaph-for-newton-etienne-louis-boullee>

**Fig.57** - <https://www.pinterest.pt/pin/316518680034982605/?lp=true>

**Fig.58** - <https://www.guggenheim.org/>

**Fig.59** - <https://www.flickr.com/photos/srlarsen/3029367690>

**Fig.60** - INDALUX, 2002: 34

**Fig.61** - INDALUX, 2002: 36

**Fig.62** - <http://www.trancil.com.br/pb/temperatura-da-cor-como-ela-influencia-nos-ambientes-comerciais/>

**Fig.63** - <http://www.startecimport.com.br/blog/post/calculo-iluminancia-de-ambientes>

**Fig.64** - <http://www.mkmmarket.com.br/produto/luminaria-plafon-led-embutir-quadrado-24w-1920-lumens/>

**Fig.65** - <https://www.americanas.com.br/categoria/decoracao/luminaria/plafon>

**Fig.66** - <http://www.riodesign.hu/lampak-vilagitastechnika/rocio-783627>

**Fig.67** - <https://pt.aliexpress.com/item/32800044668.html>

**Fig.68** - <https://www.dcorevoce.com.br/luminaria-artesanal/>

**Fig.69** - <https://www.eletricaraujo.com.br/iluminacao/luminarias/luminaria-de-mesa-e-27-com-foco-dirigivel-llum/>

**Fig.70** - <https://www.decorapremium.com/266753/pt>

**Fig.71** - <https://www.pinterest.pt/pin/489625790720782469/?lp=true>

**Fig.72** – Imagem da autora

**Fig.73** – Imagem da autora

**Fig.74** – Imagem da autora

**Fig.75** – Imagem da autora

**Fig.76** – Imagem da autora

**Fig.77** – Montagem da autora

**Fig.78** - Imagem da autora

## Apêndices



## Apêndice 1 - Entrevista feita a Dr<sup>a</sup> Deolinda Carneiro

### Idade. Formação académica. Ocupação profissional

Idade, 58. Formação académica, tenho um mestrado em Estudos Locais e Regionais, curso de História e de História de Arte. E sou diretora do museu.

### O que é que era considerada uma tricana?

É uma pergunta que está, à partida, na bibliografia e que eu, pela idade que tenho, não serei a pessoa ideal originária da classe piscatória, que normalmente já estava ligada a uma atividade que não era directamente o trabalho da pescadeira, digamos, mas que eram empregadas de costureiras, de modistas, que tinham um nível de vida suficiente para andarem bem arranjadas. As características que eu tenho visto em todos os locais é que a tricana usava uma saia justa, por isso também implicava que tivesse um tipo de vida mais fácil a nível de trabalho, usava o avental, sim senhor, que era um vestígio do traje tradicional, e depois blusa, normalmente de lenço ou xaile. O xaile, isso sim é um aspecto fundamental de todas as tricanas, quer aqui, quer noutros locais. É o tipo de saia sobre o justo e o xaile que variava conforme as circunstâncias. Havia o xaile de merino, que era o xaile fino, há o xaile de malha, que era mais usado no dia-a-dia, havia um xaile de franja comprido que até era usado sem avental, naquelas situações em que não se usava avental como em certas cerimónias, mas isso está tudo bem indicado na bibliografia, particularmente no livro da Dra. Maria da Glória que é quem escreveu mais e sistematizou mais. Ela refere a falar e que se cristalizou agora com as rugas, é típica da década de 50, que é quando a saia sobe, usa uma chinela normalmente com um bocadinho de tacão e mais decotada, mas a Dra. Maria da Glória coloca a origem dessa tricana em inícios do século XX, em que a mulher também começa já a usar uma saia que, sendo larga é já mais justa, não é tão rodada. Mas no século XIX usa também o xaile ou o lenço pelas costas e já tem aquelas características que estivemos a falar, normalmente faz renda de bilros, é uma mulher com um trabalho mais limpo, e por isso também se vê na limpeza do traje e no cuidado. Usa também avental, só que é mais justo e mais comprido, mais simples. Agora, há quem refute que isso não é a verdadeira tricana, que isso é o traje antigo de poveira. O que eu vejo é que, em outra bibliografia referente à tricana de Aveiro, de Coimbra, eles referem-se também a esse tipo de figura, chamam-lhe tricana. Também tem o xaile, também tem o lenço normalmente na cabeça, ia buscar água, fazia as diversas atividades mas tem já essas características. Sempre como elemento fundamental o xaile e, normalmente, o avental.

### "GHILQLomRPXGRXDWDOPHQW"

Neste momento, o que se chama tricana refere-se ao modelo de tricana da década de 50. Por isso é que elas usam a meia com a risquinha na perna, porque corresponde às meias que se usavam na década de 50. A chinela é típica daquela época, a altura da saia daquela época, apesar de que aqui as meninas bem-educadas usariam um bocadinho mais comprido, que não seria bem pelo joelho, como elas agora fazem. Mas nos inícios

VHULDXPFRFDGLQKRPDVFRPSULGDGLJDPRV«XPFRFDGLQKRDEDL[RGRMRHOKR0DVRDYHQWDOUR  
xaile, sem dúvida.

### **Qual considera ter sido a razão para tão grandes mudanças no traje?**

O traje tem que se adaptar ao tempo, não é? E tem que se adaptar também à produção, ao tipo de tecidos disponíveis e até à evolução da história. Se antes se usava o traje comprido, que era geral, depois vem a moda, SULPHLURDQIMOPDLFRPRpTXHGLUHLMPMUQDFODMSLFDVWLDFRPHoDDKIMUXPDXXELGDGDMLDDOLQR final da guerra de 18, principalmente. Há nitidamente uma subida na saia e torna-se mais justa e a roupa mais simples, também. Década de 20, assume-se aquela subida da altura da saia, apesar das pessoas de idade manterem, aliás, até à década de 60, 70 lembro-me de ver as pessoas de idade a usarem as saias até ao tornozelo. Isso manteve-se numas certas pessoas que mantinham a tradição, etc. De qualquer maneira, mudou o tipo de vida, mudou o tipo de atividade e mudaram os materiais disponíveis, porque por exemplo, o xaile era uma peça que se vendia nas lojas, e elas também acabam por seguir a moda que vem em cada época. Eram coisas que compravam nas lojas, havia lojas específicas e havia um grande esforço pessoal de ter dinheiro para comprar isso que era um bocado o luxo de cada época. E nesse caso adapta-se o xaile, é uma peça que no séc. XIX, e aliás o Santos Graça fala nisso, que usavam a saia pelas costas ou uma capa, quando era gente mais abastados e copiavam mais a moda burguesa, digamos. Depois, no séc. XIX há um grande desenvolvimento industrial e torna-se comum as pessoas comprarem o xaile feito, que é uma coisa mais recente do que as pessoas até pensam. E então é assim, com a industrialização, com a produção começa a haver essas peças à venda e há uma procura até porque adaptava-se bem a esse tipo de vida que elas tinham. O xaile era fácil de pôr e tirar. Há outras peças que foram caindo no esquecimento e que elas também usavam. O xaile como era uma peça dispendiosa, era muito representativo do que elas usavam, que se torna o ex-libris. Mas tem a ver com o tipo de vida, com o tipo de coisa que estava disponível. Também significa que elas já tinham alguma capacidade económica para adquirir, coisa que houve épocas que as pessoas herdavam os trajes da família e iam refazendo e havia poucos trajes, porque significavam um grande dispêndio. Aliás, mesmo nesta época, nos dias de trabalho as pessoas andavam com a roupa remendada, era natural, aliás, uma pessoa de trabalho que andasse com a roupa nova durante a semana de trabalho era uma vergonha. Porque aquela roupa que estamos a falar era o traje de domingo, o traje de ir à missa, como se diz na aldeia, o traje domingueiro. E é esse que se cristaliza, digamos, com aquelas características específicas.

### **Que tipo de joalheria era utilizada antigamente pelas tricanas? E atualmente?**

Isso mantêm o mesmo que vinha de antes. A mulher do Norte tinha um grande apreço pelo ouro, que significava uma reserva de valor. Então era normal terem as libras ou meias-libras como brinco, podiam ter argolas, também era muito frequente, a corrente de ouro que era tradicional dar-se às raparigas aqui, também, por todo o Norte. Depois, aqui era muito frequente terem uma cruz bastante pesada de ouro, que também significava uma reserva de valor. Haveria menos uma aposta nas peças que eram em filigrana que significa que há um grande trabalho de ourives, mas na hora de penhorar valiam menos porque eram menos pesadas. Por isso há uma preferência por peças de valor fácil e de fácil manutenção, que mantinham o valor, como é o caso da cruz, da

corrente, do brinco porque também a libra tem sempre aquele valor. Por isso, há uma preferência por aquelas peças.

~~MDOPHQWSHORTXHHXMMRDTXLDSHRDRQWQXDPDIDJHUTXHMWRDQtMOGDRXULMMULD"~~

~~8MGRSHODWLFQDQDVXMDJRUD«~~

Continuam a ter o gosto pela jóia e não só. Agora passou de ser essas jóias tradicionais que era o brinco e RFRODUTXHHUDREiMFRHDDOLDQoDTXDQGRFDMMPHXPRXRWRDQHOPDVYXHQmRHUDDPPXLQmRMXMM normalmente o anel. A aliança, sim, mantinham sempre, mas o anel não se usava no dia-a-dia, se não estragava-se. Usavam, assim, em ocasiões especiais mas não seria o anel de brilhante. Eram aqueles anéis de pérola, pedras semipreciosas. Depois, agora, começou-MDNDXDU TXHDPEpPMRjRXULMMULDDMGRXUDURXSUDMDURV ganchos de cabelo, coisa que antes não seria usual. Quanto muito, elas o que antes começaram a usar ali pela década de 80 e assim eram aqueles ganchos com aquelas pedrinhas que brilhavam mas que não tinham muito valor. Isso começa a haver desde cedo, mas agora já se vai buscar as travessas e os ganchos, comprar na ourivesaria e pedir para dourar e pratear para ficarem mais brilhantes.

**Qual é, na sua opinião, o elemento mais característico do traje?**

É o xaile e o avental, são as duas coisas.

**Quais eram as cores mais utilizadas nos trajes? E atualmente?**

~~,VVVVMPHPIDQmDIDQDmE~~

~~QmMPEQDMPERQMMHREH~~

~~VKDERM~~

ana da década de 50 usa mas tinha uma barra trabalhada e adamascada, em que havia um contraste. Porque se chamava barra de seda porque tinha ali um tecido de seda que criava uma certa alteração na cor. Mas havia verdes, castanhos, amarelos e havia os que chamavam xaile FKQrVXHQKHMPSDGRQmRpEHPHMPSDGRMUDMFLGRFRWDEDOEGRFDVXLWGHFRUDMM que eram os apreciados. Alguns até vinham do Brasil, apesar de serem produção europeia ou oriental. A partir de uma determinada época começa-se a standardizar o xaile preto, sim. A roupa, não havia o cuidado que hoje em dia se tem de blusa lisa e o resto a combinar, não. Nesta época a saia também era trabalhada, nem sempre era preta como a gente vê hoje em dia. A blusa podia ser trabalhada, o avental era trabalhado, o lenço também era, TXDQGRHODXMMPROHQoRDPEpPHUDHMPSDGRImRMDRFXLGDGRHUDDGUHJIORUHMHUDREUHMMGR FRORULGR6FXULRNTXHDVHNDVXDQGRSHQMPXLQmRLNQmRLNQmRHMDFRPELQDUPD quando a gente veste as pessoas com o traje realmente antigo, aquilo parece que faz sentido. Até porque quem usava o fato completo da mesma cor ou do mesmo tecido eram as senhoras, que usavam o vestido, o vestido completo. Sempre houve uma característica das pessoas mais abastadas e mais eruditas usarem o traje completo enquanto que o povo usava mais peças diversas, tornava-se mais fácil combinar e reutilizar. Portanto não há esse cuidado. Até porque, por ser de cores diferentes, dava um aspecto mais alegre.

§RUDDVFRUHVWVrPTXHVHU «WHPTXHVHWHUPXLWRFXLGDGRFRPDVFRUHVVTXHVHXVDP3RUWDQ  
 HQJUDoDGR SRUTXH HVVH VUPEROLVPR GDV FRUHV« DOJXPDV YLHUDP GRE DLUUR TXH WLQKD DWp D  
 aspectos religiosos. Por exemplo, o da matriz, o vermelho é a cor também da confraria mais importante da igreja  
 que é vermelha. A Confraria do Santíssimo tem sempre a cor vermelha. Normalmente até 70 usaram um tecido  
 com algum brilho por ter esse valor religioso. A cor vermelha é realmente a cor de cristo, a cor mais rica.  
 1RUPDOPHQWVUHLMPRPDQWUPHOREJHQWDRFLDDLHRSRLYXDQGRFRPHoDDXUJLUREMDLUURK  
 essa procura que não é no início. A gente vê as fotografias das rusgas em que as pessoas levavam o traje  
 MDGLFLRQDOWDGLFLR, o traje que tinham do dia-a-dia. Começam realmente, por ex., o verde e o branco  
 na Lapa partiu do traje da confraria da Nª Sª da Assunção que é realmente, a capa é branca com motivos verdes,  
 branca e verde, e adopta isso. No Norte é as cores da confraria de S. José que é o azul e o amarelo, não é?  
 RPHoD SRU DtHSRL VRXWR EDLUURoMSRUTXH DVRLDWR SHUGHQGR XP FHUWVQGR DL-se  
 descristianizando um bocado e começam-MDEXMDU DFRUHPDLQRXWRVREXVOpDLQGD DGRSDR  
 azul claro que também tem a ver com a Nossa Senhora, porque tem a capela de Belém, Nossa Senhora de Belém.  
 O azul é a cor da nossa senhora, portanto eles adoptam o azul claro que combina bem, e com o branco acaba por  
 adoptar, por ligar esse sentido ao religioso. Mas depois os outros bairros que se vão juntando vão adoptando uma  
 FRU Mi3RU HHPsor OHPEURH GH 5HJXIH TXHp MUGH H MUPHOK M QmR PH HQJDQR OHWi IDODP  
 SRUTXHRMUGHXPDRLDLDLDLFLXDP SHUJXQWLRMUPHOKpSRU FDXDGRIDUROIDRGR  
 RMQWGRRXpSRUFDXDGRMUPHOKGDPDWLRDQmRMPDMUFRPLR3RUWQWDFRUHV  
 vão surgindo e depois as pessoas começam a dar significado, o que é perfeitamente natural. Se tem azul claro  
 que se vai pensar no céu, se é o amarelo pensa-se nas estrelas, e apesar de a origem não vir daí acaba por se fazer  
 essa adaptação. Já o verde faz todo o sentido que tenha a ver com o mar. Porque a cor que se usa em terras que  
 são à beira-mar e que tem a representação no brasão é o verde e o branco, enquanto que quem tem rio é o azul e  
 EUDQFR3RUWQWSDUWGHXPPRRTXDOTXHUTXHDJHQWRSRGHFRPSURBU TXHUHDOPHQWDEDMUHOLJL  
 porque as confrarias acabavam por individualizar um bocado certas regiões e Lapa, Confraria da Senhora da  
 Assunção que começou por ser da Lapa, e S. José, isso é nítido. A matriz ser vermelho também faz sentido  
 porque a confraria mais antiga é da Senhora da Assunção que tem a ver com a Matriz ser também a paróquia  
 inicial, porque a de S. José e Lapa só surgem em inícios do séc. XX, década de 20 ou 30. Portanto, tudo isso faz  
 sentido, Depois vão-lhe dando outros valores simbólicos.

**Considera o traje em geral um importante elemento portador de identidade cultural para a cidade da Póvoa de Varzim? Porquê?**

Aqui na Póvoa, sem dúvida. Há outras terras que tiveram, como é que hei-de dizer, criar um bocado, como é que se diz, esforçar um bocado para encontrar um traje próprio. Aqui, que também houve uma pesquisa para se identificar o traje, principalmente quando se criou o traje do Rancho Poveiro. Só que, por causa da atividade e por causa de algumas características específicas desta comunidade, acabou por ser relativamente fácil ao Santos Graça encontrar um traje que se distinguisse dos outros. Porque havia trajes que usavam aqui na Póvoa que eram extremamente iguais aos das outras terras, mas o fato de se usar as fazendas de lã, que tem muito a ver com o trabalho no mar, a camisola poveira, também era muito diferente dos outros trajes do interior, mas curiosamente há outras zonas do litoral que têm camisolas muito parecidas. E não só cá, noutros locais, no norte

da Europa, por exemplo. Portanto, têm a ver com as características locais e o fato de ser uma comunidade que tem muito orgulho nas suas origens, etc. fez com que houvesse coisas que não são tão antigas como isso, como o traje da tricana por exemplo, mas que representava uma época que as pessoas se lembram bem, uma época que HOHOVSHRDGHLGDGHMMP SUHDLGHLDGHTXDQGRHUDPQRMMudo fantástico, era tudo bonito, que elas eram novas, trabalhavam mas havia alegria e começa-MDDRFLDU XPDGHMUPLDGDGDPDQHLUDGHMMU« porque as pessoas da aldeia também usavam avental, também usavam xaile, mas elas vão buscar aqueles elementos TXHUHDOPHQMSHTXHQRVSHFVWXHLQGLGXDOLDPDTXHODFDUDFMU+MFDMTXHIDHPFRPTXH MMDPWLFDCDTXLpXPIDMOTXHOHMSRGHDMQDOHU DPXLKXDG RD TXLHSHFLILFDPHQMSRUHHP SORDV senhoras que trabalham no mercado e muitas delas vinham das aldeias já têm aventais belíssimos, por exemplo, de Aver-O-Mar e de outros locais. Eram bordados à máquina etc. mas os daqui não, são tecidos bonitos iguais aos usados pelas senhoras da burguesia, comerciantes, etc., mas elas usam aquele estampado de qualidade mas com o feitiço tradicional. Portanto, no fundo é isso, o facto de usarem a chinela alta e decotada, porque eram UDSDULJD WGDVXHJRMPP GH DQGDUHFRPHMFRPELQDomRGR WDMHDOJR SRSXODU GH WDEDORGRUD quero eu dizer, mas com elementos que têm a ver com classes mais abastadas, ou quem dispunha de mais dinheiro, acaba por dar uma conjugação interessante que é o que dá o traje da tricana daqui tradicional. Se a gente pesquisar um bocadinho as tricanas de outras zonas, de Lisboa RLPEUDTXHMPEpPMIDODMPEpP tem algumas características parecidas. São coincidências até culturais e do tipo de vida e da época. E se for ver jFKLSLDGDTXHIXLMUQGDMSURFXUDGHRQGHMDDMQGHUOHQoRMDMPHMDORMDQDRQe MLURTXHGLHPSRUTXHDWLFDDQpGHMLURpFRLMQLFDQmRXXWDLXDOEMUKIMFDORUDPW com coisas muito parecidas e outras muito diferentes. Mas é um fato.

## **Apêndice 2 - Entrevista feita a Joana Rajão**

### **Nome. Idade. Formação académica. Ocupação profissional.**

Joana Rajão. 27 anos. O meu grau académico é Pós-Graduação. E tenho um *atelier* de estética.

### **Desde que ano começaste a andar nas rugas?**

Em 1998, foi quando entrei.

### **Fale um pouco sobre a evolução dos trajés, desde a época em que entrou até aos dias de hoje.**

No início, quando entrei, não existiam muito os desenhos. Nós procurávamos era um tecido que tivesse alguma forma. O próprio tecido é que já tinha esses desenhos. Era um género de uma renda, um tecido bordado e nós tentávamos procurar o tecido o mais parecido com a cor do nosso bairro. O meu primeiro até era um tecido preto e depois as próprias bolinhas é que iam de encontro com as cores do bairro. Porque os primeiros aventais até eram floridos e coisas assim, nem tinham muito a ver com as cores.

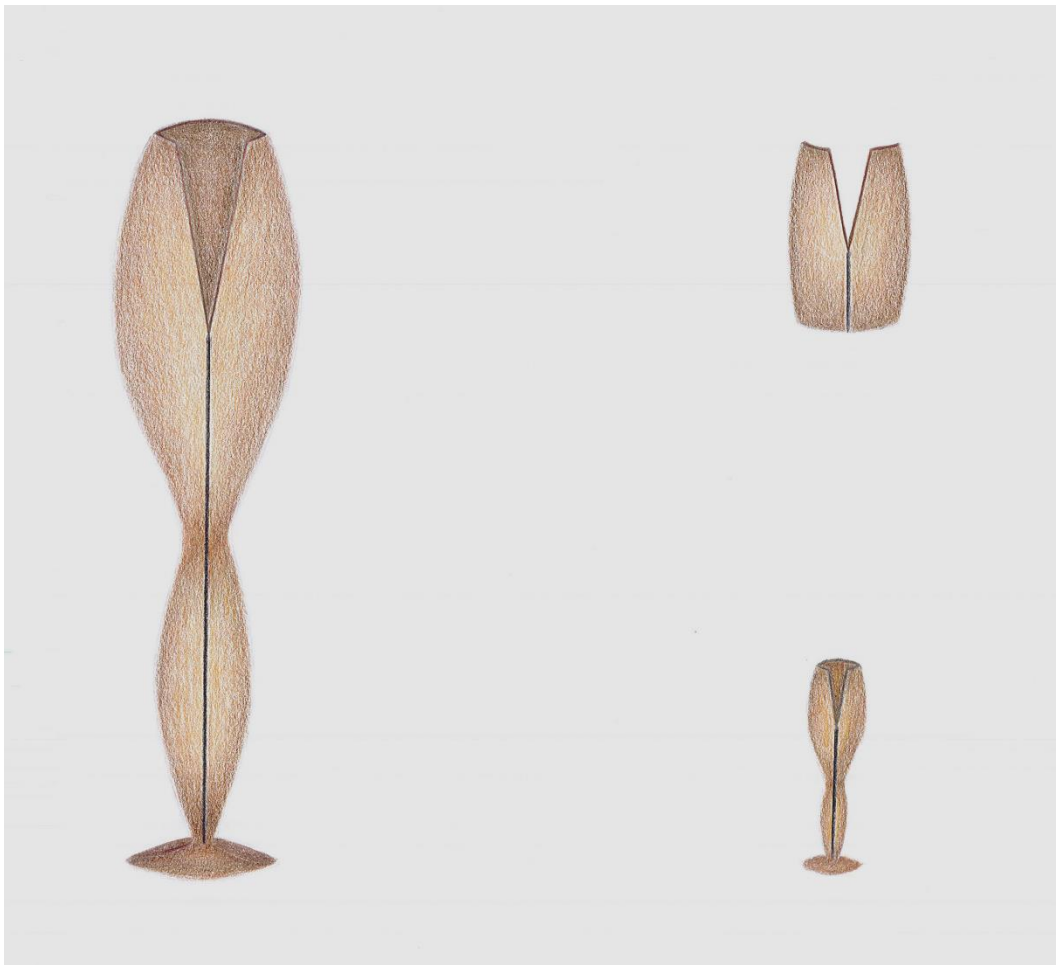
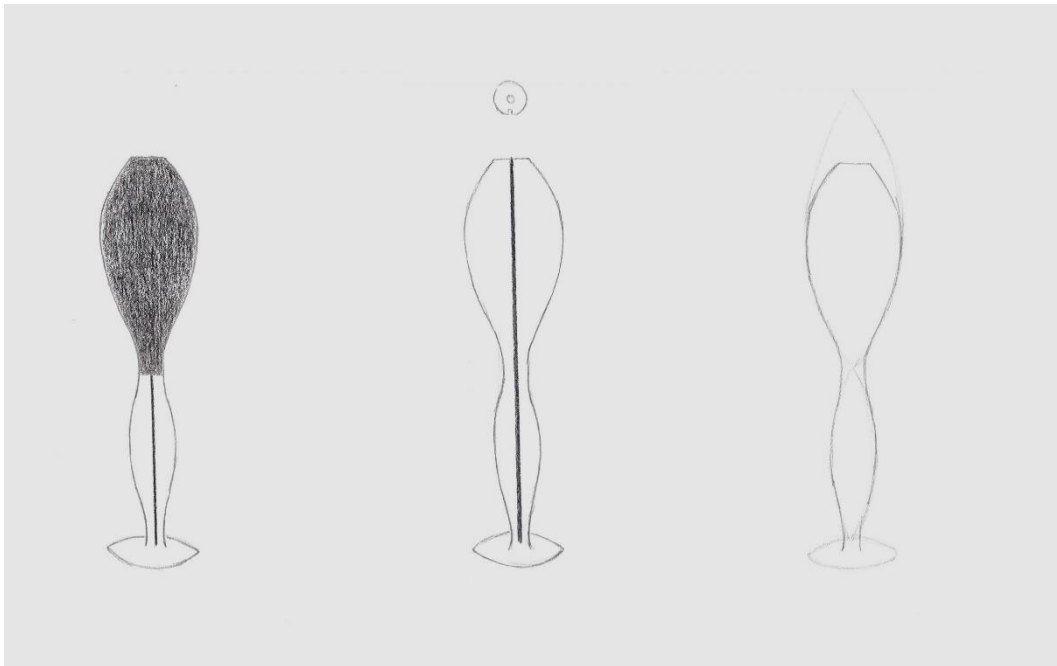
Lá para o segundo ano ou terceiro, quando já dançava é que se começou a fazer isso de tentar procurar mais a cor do nosso bairro e depois fazíamos umas pequenas alterações, por exemplo, se o tecido, no meu caso, fosse verde, tentava de alguma forma acrescentar vermelho. Pronto, era mais assim... Depois é que começou a ser moda trabalhar em tecidos lisos. Então todos os anos ia evoluindo e então, como já se tinha aquele medo de... “Ah, eu não vou procurar um tecido com aquele desenho porque pode alguém ter igual ao meu. Então eu vou desenhar que é para o meu ser único porque ao menos se for eu a desenhar ninguém vai ter igual, não é?” Então, começou-se a procurar desenhos. Ao início não era eu que fazia que ainda era pequena, então era a costureira que decidia o que queria fazer, depois ela chamava-me lá a perguntar se eu gostava do desenho. Ela fazia lá a parte da costura e depois ia para a bordadeira e ela fazia essa parte. Depois quando comecei a ser maior e a querer fazer mesmo eu, não é? Depois ganhas aquele gosto também de “é o teu avental, foi feito por ti, cosido por ti”, é totalmente diferente. Pronto, e na altura eu também... a minha formação foi em Artes, na faculdade e então estava mais ligada a esse tipo de coisas e já tinha outra curiosidade por fazer as minhas coisas. Então comecei a procurar desenhos tipo em padrões de azulejos, em carpetes de antigamente, sei lá... procurava desenhos de muita coisa na net. Às vezes mesmo durante o ano, podia não ter nada a ver com o S. Pedro, mas se visse um desenho ou, às vezes, uma cena na rua, tirava uma foto. Depois claro que se tem que adaptar sempre, porque às vezes os desenhos são muito pequeninhos ou têm muitos detalhes e temos que cortar alguma coisa.

Depois... Ao início, se calhar trabalhava-se mais com fitas e coisas assim que fosse mais fácil de trabalhar. Agora para o fim já é lantejola por lantejola, com uma missanguinha. Era quanto mais trabalho desse melhor era. Era uma missanga, uma lantejola, uma missanga, uma lantejola, sempre a coser aquilo tudo. E pronto, acho que era assim. Cada ano era pior sempre. Um ano começava... Eu acho que antes fazia com um mês de antecedência o meu avental, agora ultimamente era começar em Novembro. Eu lembro-me que comprava os tecidos em Novembro que era quando eu fazia anos e depois em Dezembro, que era quando estava na altura do Ano Novo era só purpurinas e coisas assim, era quando eu comprava os brilhantes todos e depois em Janeiro já tinha que estar a começar. Em Janeiro já tinha a costureira que ter entregue o avental que era para começar a coser. Depois fazia os desenhos com o papel químico para passar para o tecido o desenho e depois pronto, era uma aventura para começar a coser.

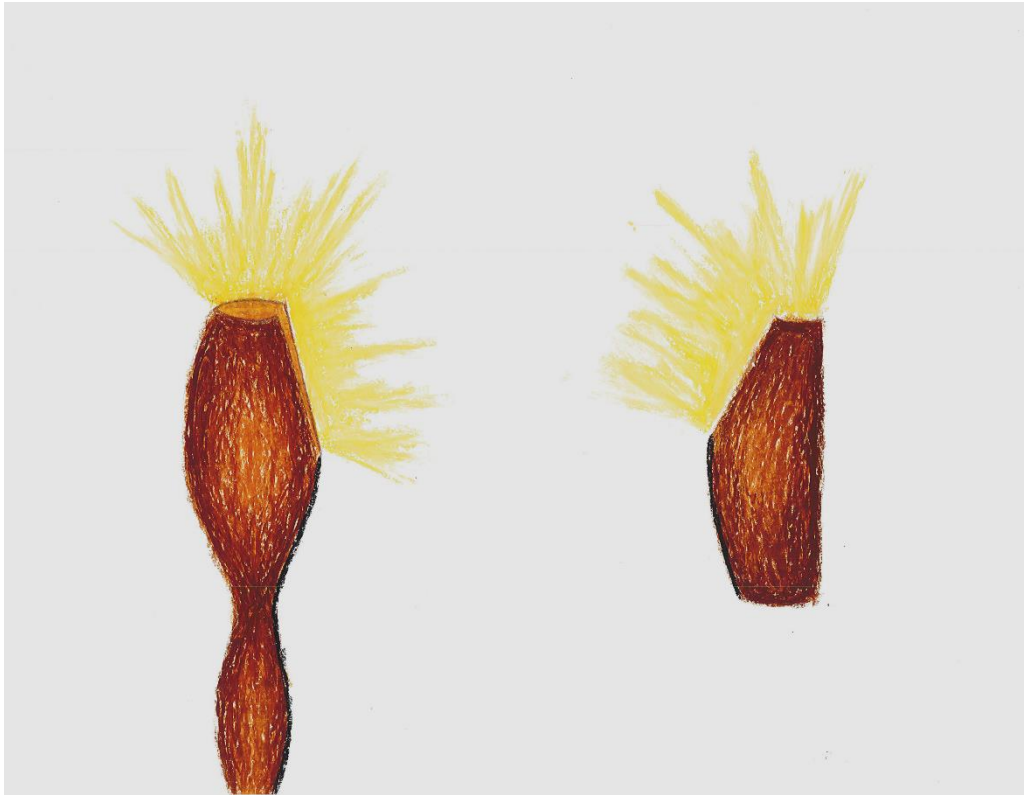
### **E tecidos? Sabe dizer quais utilizou?**

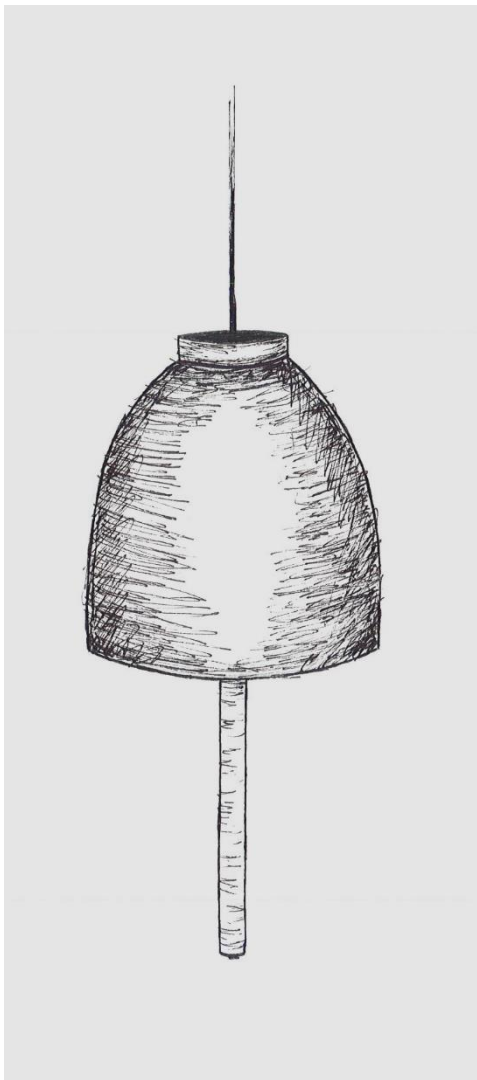
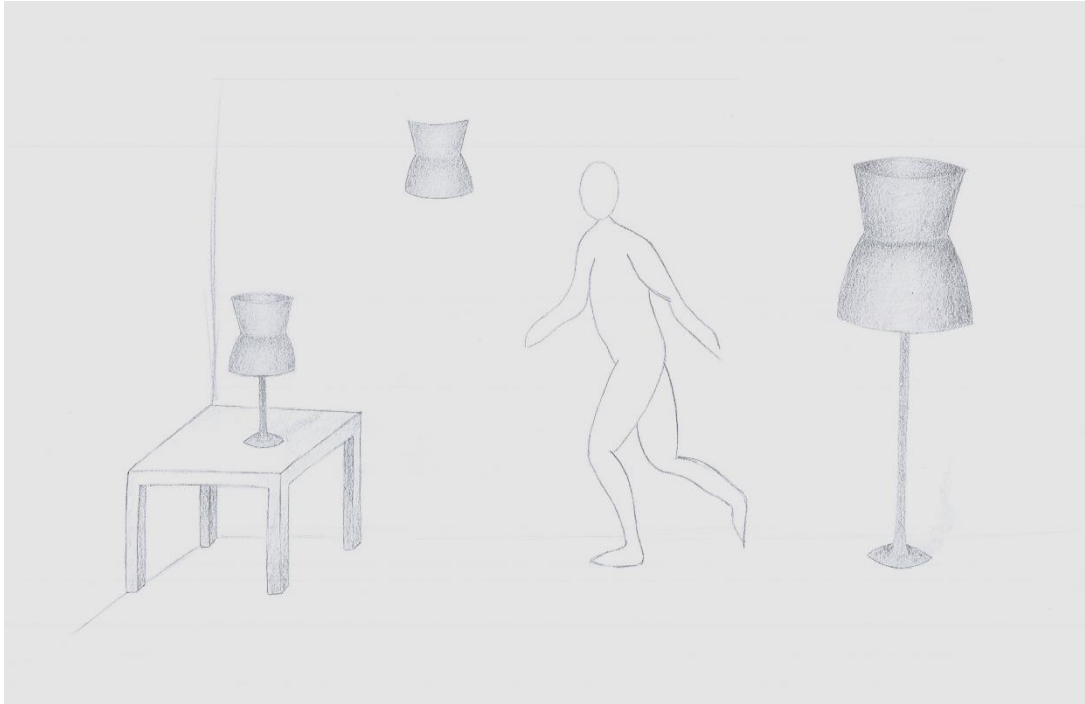
Os nomes eu não sei, mas antigamente usava muito os tecidos brilhantes, que têm um género de brilho. O próprio tecido faz uns rasguinhos que têm brilho. Não sei o nome desse tecido. E antigamente fazia muito disso só que ele era muito difícil de trabalhar porque esfia muito e ficava bonito em palco porque era assim. Não precisavas de preencher o avental todo porque ele já era brilhante, mas dava muito trabalho para coser. Agora por último já tinha mais paciência, então vamos para o cetim e cobrir tudo com lantejoulas. Na realidade não interessava qual era o tecido porque ia ficar tudo coberto com lantejoulas. Depois a entretela para trás para segurar e o tule para armar.

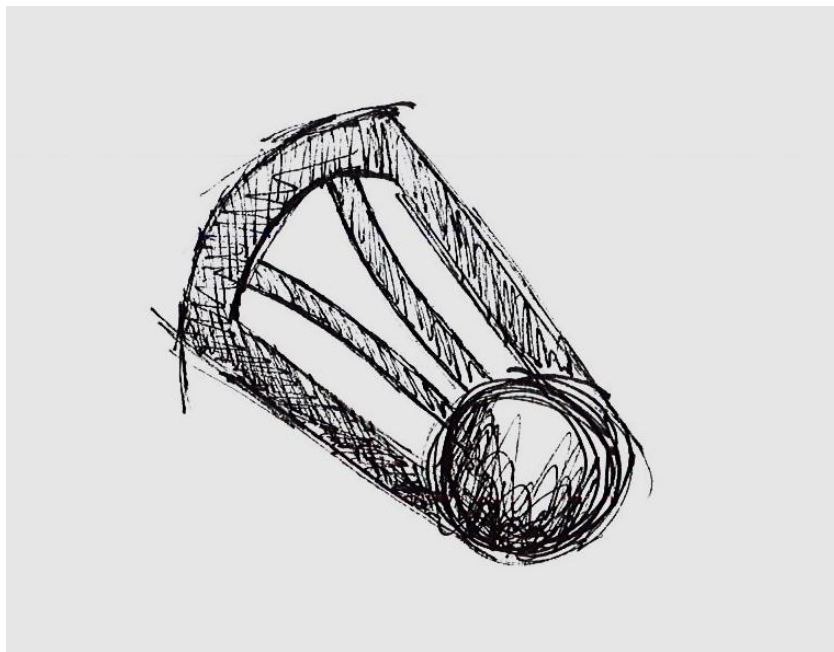
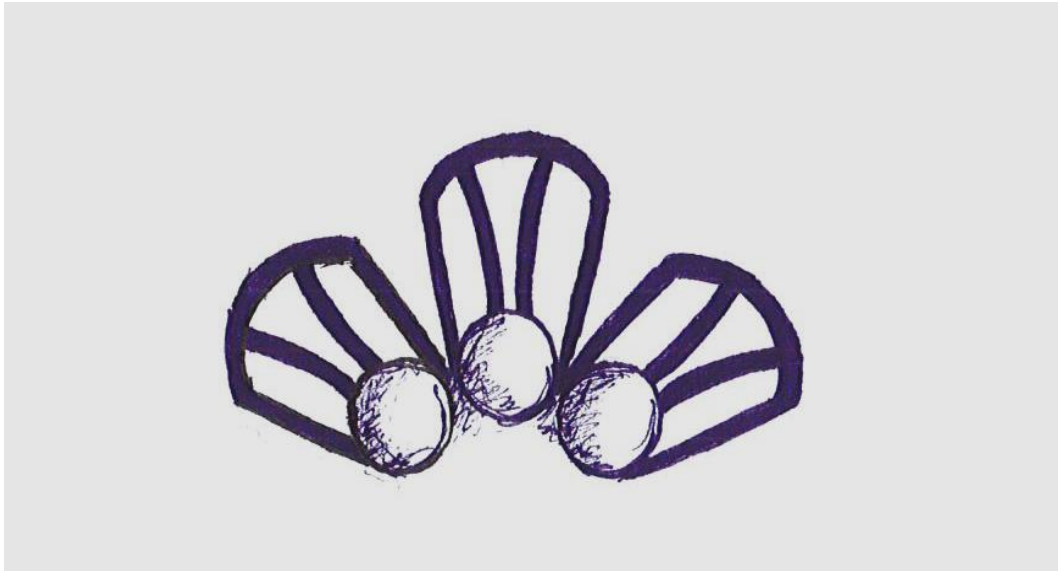
### Apêndice 3 - Estudos Formais

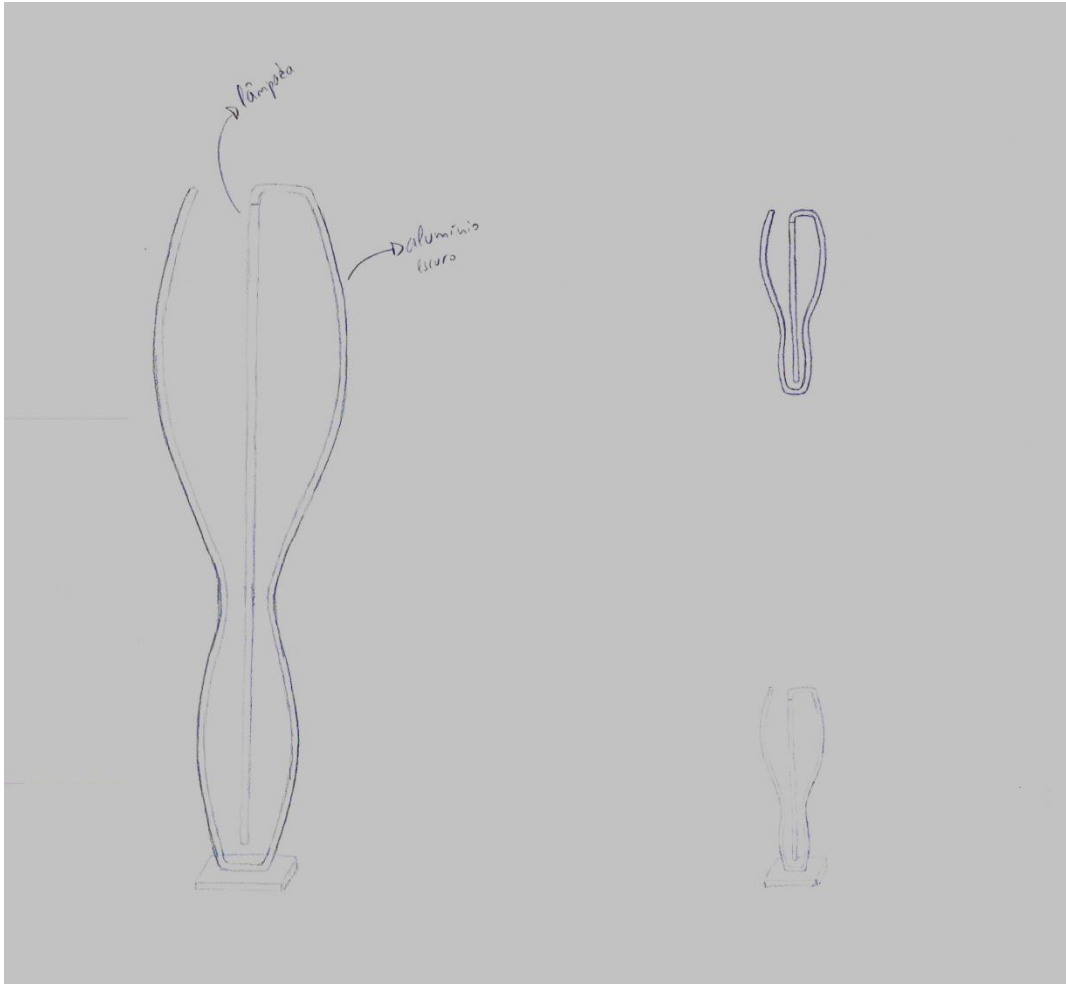




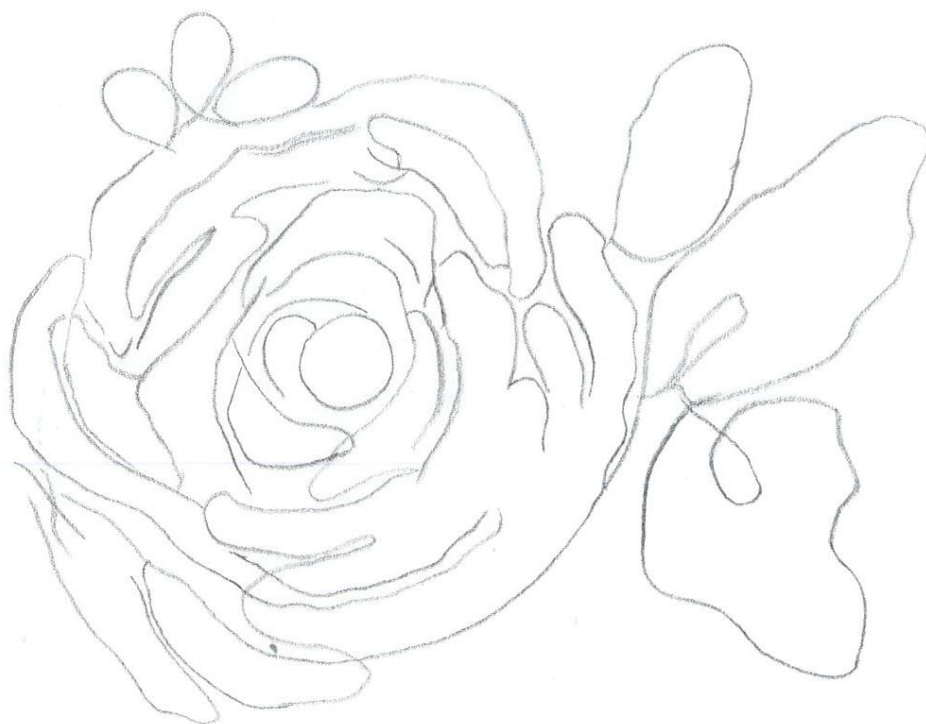
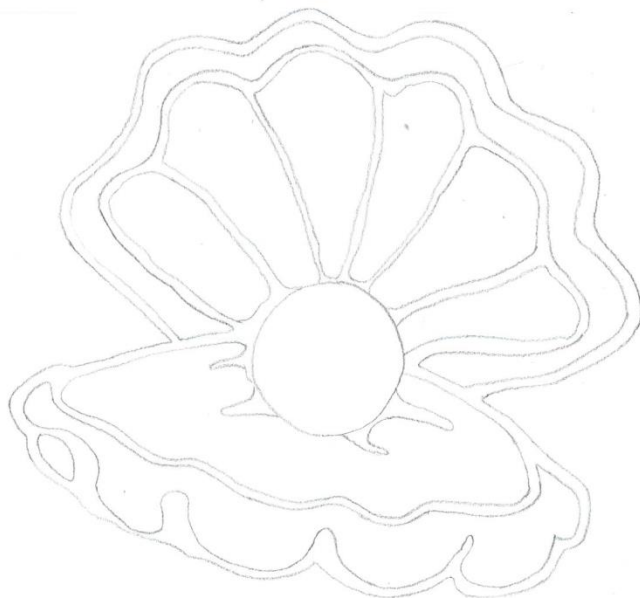




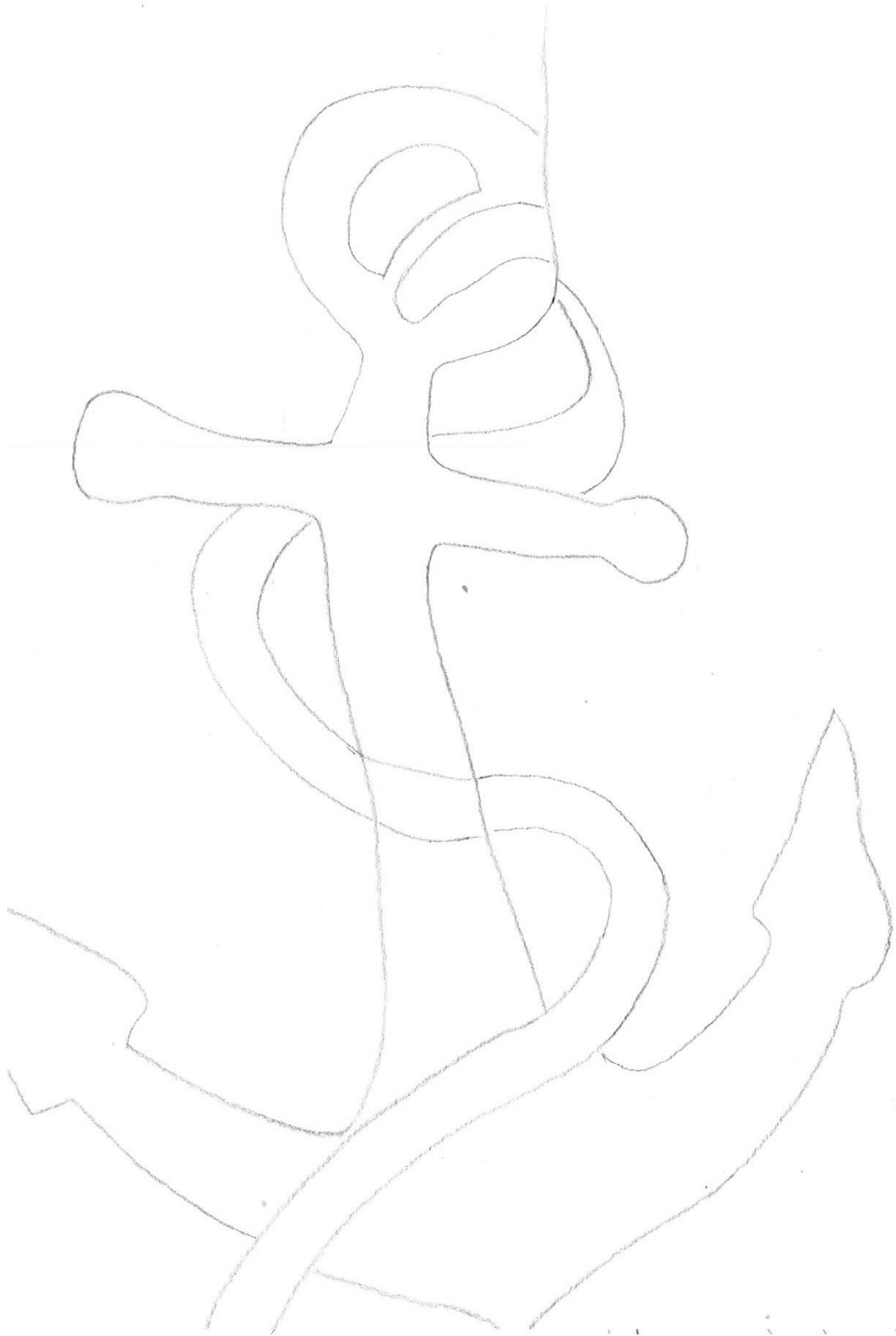


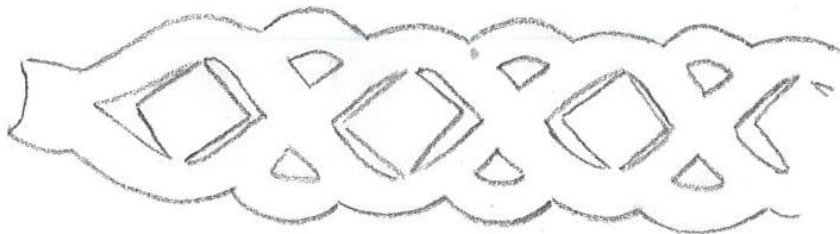
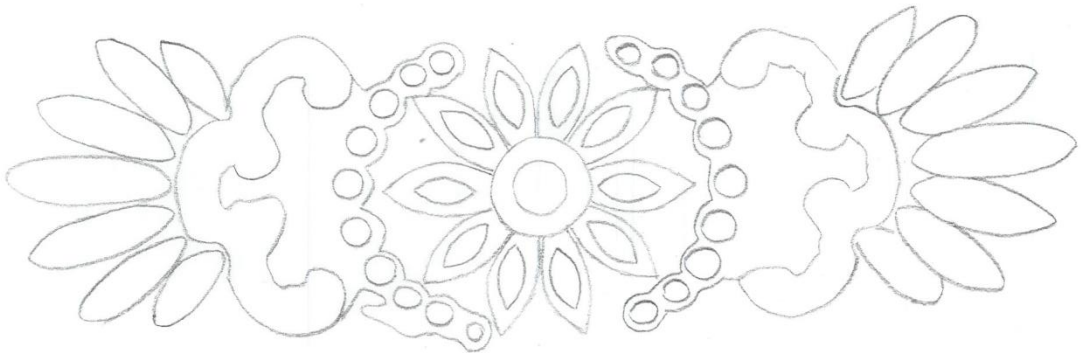
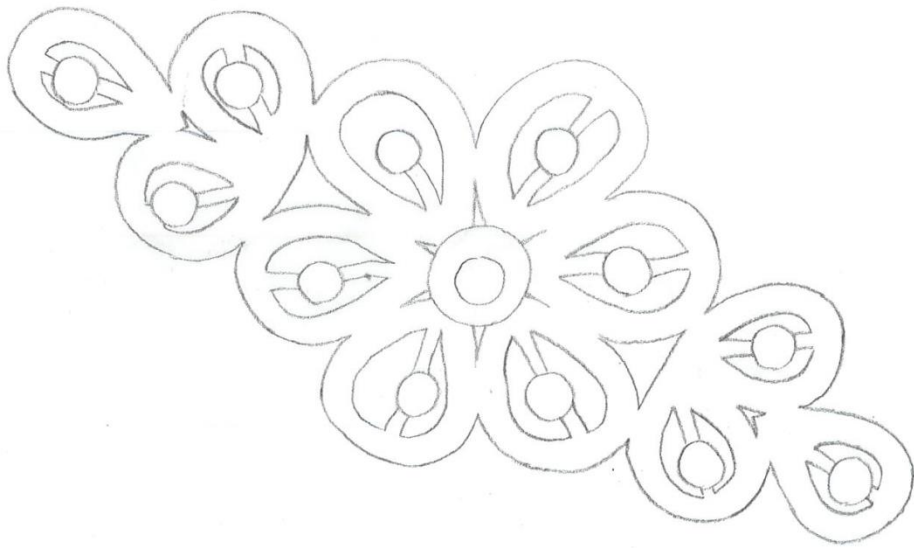


**Apêndice 4 – Levantamento de alguns desenhos de aventais e blusas**

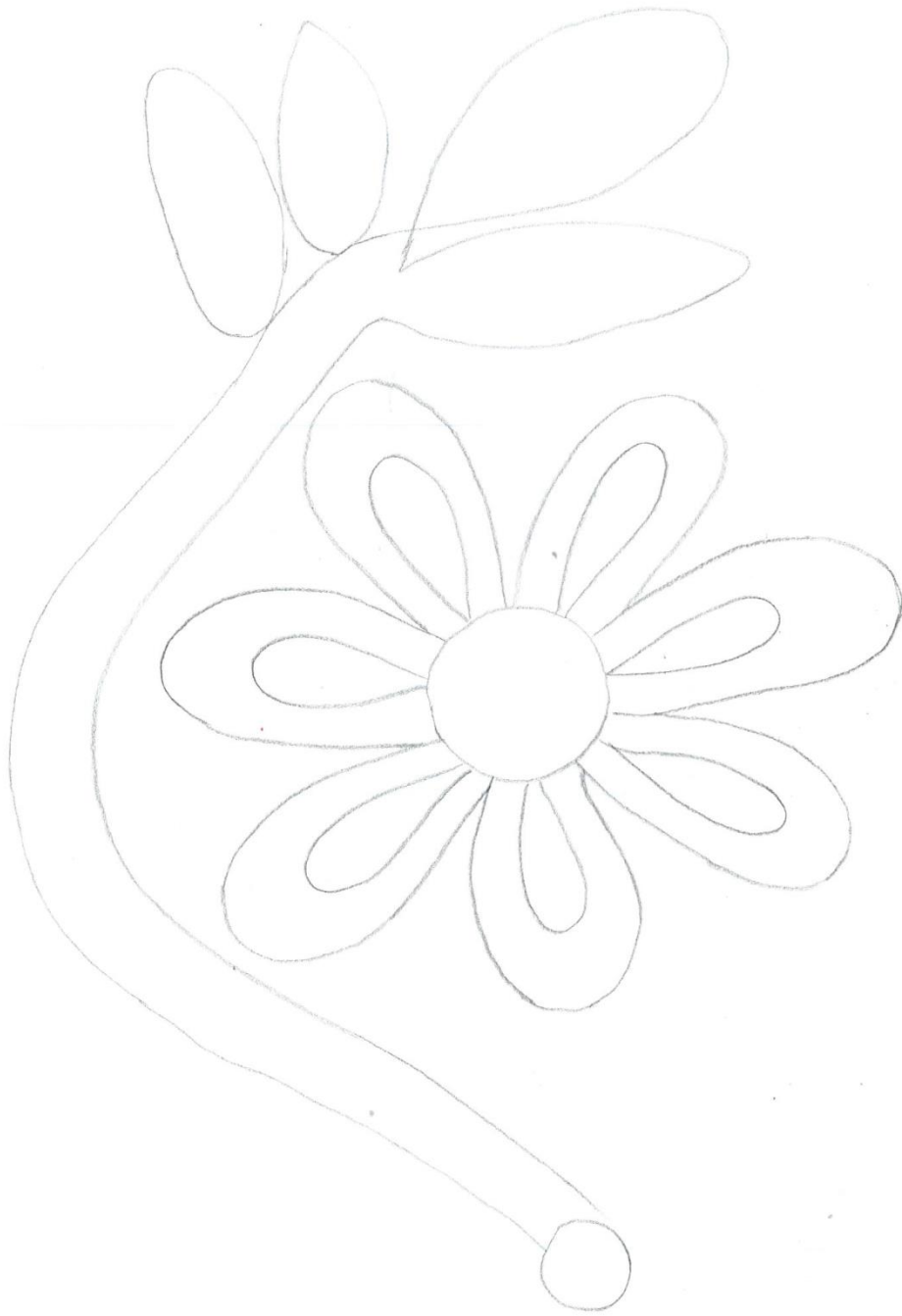


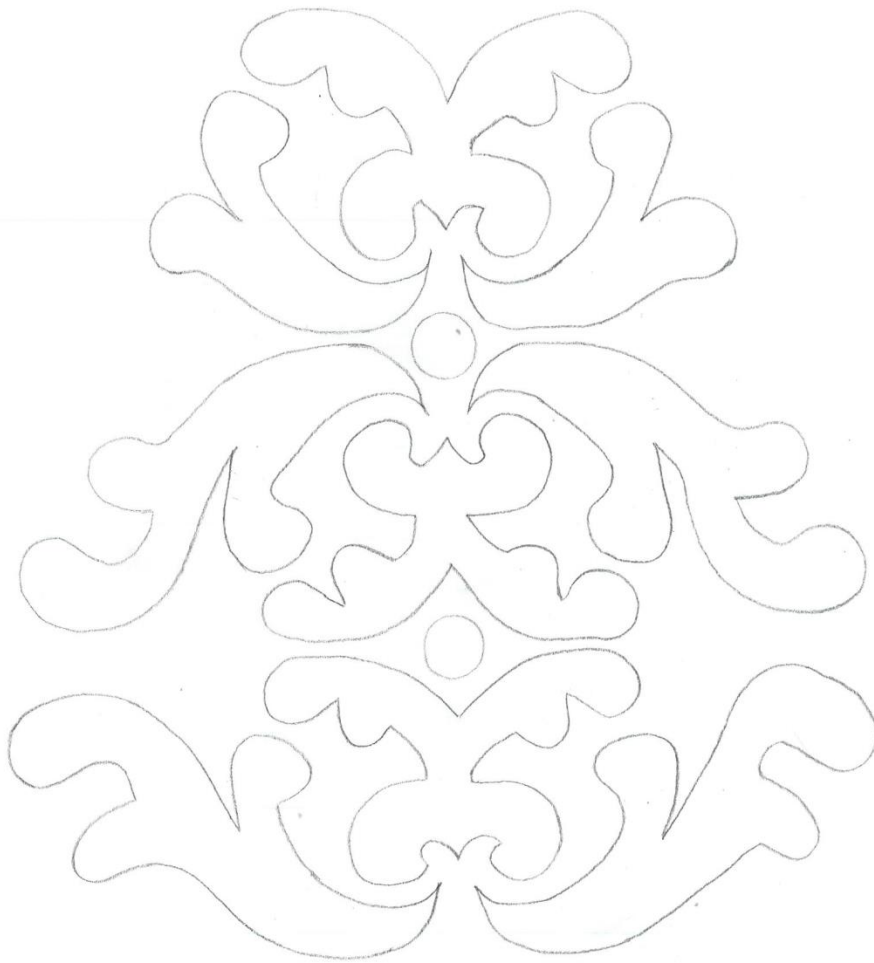


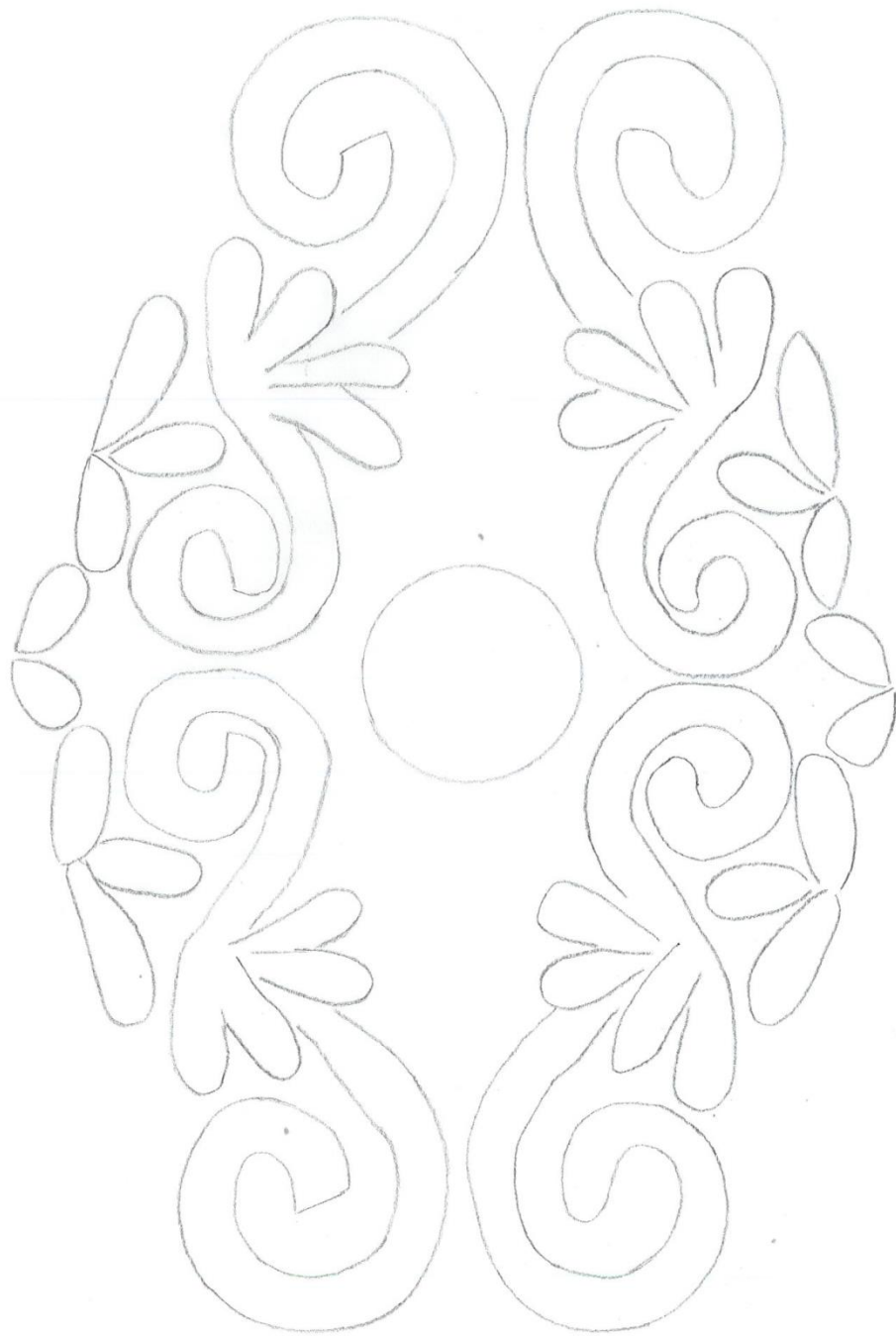




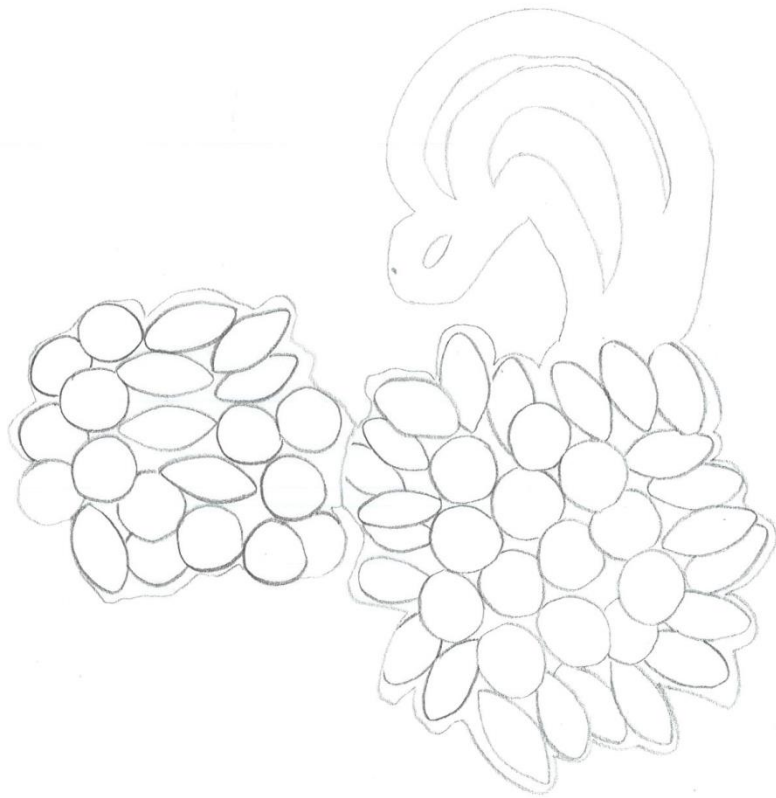




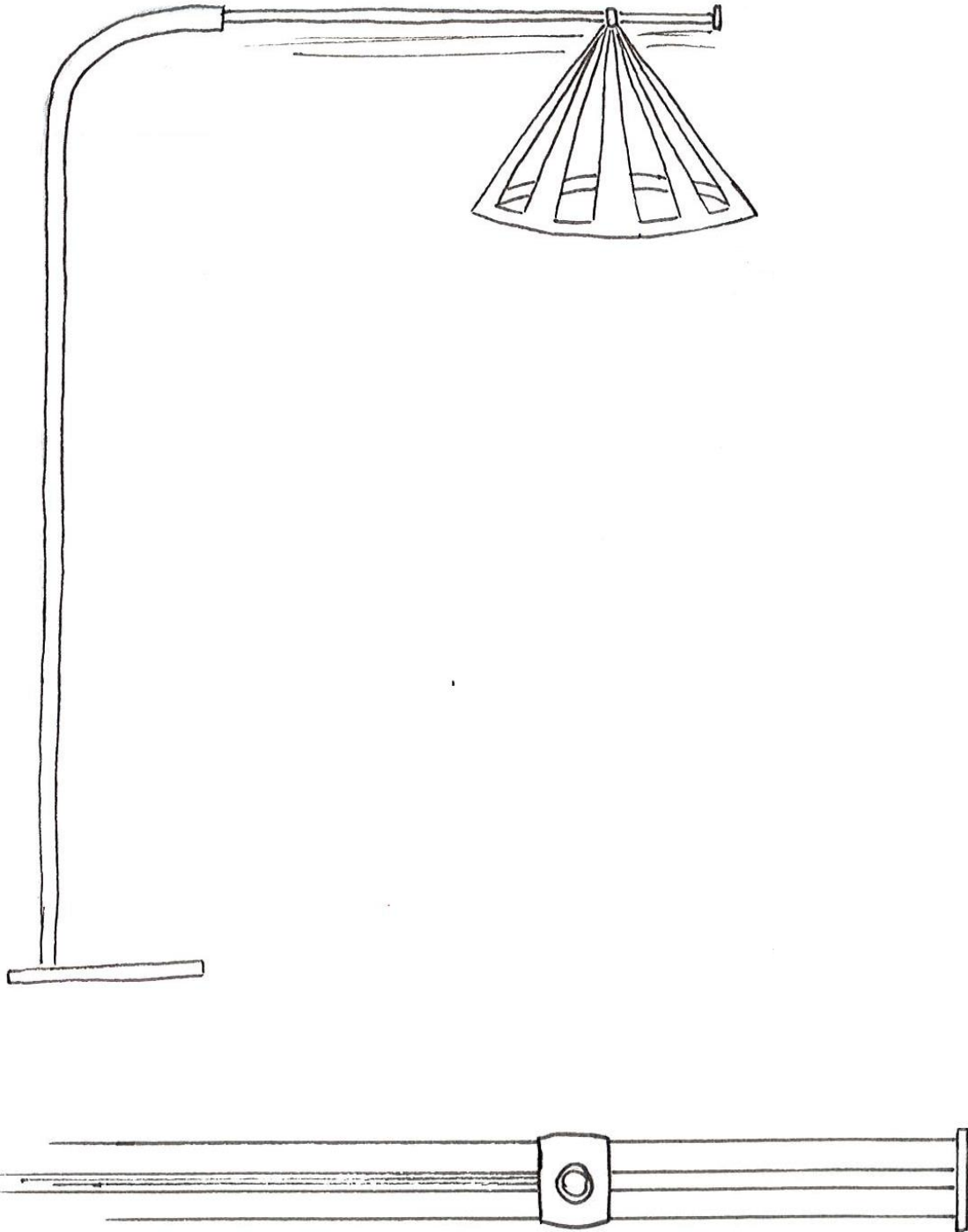


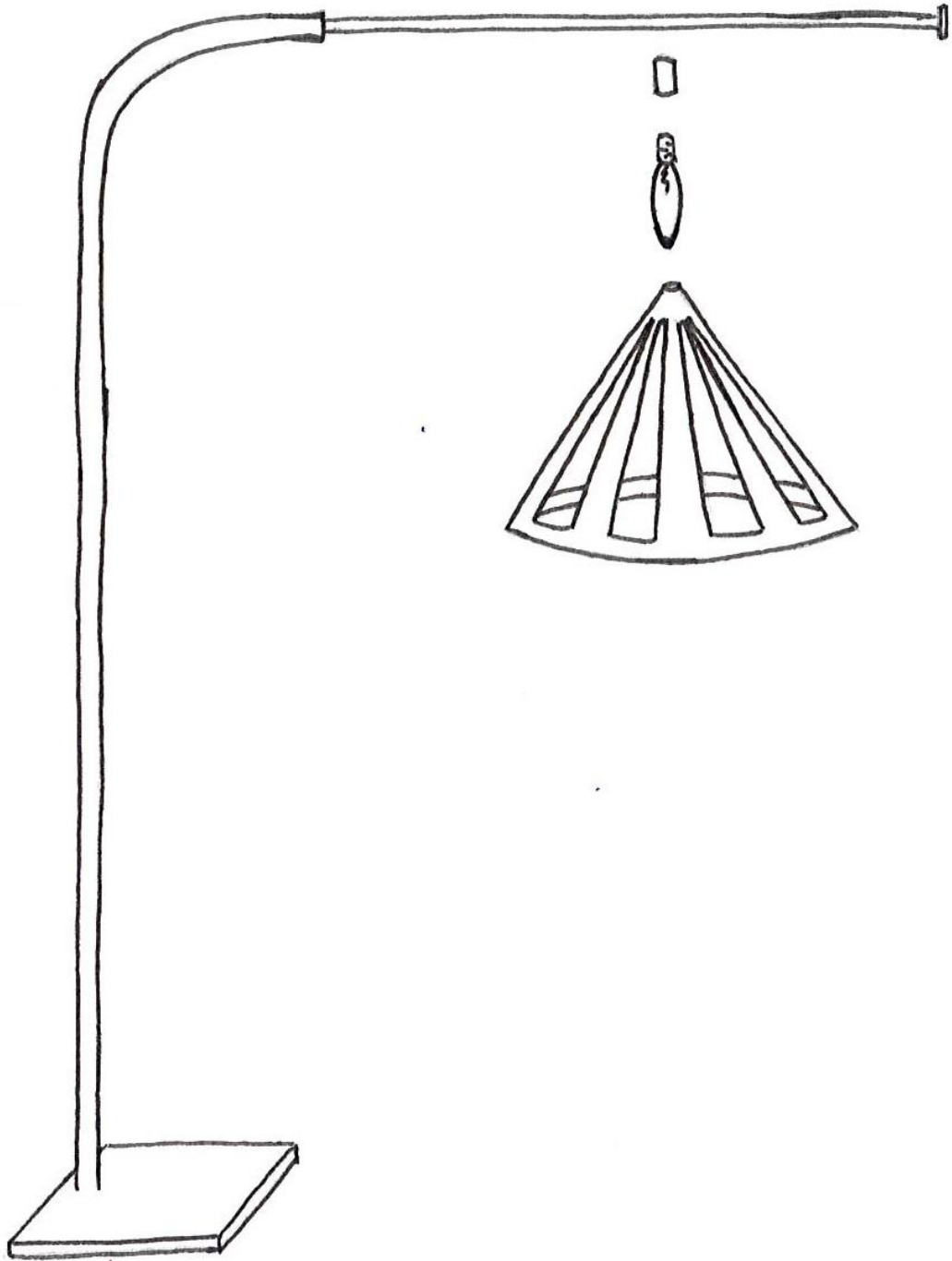


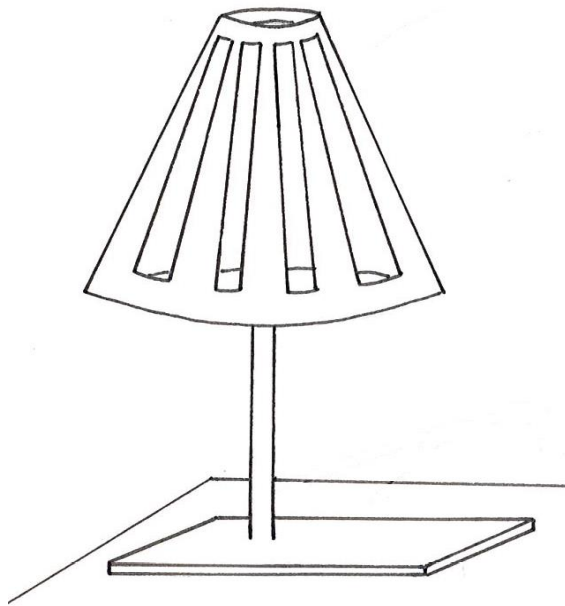
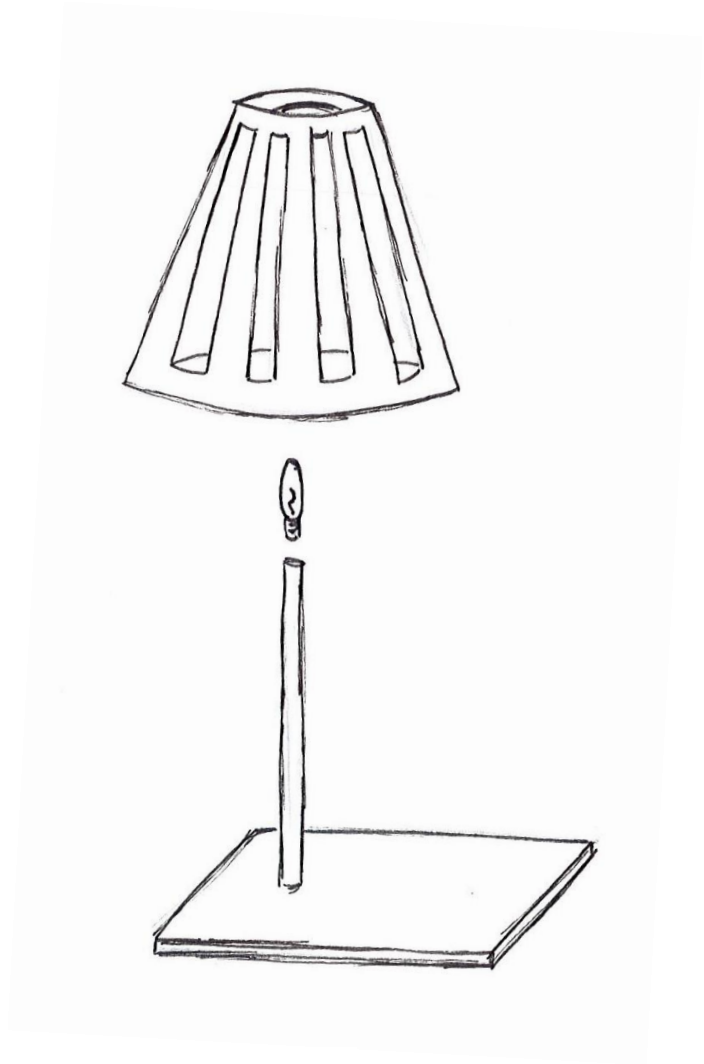
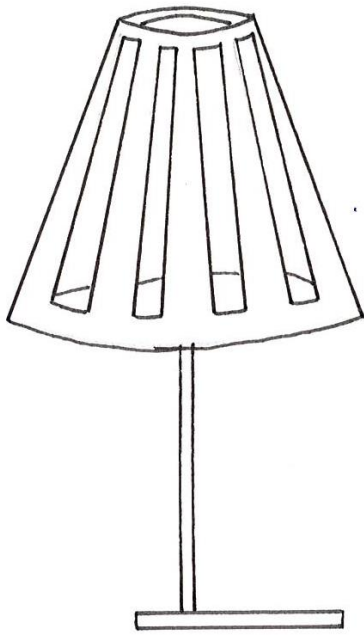




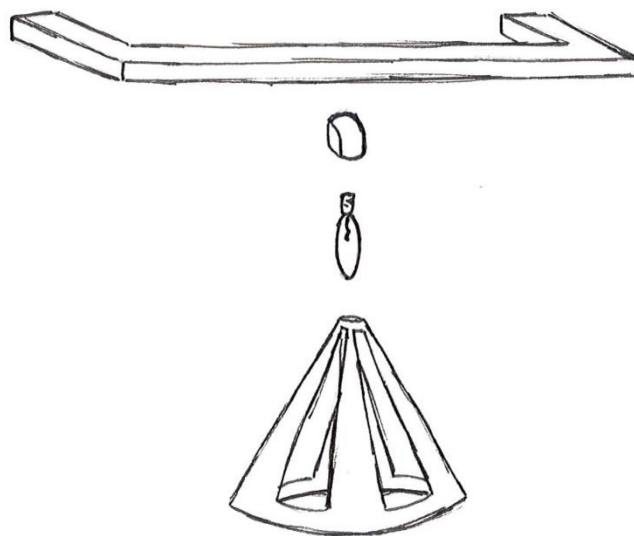
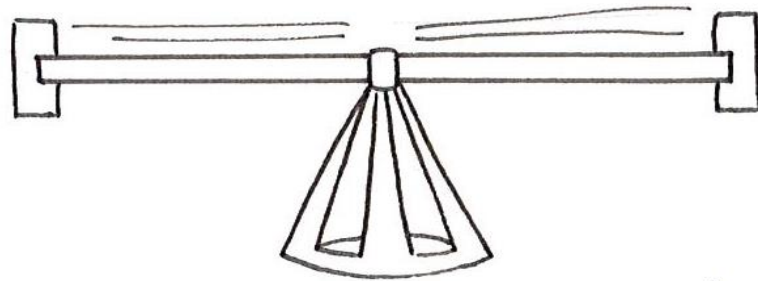
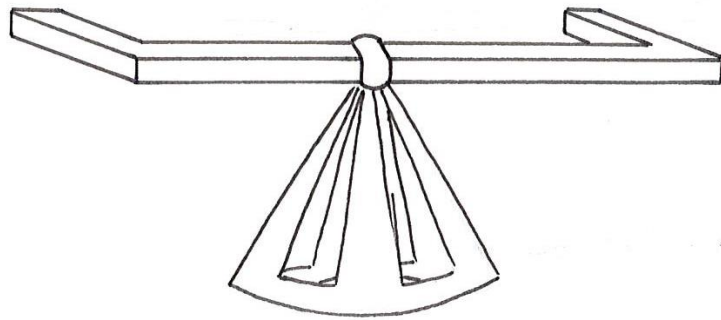
## Apêndice 5 – Estudos da Linha X-I-Nela

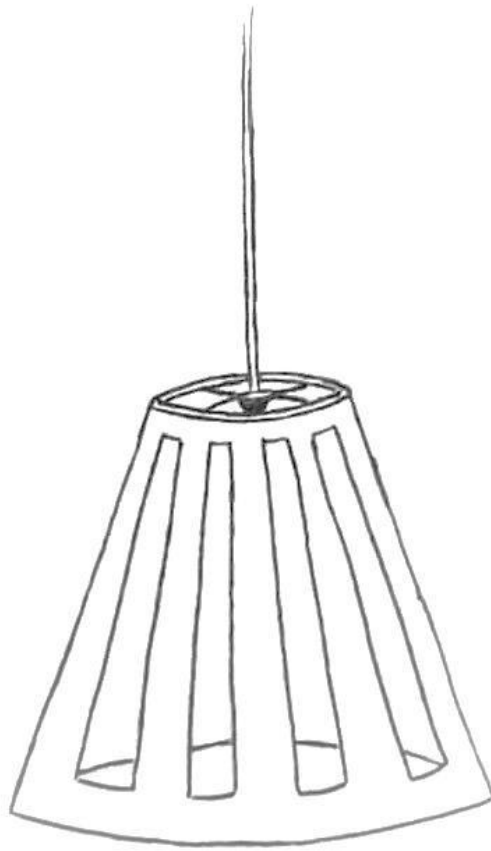




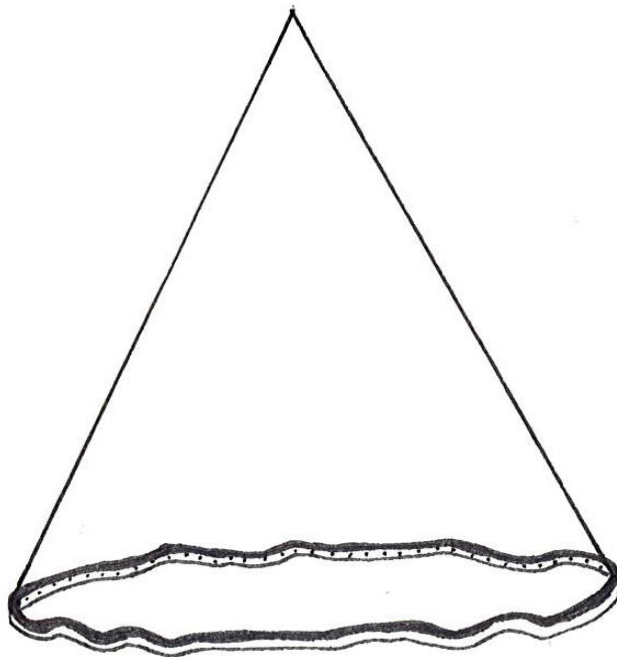


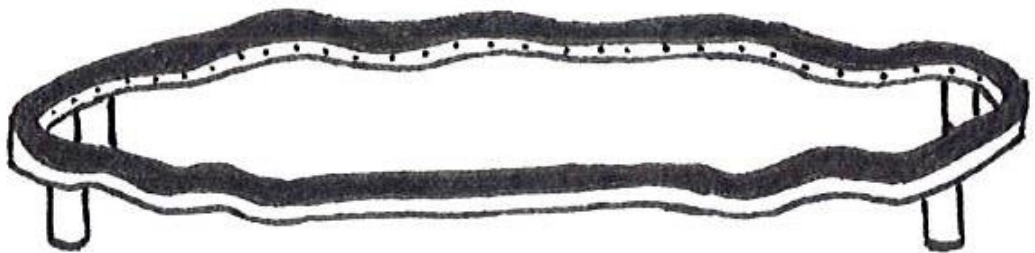
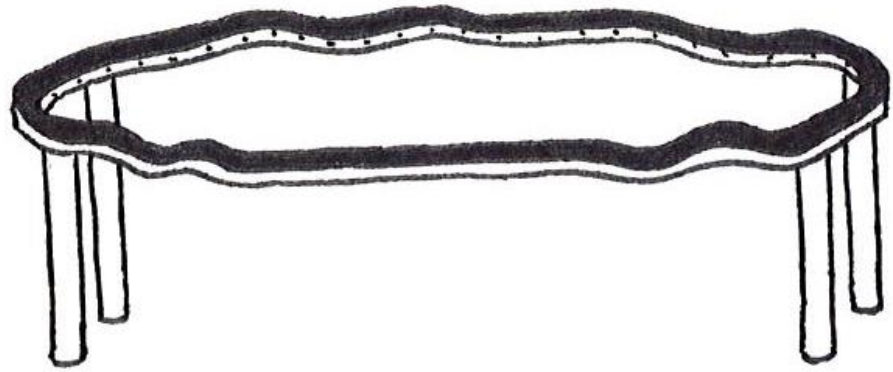




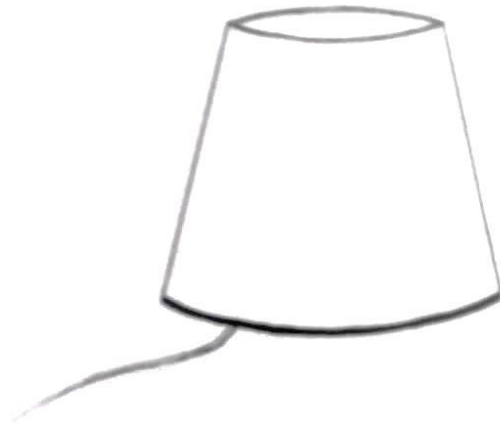


Apêndice 6 – Estudos da Linha Brio

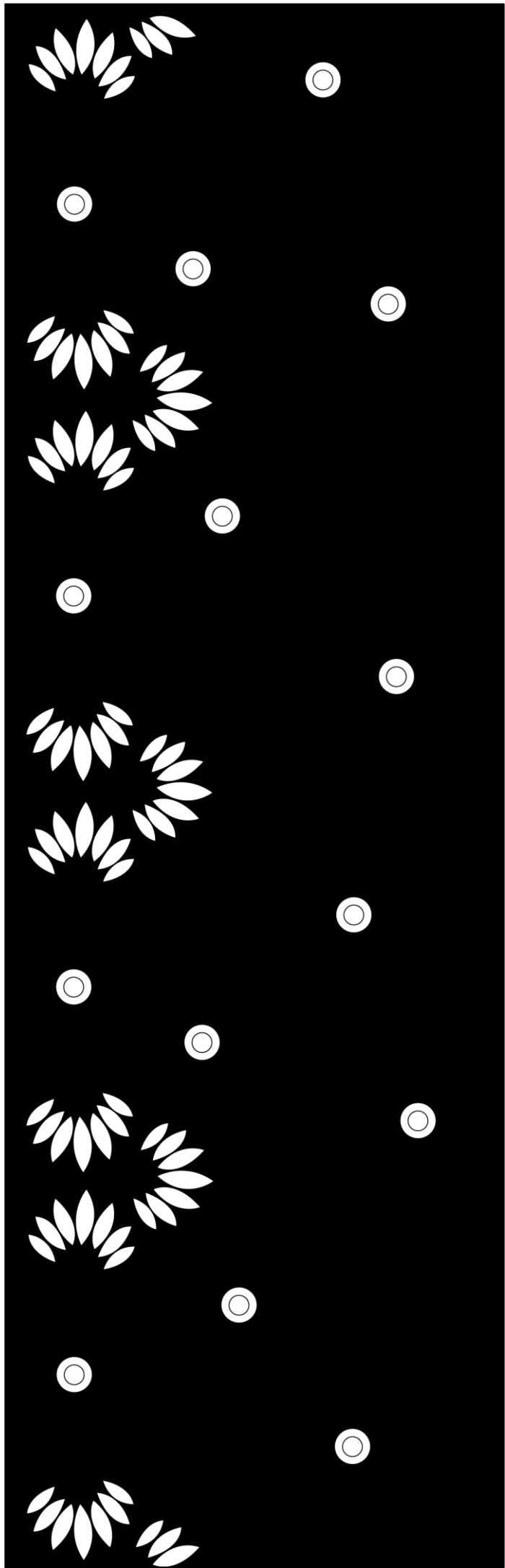


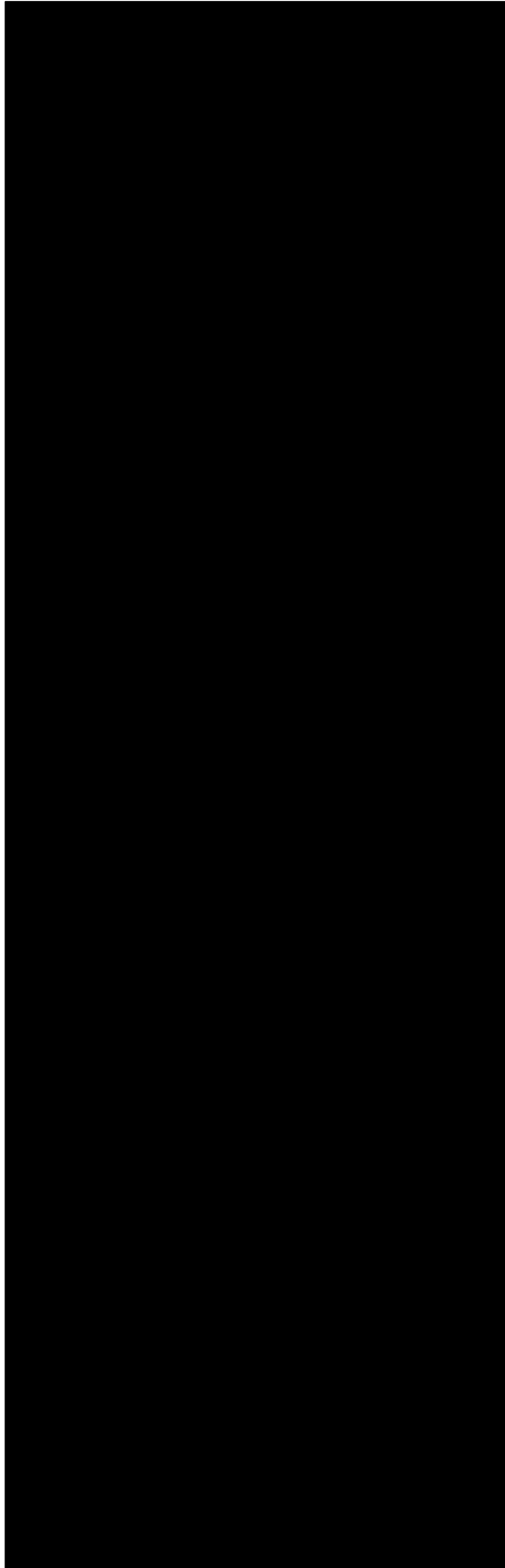


## Apêndice 7 – Estudos da Linha Unique

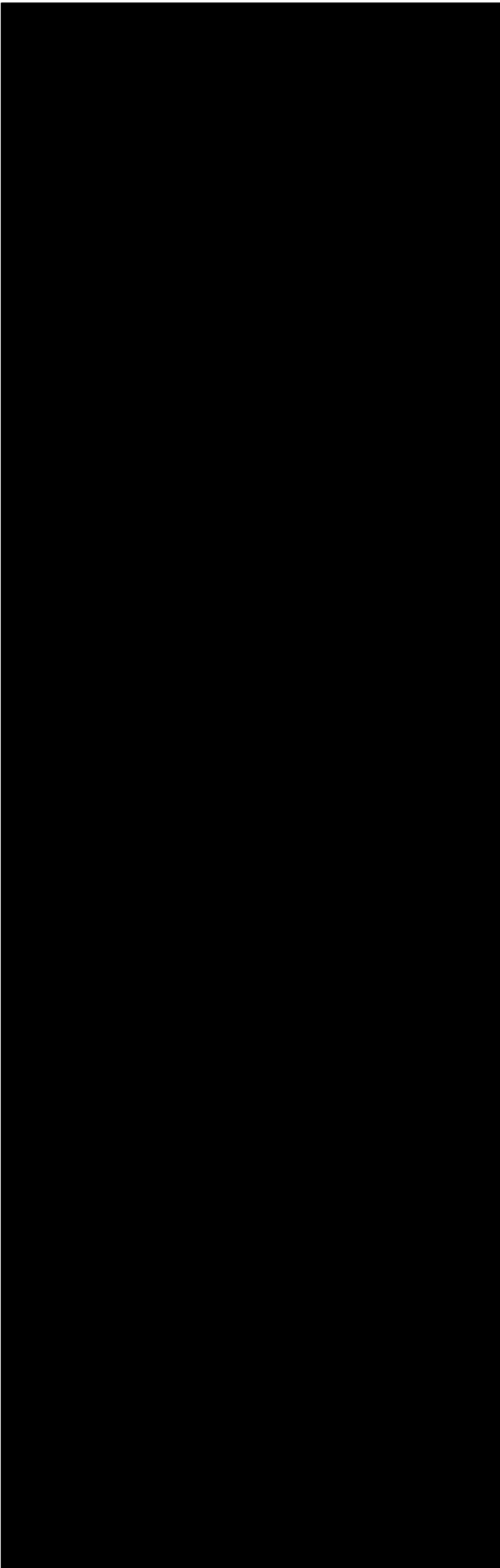


## **Apêndice 8 – Desenhos para usar no abajur da Linha Unique**

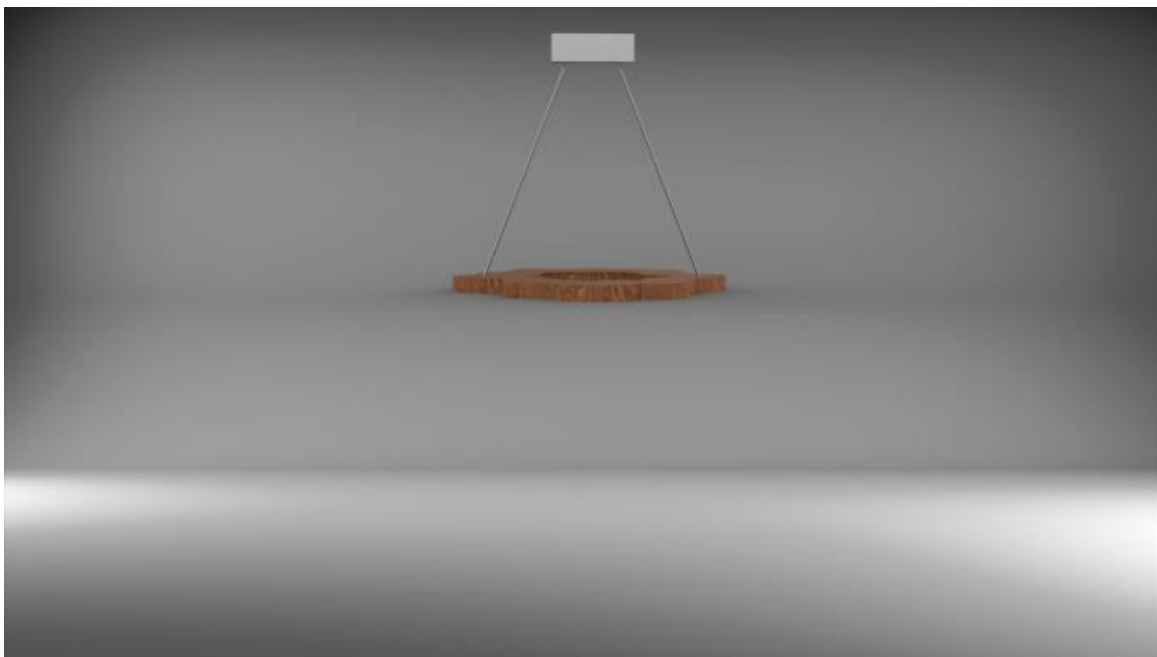








## Apêndice 9 – Linha “Brio” – Candeeiro de teto



Perfil em madeira de nogueira



Perfil em madeira de nogueira

## Apêndice 10 - Linha “Brio” – Candeeiro de mesa

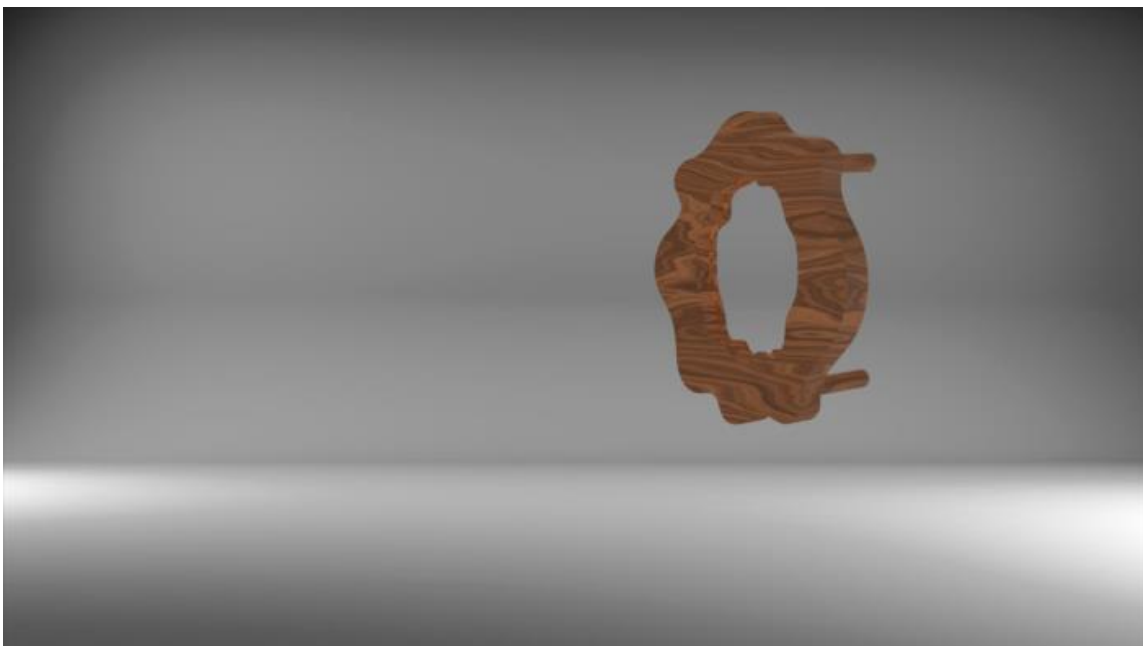


Perfil em madeira de nogueira – Versão alta

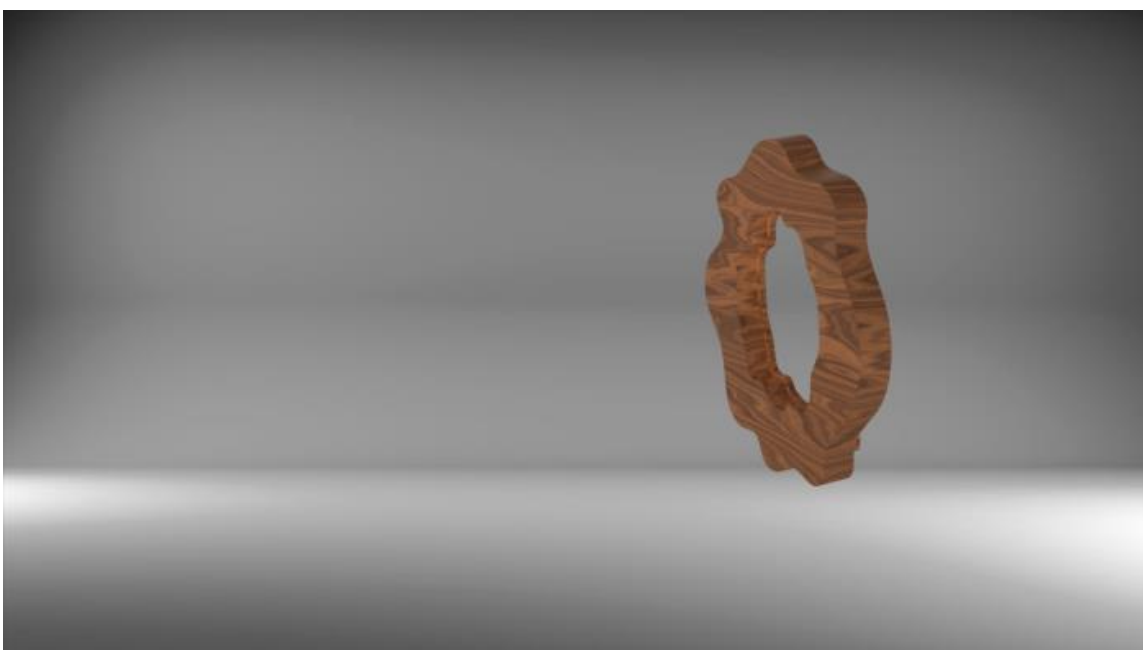


Perfil em madeira de nogueira – Versão baixa

**Apêndice 11 – Linha “Brio” – Candeeiro de parede**



Perfil em madeira de nogueira – Versão alta



Perfil em madeira de nogueira – Versão baixa

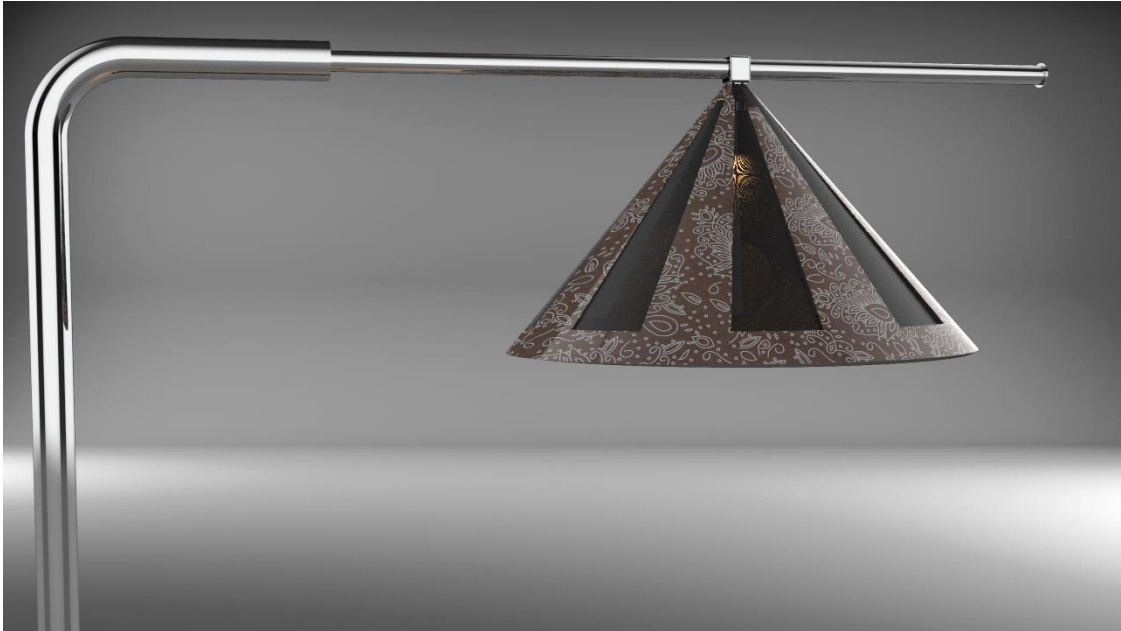
## Apêndice 12 – Linha “X-I-Nela” – Candeeiro de pé



Estrutura em aço com banho em cobre e abajur em couro



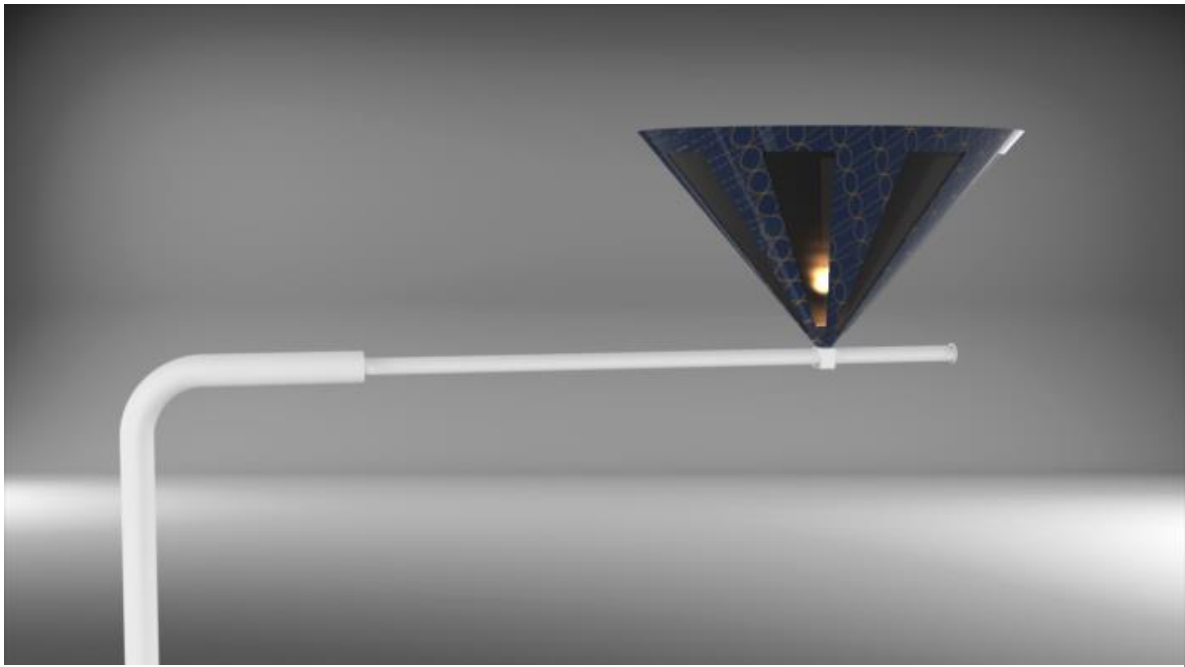
Estrutura em aço com banho em cobre e abajur em couro



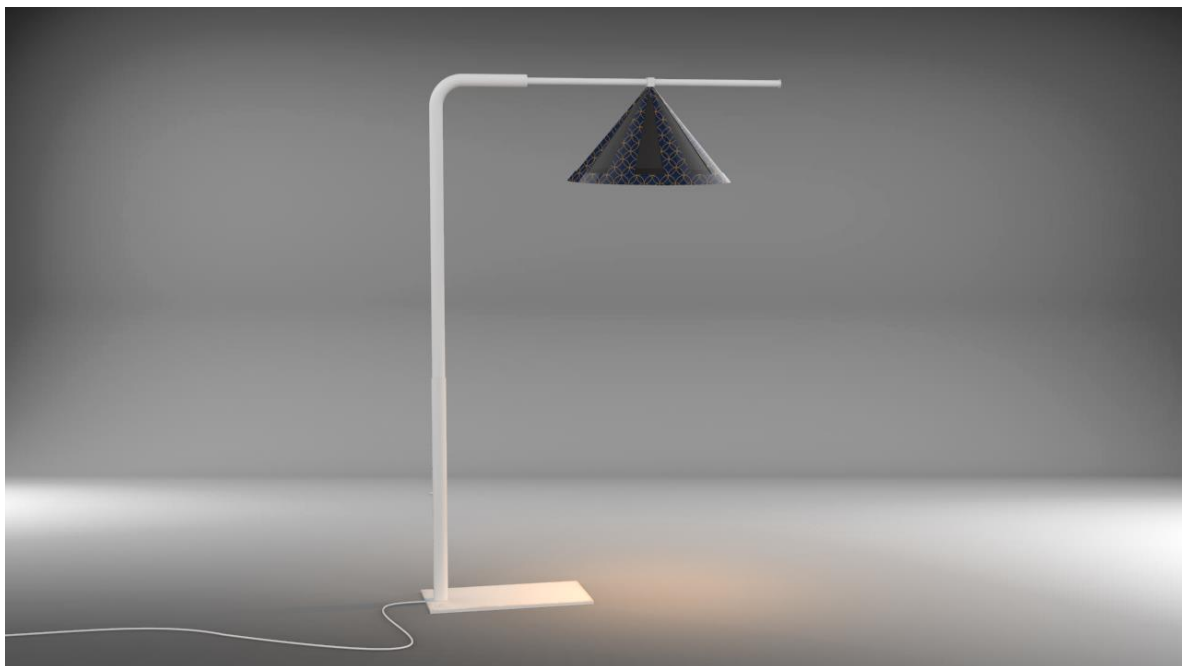
Estrutura em aço inoxidável polido e abajur em couro com desenho prateado



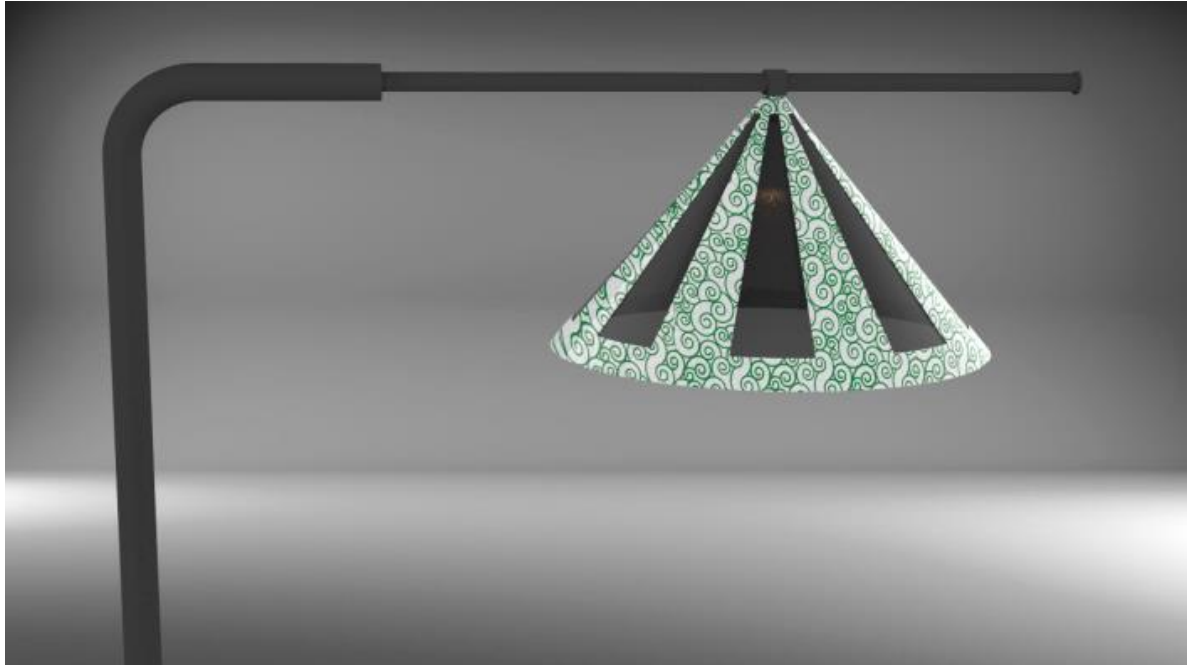
Estrutura em aço inoxidável polido e abajur em couro com desenho prateado



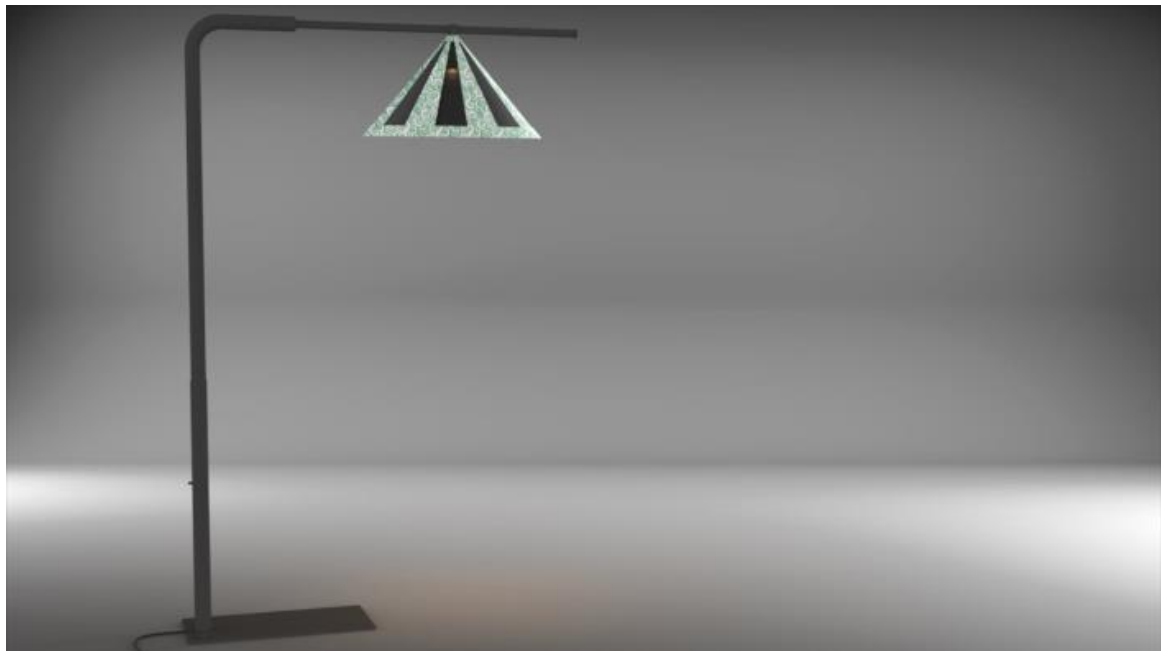
Estrutura em aço lacado a branco e abajur em couro pintado de azul com desenhos em dourado



Estrutura em aço lacado a branco e abajur em couro pintado de azul com desenhos em dourado



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro pintado a branco com desenhos em verde



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro pintado a branco com desenhos em verde



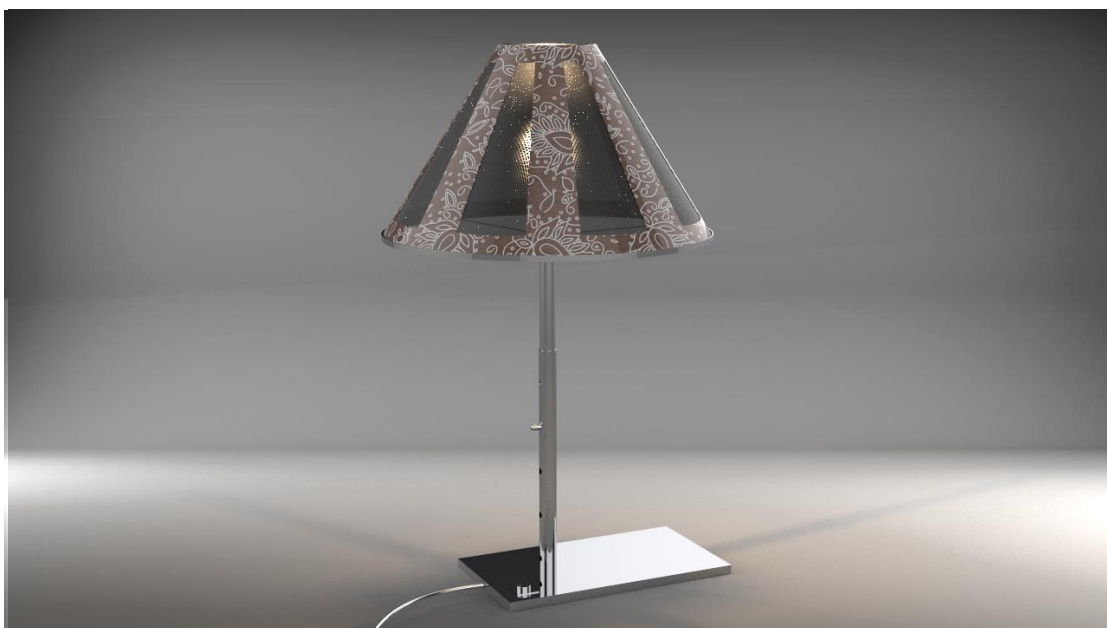


Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro

### Apêndice 13 – Linha “X-I-Nela” – Candeeiro de mesa



Estrutura em aço com banho em cobre e abajur em couro



Estrutura em aço inoxidável polido e abajur em couro com desenho prateado



Estrutura em aço lacado a branco e abajur em couro pintado de azul com desenhos em dourado



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro pintado a branco com desenhos em verde



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro

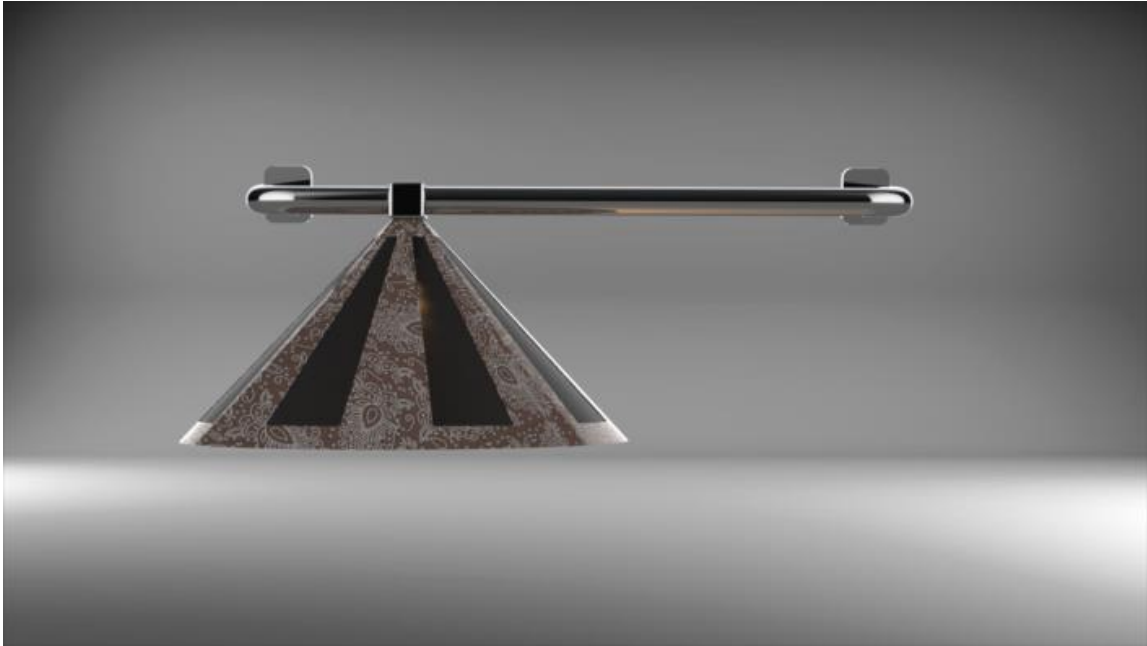
## Apêndice 14 – Linha “X-I-Nela” – Candeeiro de parede



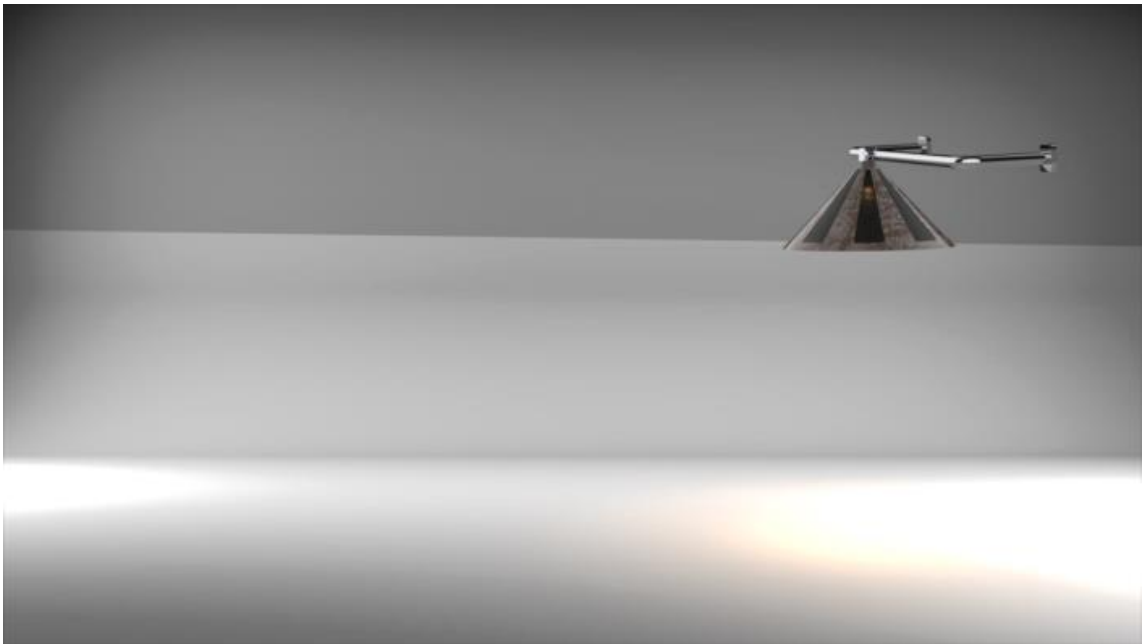
Estrutura em aço com banho em cobre e abajur em couro



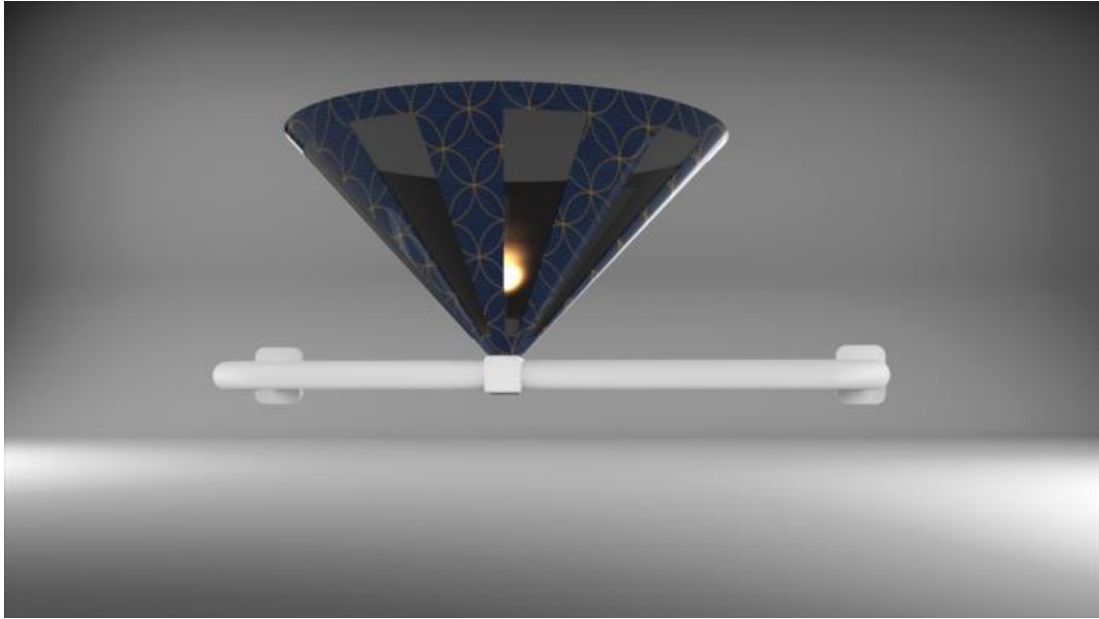
Estrutura em aço com banho em cobre e abajur em couro



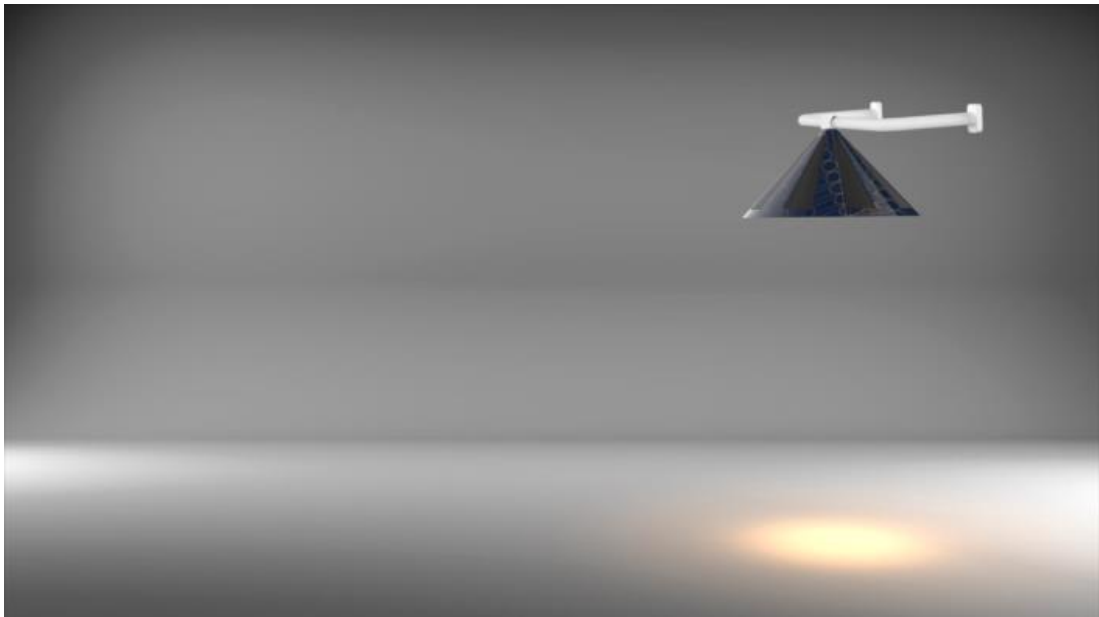
Estrutura em aço inoxidável polido e abajur em couro com desenho prateado



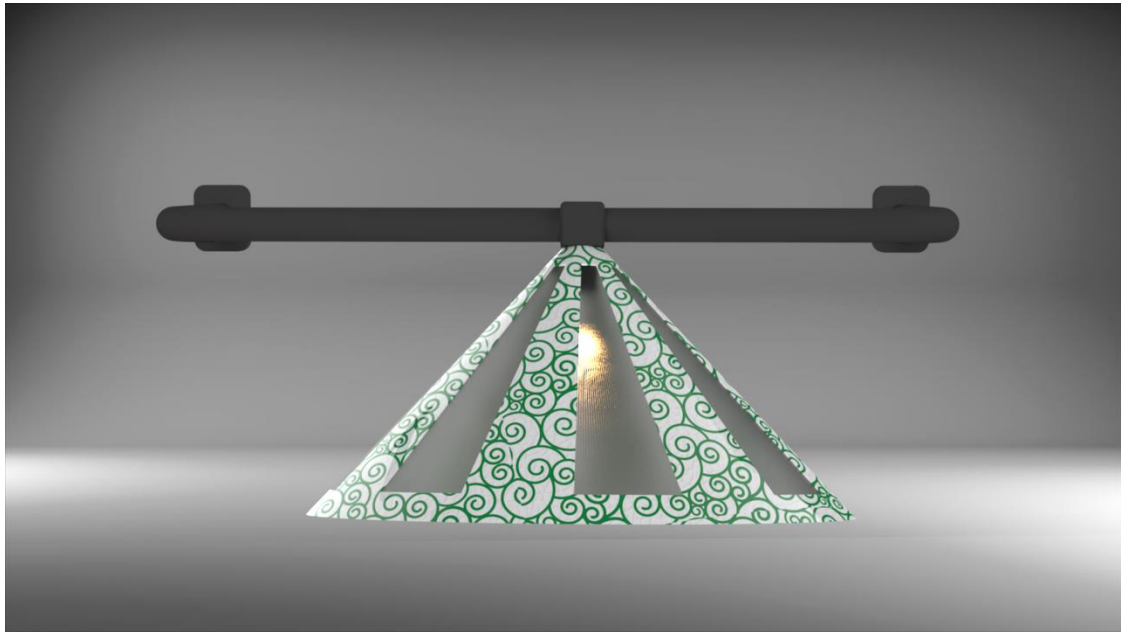
Estrutura em aço inoxidável polido e abajur em couro com desenho prateado



Estrutura em aço lacado a branco e abajur em couro pintado de azul com desenhos em dourado



Estrutura em aço lacado a branco e abajur em couro pintado de azul com desenhos em dourado



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro pintado a branco com desenhos em verde

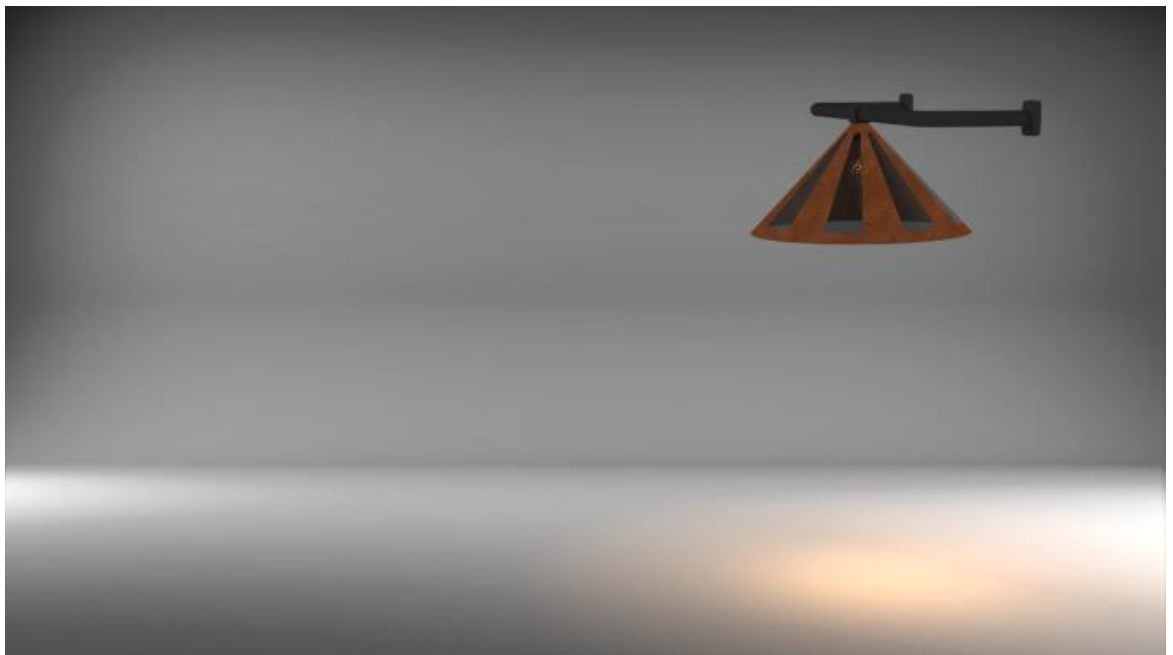


Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro pintado a branco com desenhos em verde



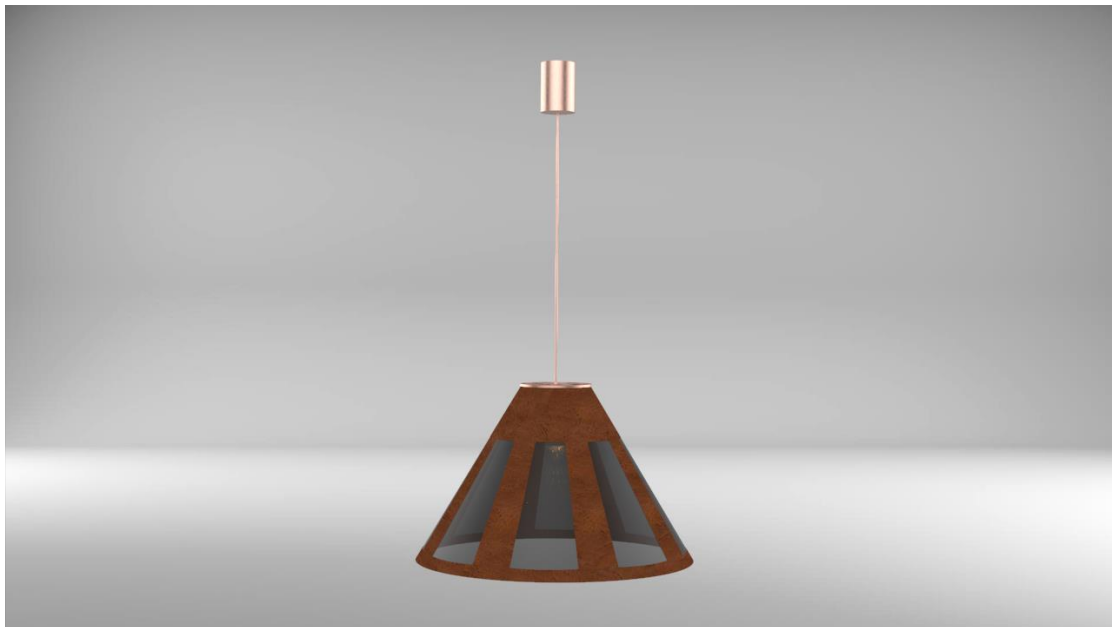


Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro

## Apêndice 15 – Linha “X-I-Nela” – Candeeiro de teto de suspensão



Estrutura em aço com banho em cobre e abajur em couro



Estrutura em aço com banho em cobre e abajur em couro



Estrutura em aço inoxidável polido e abajur em couro com desenho prateado



Estrutura em aço inoxidável polido e abajur em couro com desenho prateado



Estrutura em aço lacado a branco e abajur em couro pintado de azul com desenhos em dourado



Estrutura em aço lacado a branco e abajur em couro pintado de azul com desenhos em dourado



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro pintado a branco com desenhos em verde



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro pintado a branco com desenhos em verde



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro

## Apêndice 16 – Linha “X-I-Nela” – Candeeiro de teto



Estrutura em aço com banho em cobre e abajur em couro



Estrutura em aço com banho em cobre e abajur em couro

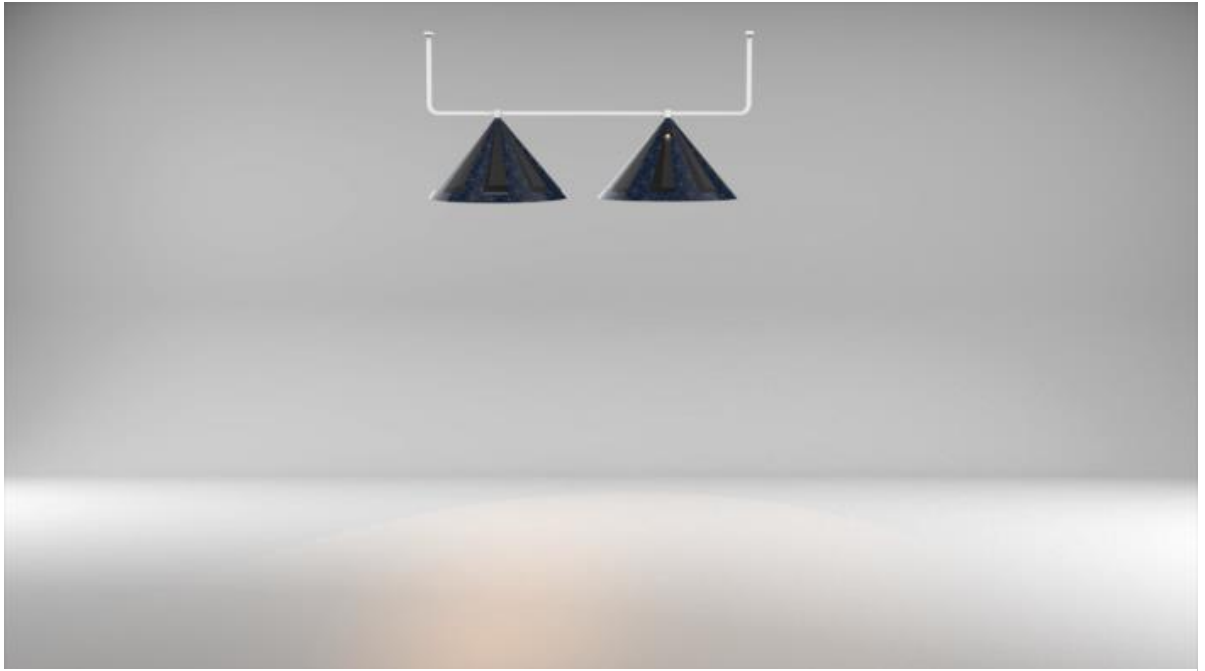


Estrutura em aço inoxidável polido e abajur em couro com desenho prateado

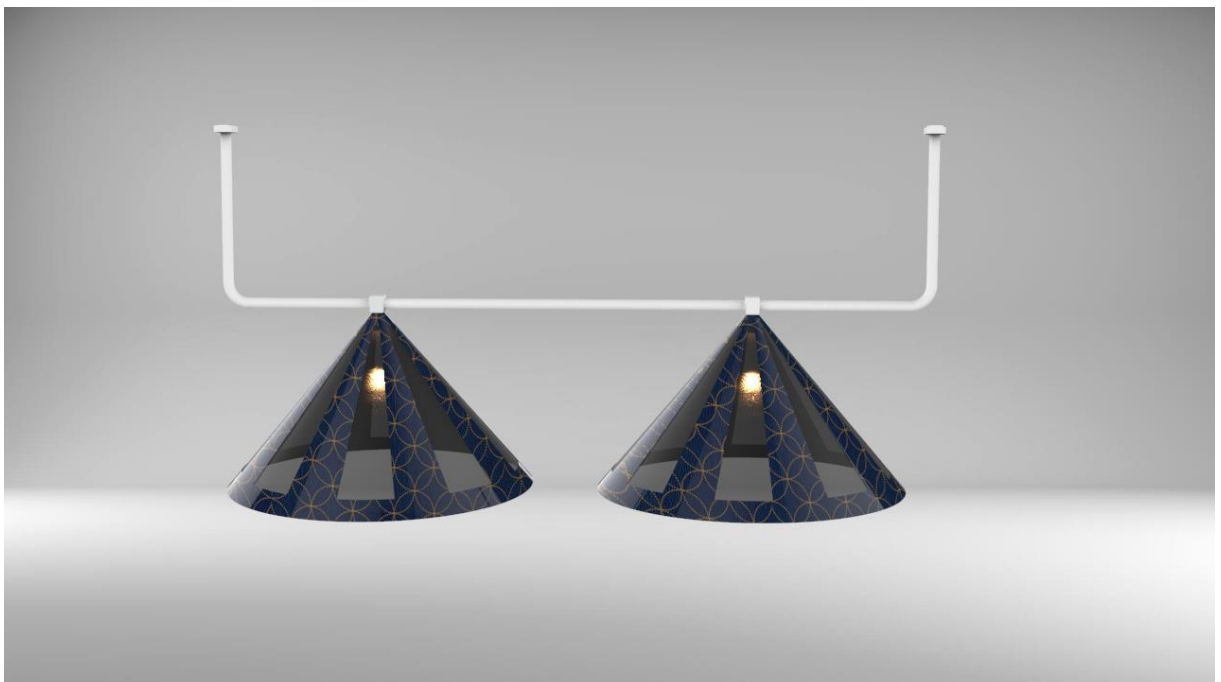


Estrutura em aço inoxidável polido e abajur em couro com desenho prateado

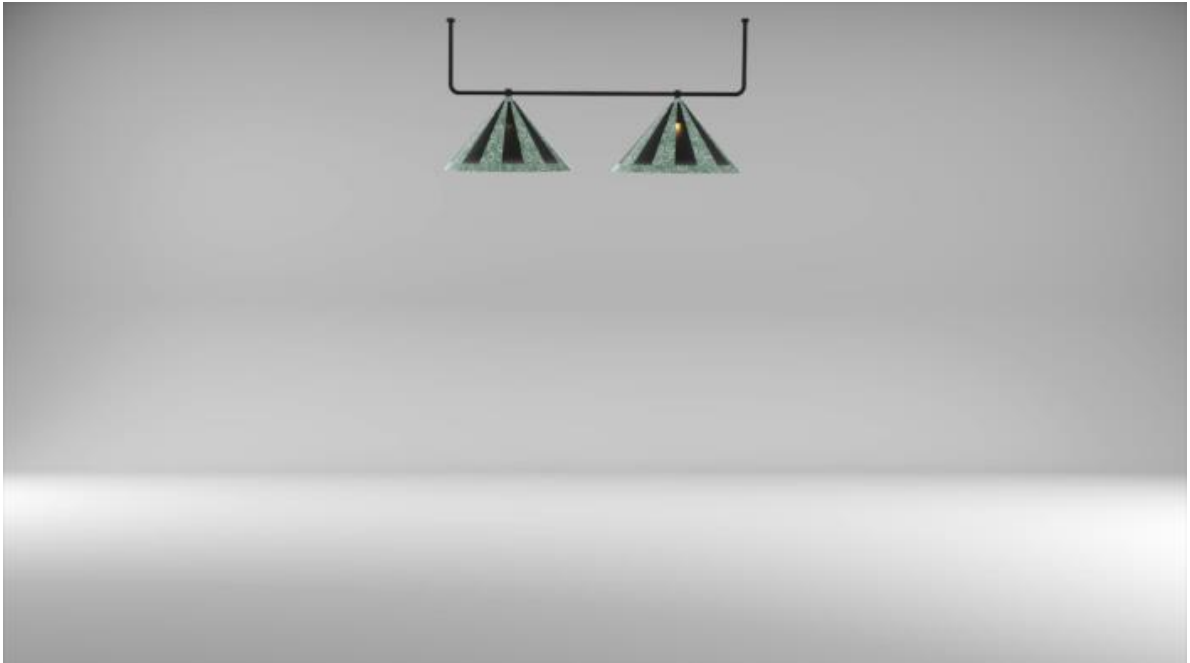




Estrutura em aço lacado a branco e abajur em couro pintado de azul com desenhos em dourado



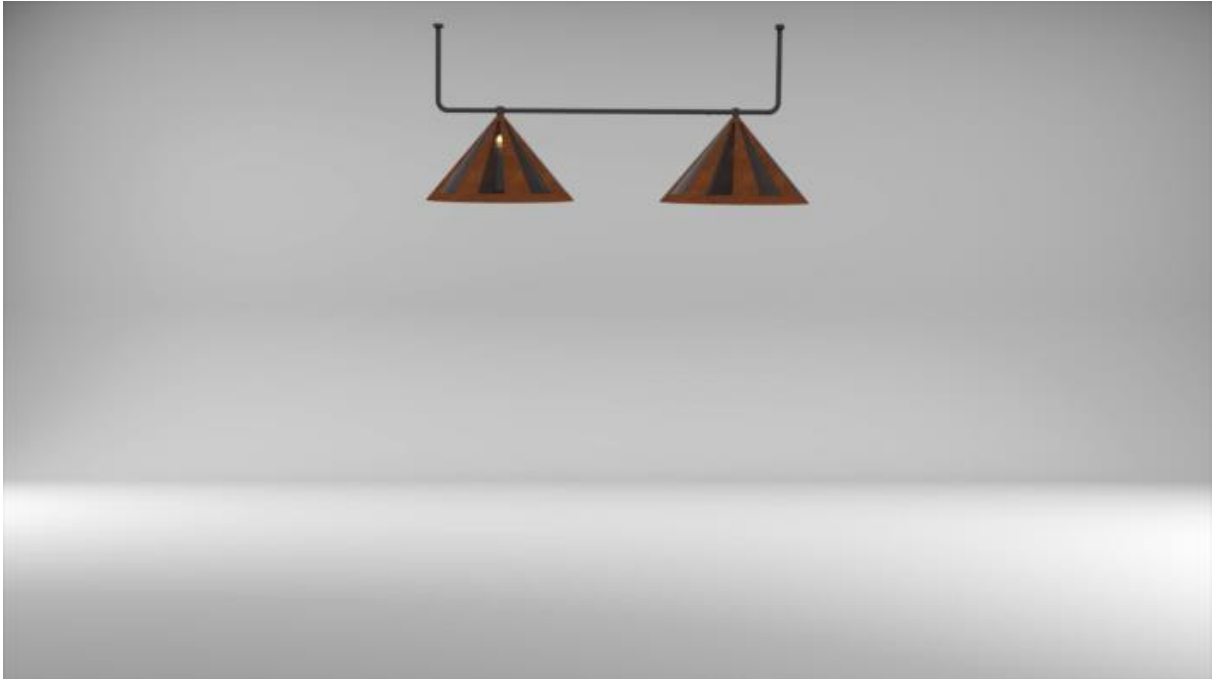
Estrutura em aço lacado a branco e abajur em couro pintado de azul com desenhos em dourado



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro pintado a branco com desenhos em verde



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro pintado a branco com desenhos em verde



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro



Estrutura em aço lacado a preto e abajur em couro

## Apêndice 17 – Linha “Unique” – Candeeiro de teto de suspensão



Luminária sem qualquer decoração



Luminária decorada com o *kit* fornecido



Luminária sem qualquer decoração



Luminária decorada com o *kit* fornecido

## Apêndice 18 – Linha “Unique” – Candeeiro de mesa



Luminária sem qualquer decoração



Luminária decorada com o *kit* fornecido



Interruptor da luminária de mesa