

Corpo metamórfico:

Uma designer em busca da fluidez expressiva

Katia Bonfim Do Espírito Santo

Esad.Cr

Escola Superior de Artes e Design
das Caldas da Rainha
Instituto Politécnico de Leiria

Relatório de Projeto Final

Mestrado em Design de Produto

Orientadores:

Fernando Brízio
Teresa Fradique

Autora:

Katia Santo

Caldas da Rainha
2023

Corpo metamórfico: Uma designer em busca da fluidez expressiva

Katia Bonfim Do Espírito Santo

2023

Agradecimentos

Agradeço a todos que encontrei ao longo do caminho e me incentivaram a continuar.

Aos amigos que contribuíram com conversas e suporte nos momentos mais difíceis.

À professora de costura do ateliê Maria Pimpolha que foi paciente, ajudando-me em todos os meus questionamentos em relação ao mundo da confecção de vestuário.

Um muito obrigado aos meus orientadores que nunca me deixaram desistir apesar de todos os contratemplos ao longo da trajetória.

Agradeço ao Pedro Cá que esteve presente para o grande apoio final ajudando a captar a essência do projeto.

Resumo

Corpo metamórfico parte da perspectiva de movimento e fluidez, refletindo sobre os vários constrangimentos para uma expressão libertadora. Parte-se de uma análise de alguns aspetos dessas limitações, tais como raça, género e sexualidade para desenvolver um projeto no âmbito de um design sensível a estas questões.

O trabalho que se apresenta, pretende criar mecanismos que contrariem a anulação dos corpos, procurando estratégias que explorem a sua metamorfose constante.

Morphic é um projeto com foco nas diferentes formas de nos exprimirmos, resistindo a imobilidade do corpo. Para tal desenhou-se um dispositivo que funciona como uma peça de vestuário com características fluidas, expressivas e metamórficas.

Palavras Chave

expressão; identidade; movimento;
roupa

Abstract

Metamorphic Body starts from the perspective of movement and fluidity, reflecting on the various constraints for a liberating expression. It starts by analysing some aspects of these limitations, such as race, gender and sexuality, in order to develop a design project that is sensitive to these issues.

The work presented aims to create devices that counteract the annulment of bodies, looking for strategies that explore their constant metamorphosis.

Morphic is a project focussed on the different ways of expressing ourselves, resisting the immobility of the body. To this end, a device was designed that functions as a garment with fluid, expressive and metamorphic characteristics.

Keywords

expression; identity; movement;
clothing

Índice

Introdução	1
Objetivos	4
Porquê identidade	5
Microagressões como forma de leitura do corpo	31
Expressividade de género	45
Roupa, performance e fluidez expressiva	65
Projetos de referência	83
Desenvolvimento e apresentação do projeto	91
Conclusão	147
Referências Bibliográficas	149
Índice de Figuras	155

Introdução

Ao longo da vida passamos por vários processos metamórficos em que cada vivência, cada nova etapa, cada mudança, dá lugar à construção de uma nova pessoa, de uma nova realidade, mais uma modificação em nós e, com isso, surge a potencialidade de exploração de outras expressões individuais daquilo que somos.

Os ideais de liberdade, exploração, fluidez e flexibilidade que tanto valorizamos na nossa sociedade são também elementos que se pretende ver refletido na forma como as pessoas se expressam. Apesar da importância destes valores na nossa sociedade, somos, no entanto, influenciados, por diversos motivos, a aceitar a uniformização, retirando espaço para a nossa autoafirmação enquanto sujeitos.

Múltiplas questões fazem-nos refletir sobre a dimensão da expressão individual, nomeadamente aquelas que nos remetem para a uniformização e anulação do corpo.

Olhando para o mundo de uma forma interseccional, o indivíduo é composto por múltiplas identidades que se relacionam entre si, definindo como construímos o nosso corpo. Sendo eu neste caso uma mulher negra, crescida em Portugal - mais especificamente nos arredores de Lisboa - com pais de São Tomé e Príncipe e Bisavó de Macau, tenho múltiplas identidades dentro de mim e isso reflete-se na forma como me expresso e construo o meu corpo.

Cada vivência nova é mais uma camada de significado que nos é adicionada, como somos feitos de várias camadas, procuramos refletir como estas definem a nossa máscara social, destacando-se umas das outras, remetendo-nos para uma metamorfose constante, transitando em permanência e descobrindo outros eus. Tal como reflete Bauman(2005), encontramos-nos hoje num mundo fluído e já não somos seres com identidades sólidas.

O projeto que aqui se apresenta toma em conta este contexto e vai em busca da possibilidade de desenhar uma expressão mais fluída, focando-nos no corpo como local de construção da nossa identidade Le Breton (2004). Pretendemos analisar aqui o corpo, tanto como transmissor de sinais, como também como modo de mudança da nossa repre-

sentação e da forma como nos relacionamos no mundo.

Este trabalho pretende assim explorar outras formas de expressividade, retirando o indivíduo do casulo da anulação, sem receio de ser múltiplo, sem medo de trazer o olhar sobre si, sem temor das múltiplas opiniões que o seu corpo pode causar, sem bloquear as várias possibilidades de o viver, permitindo através, da metamorfose, brincar, explorar e criar um novo corpo, tornando-se, a cada passo, mais livre e cada vez mais fluído.

Para tal, foram criadas peças de vestuário que funcionam como um dispositivo de autoafirmação de realce do corpo através de uma composição que permite gerar alterações constantes.

Objetivos

Neste projeto pretende-se utilizar o movimento corporal como forma de realçar o potencial de metamorfose a partir dos materiais trabalhados. Na sua forma final, o dispositivo criado pode ser considerado uma peça de vestuário que procura realçar a personalidade individual. O projeto que se apresenta, usa a roupa encarada como o objeto de maior dimensão que transportamos connosco e por cada local por onde passamos.

A roupa permite realçar aspetos da nossa identidade possibilitando adaptar a forma como queremos ser interpretados, criando uma persona social, já que, através da sobreposição e conjugação de peças de roupa, podemos alterar a nossa imagem. Partindo destes pressupostos, o presente projeto tem como objetivos:

- Potenciar o trabalho com a roupa de forma a refletir questões de identidade a partir das suas características metamórficas próprias.
- Pensar a identidade pessoal e social como elemento mutável, trazendo contribuições do projeto em design como forma de materialização dessa reflexão.
- Interligar vários papéis do sujeito na sua performance corporal a partir do desenho de um dispositivo.
- Explorar a roupa como máscara e como elemento cénico que nos vincula a uma certa personalidade.
- Explorar a roupa como possibilidade de contrariar identidades fixas e mostrar a multiplicidade do sujeito.
- Questionar os processos de perceção dos outros sobre nós e os sinais identitários que transmitimos.

Porquê Identidade?

Vivemos em busca de uma identidade que nos defina como um todo e transmita aos outros impressões “corretas” que nos encaixem na “categoria certa”, mediando a forma como somos percebidos através de diferentes dispositivos desenhados para o efeito. Procuramos um eu autêntico, mas essa autenticidade que nos define como um todo, na realidade não existe. Tal como afirma o filósofo José Gil:

O que sou eu, então, para mim mesmo? O meu conhecimento de mim reduz-se ao que suponho (paranoicamente) que o outro supõe de mim – que não conheço, mas creio ser ‘qualquer coisa’ que me é prejudicial. (Gil, 2009, p. 36).

A forma como nós percecionamos e definimos a nossa identidade relaciona-se, assim, com a relação que construímos com os outros, com a forma como interagimos e somos vistos aos seus olhos, tentando mediar a nossa imagem e controlando as percepções que transmitimos. A este propósito, o antropólogo David Le Breton, afirma:

O sentimento de identidade não é apenas uma emanção do foro interior, mistura-se com o julgamento dos outros, é um fator de relação. A modificação corporal toca o sentimento de si, e, segundo o seu grau de visibilidade, arrasta uma mudança de percepção pelos outros. Segundo os seus valores pessoais, eles são mais ou menos afetados, favoráveis ou hostis, maravilhados ou chocados. O indivíduo marcado torna-se, contra sua própria vontade, uma espécie de analisador radical dos valores daqueles que ele acompanha. (Le Breton, 2004, p. 150)

Vamos, de certo modo, controlando a narrativa e a percepção do nosso corpo dando visibilidade a alguns aspetos da nossa personalidade, na forma como andamos, falamos e vestimos, vinculando a nós uma identidade unificada e previsível, apagando aos olhos dos outros dimensões subjetivas que com ela entram em contradição.

A autenticidade, acima referida, remete-nos à tentativa de encontrar a essência de um eu que realmente perdure no tempo, uma identidade fixa que nos defina. No entanto, é importante questionar o que isso significa, principalmente na atualidade, tal como faz Butler, ao questionar-se sobre a identidade de género:

Whereas the question of what constitutes “personal identity” within philosophical accounts almost always centres on the question of what internal feature of the person establishes the continuity or self-identity of the person through time, the question here will be: To what extent do regulatory practices of gender formation and division constitute identity, the internal coherence of the subject, indeed, the self-identical status of the person? To what extent is “identity” a normative ideal rather than a descriptive feature of experience? And how do the regulatory practices that govern gender also govern culturally intelligible notions of identity? (Butler, 1999, p. 58)

Neste mundo cada vez mais global, mas também incerto, de interação contínua entre culturas que se vão cruzando e bebendo o conhecimento umas

das outras - criando um mundo cada vez mais intercultural -, é possível reconstruir as nossas formas de representação, recriando múltiplas formas de ser. Tal como afirma Le Breton:

Já não somos herdeiros. As rupturas sociais, geracionais ou culturais tornam o mundo mais confuso, mais incerto. Hoje, cada actor é levado a uma produção da sua própria identidade através de uma construção de uma mundialização cultural, ou seja, a transformação em sinais, estética, da cultura do outro, multiplica os materiais possíveis. Somos doravante os artesões das nossas existências, com uma margem de manobra mais ou menos grande. (Le Breton, 2004, p. 16)

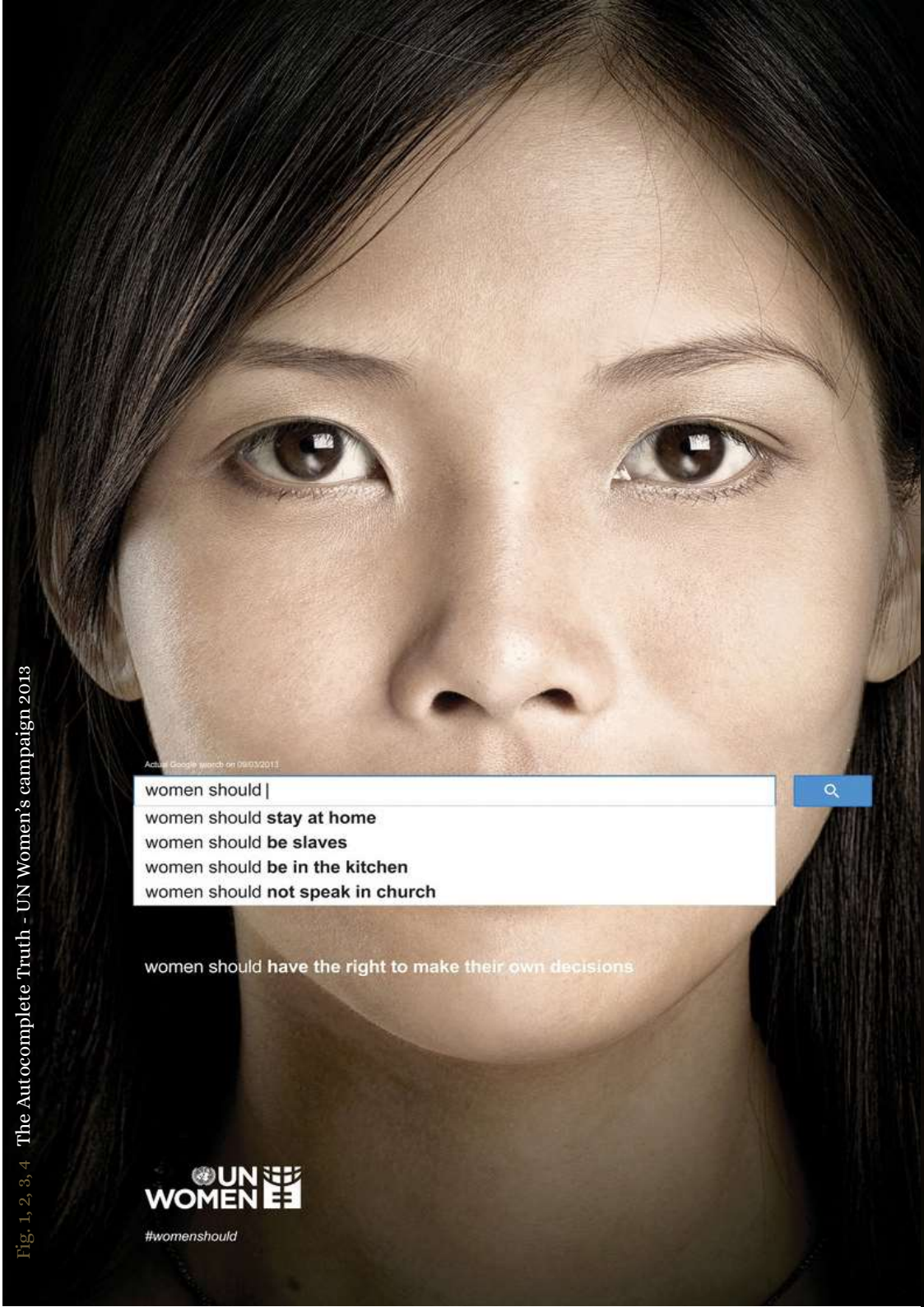
No entanto, apesar deste contexto, ainda há muitos territórios da sociedade que assumem a identidade como absoluta e essencialista, prendendo cada um dos intervenientes a uma identidade fixa rígida e unificadora, impedindo-os de passar os limites dessa definição. Sempre que pensamos ou expressamos definições de mulher, homem, branco, negro, homossexual, hétero, magro, obeso, vem-nos

à mente, e ao discurso, definições de como cada um deve ser e comporta-se. Contudo, devemos ver essas performances como situadas num determinado contexto, tal como afirma Tayler (2015):

To assume that a gendered person, say, a woman, speaks as a woman returns to the assumption of an essential identity which pre-exists its expression in talk, perhaps because its basis is biological. Logically, this assumption conflicts with the notion that gendered identities are constructed and social. A partial resolution of the conflict, common in large scale qualitative research projects such as ethnographies, is to assume that the talk is the expression of an identity which has already been constituted in life practices and is now being expressed in talk. However, this is still problematic. First, it does not acknowledge that talk is situated and varies with the occasion, interaction, immediate conversational context, and so on. People’s accounts of themselves and the ways that they construct their identities in talk are not consistent so it is not logical to treat a single instance of talk as evidence of an enduring identity. (Taylor, 2015, p. 6)

O projeto The Autocomplete Truth criado pelas Nações Unidas em 2013, procura chamar a atenção para estes processos de essencialização das identidades, mostrando o comportamento de um motor de busca de informação online, como o Google, por exemplo, e das suas sugestões de pesquisa através do algoritmo que nos mostra os termos associados à palavra específica que se introduz. Através de quatro imagens, é revelada a associação que o algoritmo produz quando se realiza uma pesquisa referente a “women shouldn’t”, “women should”, “women need to” “women cannot”. Os resultados são bem ilustrativos das ideias limitadoras associadas ao termo e à categoria “mulher”.

Fig. 1, 2, 3, 4 The Autocomplete Truth - UN Women's campaign 2013



Actual Google search on 09/03/2013

women should |
women should **stay at home**
women should **be slaves**
women should **be in the kitchen**
women should **not speak in church**



women should have the right to make their own decisions



#womenshould



Actual Google search on 09/03/2013

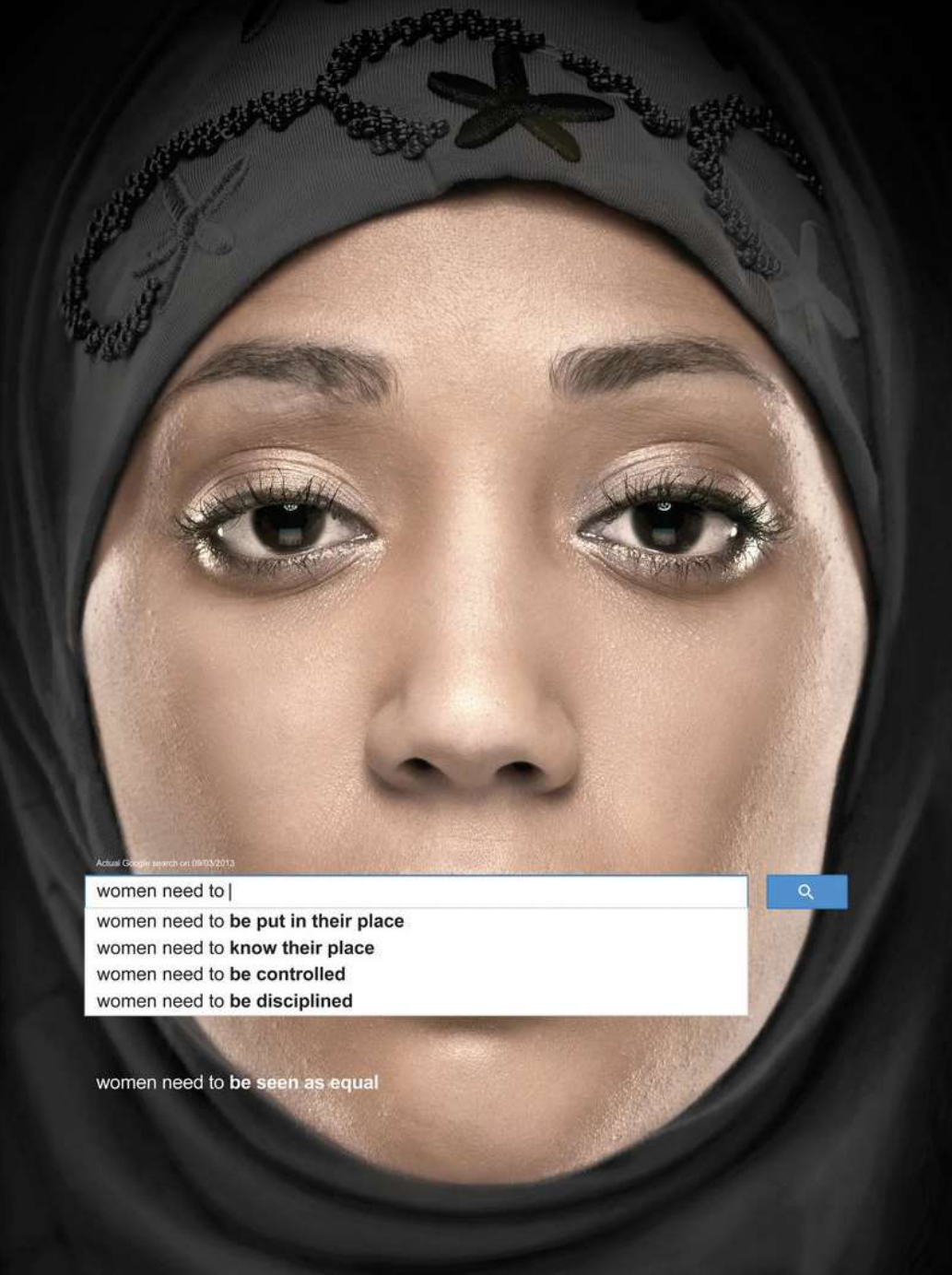
women cannot |
women cannot **drive**
women cannot **be bishops**
women cannot **be trusted**
women cannot **speak in church**



women cannot accept the way things are



#womenshould



Actual Google search on 08/03/2013

women need to |

women need to **be put in their place**

women need to **know their place**

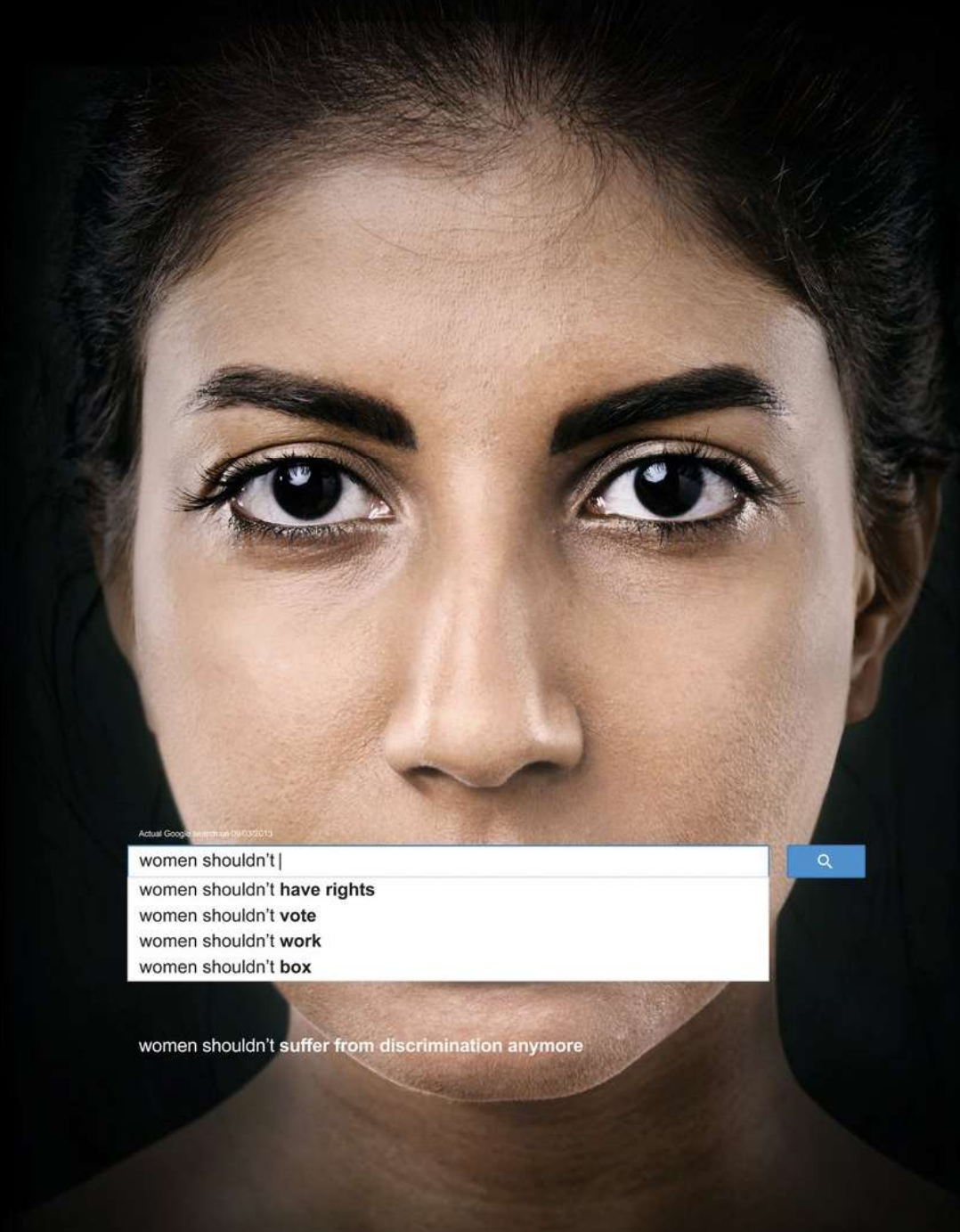
women need to **be controlled**

women need to **be disciplined**

women need to be seen as equal



#womenshould



Actual Google search on 08/03/2013

women shouldn't |

women shouldn't **have rights**

women shouldn't **vote**

women shouldn't **work**

women shouldn't **box**

women shouldn't suffer from discrimination anymore



#womenshould

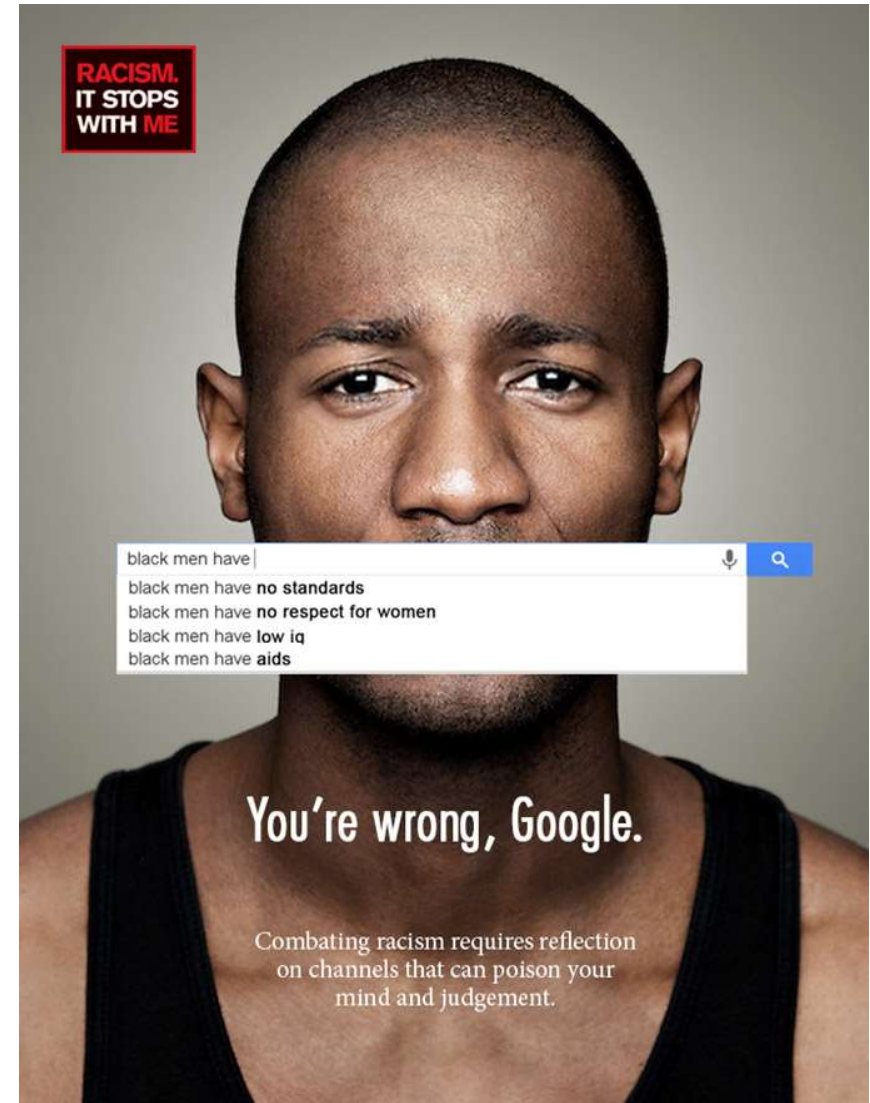
A mesma estratégia foi concretizada no projeto “You’re wrong, Google!” feito para a It stop with me, uma organização australiana de combate ao racismo. Esta campanha

foi criada por Andrei Ivascu e pretende demonstrar os estereótipos associados ao homem negro, destacando como o motor de busca (neste caso o google) completa a pesquisa

quando usamos termos como “black man have”, “black man are”, “black man should” e “why do black man”.



Fig. 5, 6 “You’re wrong, Google!” 2013 – It stop with me



**RACISM.
IT STOPS
WITH ME**

why do black men |

- why do black men **abandon their children**
- why do black men **beat their women**
- why do black men **commit so many crimes**
- why do black men **disrespect women**

You're wrong, Google.

Combating racism requires reflection
on channels that can poison your
mind and judgement.

**RACISM.
IT STOPS
WITH ME**

black men should |

- black men should **be thankful for slavery**
- black men should **not date white women**
- black men should **not marry white women**
- black men should **be neutered**

You're wrong, Google.

Combating racism requires reflection
on channels that can poison your
mind and judgement.

Fig. 7, 8 “You’re wrong, Google!” 2013 – It stop with me

Podemos então afirmar que o corpo está sempre em julgamento, pois definimos para as várias categorias identitárias uma forma de falar, vestir e se comportar, restringindo assim o modo como vemos os outros, tornando invisível, ou pouco perceptível, o somatório de todas as identidades que se interseccionam entre si, valorizando uma única característica

“essencial” que se sobrepõe a todo o resto. Tal como afirma Grada Kilomba a propósito dos processos de racialização:

Este processo de identificação absoluta - ou essencialismo - em que se é meramente vista/o como «raça» só é possível porque no racismo o direito à subjectividade é negado. Kathleen não é só Kathleen ; é um «corpo», uma «raça», uma «história». (Kilomba, 2019, p. 195)¹

² Kathleen é uma mulher afro descendente alemã entrevistada por Grada Kilomba.

Podemos assim afirmar que não nascemos com uma identidade, vamos antes criando e recriando-a ao longo da vida. Não existindo uma identidade autêntica e fixa, estamos em constante transformação e metamorfose, não havendo uma representação ou categoria única que nos defina, mesmo quando nos referimos, por exemplo, às identidades nacionais. Tal como Stuart Hall defende, estas não nascem connosco, mas são formadas e transformadas a partir de um sistema de representação cultural.

O argumento que estarei considerando aqui é que, na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas; no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo como a “inglesidade” (Englishness) veio a ser representada - como um conjunto de significados - pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos, um sistema de representação cultural. (Hall, 2006, p. 48)

Vivemos num mundo contraditório, pois procuramos a autenticidade, uma identidade fixa que nos defina e, no entanto, essas mesmas categorias unificadoras pertencem ao passado. Na atualidade, tal como defende o autor, somos cada vez mais complexos, visto que podemos ter características contraditórias, por um lado, e, por outro, as identidades restritas estão a entrar em colapso como resultado das mudanças culturais e da evolução das sociedades.

Em toda a parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. (Hall, 2006, p. 88)

Com a estrutura do mundo moderno, somos cada vez mais metamórficos, construindo-nos permanente e fluidamente, tal como indica Bauman na sua metáfora sobre a “moder-

nidade líquida”:

“Estamos agora passados da fase ‘sólida’ da modernidade para a fase ‘fluída’. E os ‘fluídos’ são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e, a menos que sejamos derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças.” (Bauman 2005, p. 57)

Apesar da representação cultural do que é ser de um determinado país nos marcar, acabamos sempre por ter contacto com outras culturas através dos múltiplos cruzamentos que temos no nosso dia-à-dia, tal como é destacado também por Bauman:

Em 1994, um cartaz espalhado pelas ruas de Berlim ridicularizava a lealdade a estruturas que não eram mais capazes de conter as realidades do mundo: “Seu Cristo é Judeu. Seu Carros é japonês, sua pizza é italiana. Sua democracia, grega. Seu café, brasileiro. Seu feriado, turco. Seus algarismos, arábicos. Suas letras latinas, só seu vizinho é estrangeiro.” (Bauman, 2005, p. 33)

Neste sentido, Gil (2009) reflete sobre a ideia de que a identidade é um problema, pois usamo-la para demarcar o limite daquilo que somos, resistindo a tudo o que não pertence ao “nosso” território e que coloca a nossa identidade em ameaça. A proposta do autor é que se possa destruir a perspectiva territorializadora das identidades, que são um obstáculo a tornarmo-nos mais móveis.

O nosso mal é a identidade. Fizemos da identidade o território da subjectividade, territorializámo-nos na identidade. E com ela, hoje, esforçamo-nos por resistir ao “fora” que aí vem, do exterior e do interior, e que ameaça destruir as nossas velhas subjectividades mal reconquistadas. A única maneira de remover o obstáculo da identidade é destruí-la como instância territorializante. Deixarmos de ser primeiro português para poder existir primeiro como homens. Impedir que Portugal, em nós, introjecte o mundo para libertar Portugal. Deixar de procurar a identidade para que sejamos nós, diferentes e não estilhaçados em nós mesmos, múltiplos e móveis. (Gil, 2009, p. 21)

Até certo ponto, a identidade é como que uma ficção que contamos a nós próprios para definir o que somos e aquilo que os outros representam, colocando-nos a nós e aos outros numa determinada categoria. Tal como propõe Stuart Hall, a identidade é algo que se vai formando ao longo do tempo, como um processo em andamento, em que, através das vivências quotidianas, vamos relacionando com certos aspetos culturais, estando sempre a reconfigurar as nossas características. Num determinado momento podemos sentir pertencentes a um grupo específico como, por exemplo, a cultura motard, do surf, ou a gamer ou os vários subgrupos de dança urbana, tendo características do indivíduo que se possam destacar por se relacionarem com os atributos valorizados pelo grupo. Porém, noutros eventos sociais, estando com um grupo diferente, poderemos nos sentir mais conectados com outros traços da nossa personalidade. Por esse motivo, conseguimos experimentar nesse instante que

a nossa expressão mais autêntica está relacionada com essas determinadas características, realçando outras partes da nossa subjetividade. Isto porque estamos sempre em processo de identificação, ou seja, vamos somando, subtraindo e multiplicando certas características que incorporamos em nós através das vivências quotidianas que temos ao longo da vida.

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasia sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta. Assim, em vez de falar de identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser

vistos por outros. (Hall, 2006, p. 38)

Tal como referido pelo autor, existem em nós identidades contraditórias, no entanto, escondemos as suas dimensões que poderão não caber na narrativa imaginada pelos outros sobre o que somos e poderemos ser.

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identidades estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar. (Hall, 2006, p. 13)

É com a globalização que perdemos as âncoras que nos prendiam a identidades fixas, o que nos faz questionar o nosso lugar de pertença e a sua categoria correspondente. A este propósito, Bauman defendia, no início deste século, que:

“Quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer “natural”, predeterminada e inegociável, a “identificação” se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um “nós” a que possam pedir acesso. (Bauman, 2005, p. 30)

Como verificamos em relação à identidade, apesar de haver uma procura por algo que nos defina e nos descreva com exatidão, esse elemento fixo e imóvel não existe. Tal como se procurou discutir, as identidades fixas são um entrave à nossa mobilidade e a uma expressão realmente libertadora e transformadora. É por isso importante ter uma conceção e uma experiência da identidade que não nos aprisione a um determinado estado, mas que nos permita a expressão das nossas

várias partes, abrindo a porta para muitas características que nos faltam explorar. São estas questões que pretendemos ver no projeto através da criação de dispositivos que promovam a exploração constante dos nossos gestos e do movimento.

O corpo se torna-se central para o trabalho de pesquisa e para o projeto apresentado porque é através dele que experimentamos múltiplas formas de nos exprimir, utilizando vários ornamentos que reconfiguram a nossa imagem, visto que a estrutura do mundo moderno proporciona a constante alteração da nossa identidade tornando-nos cada vez mais metamórficos.

Modificamos o nosso corpo indo à procura de uma nova performance, ou seja, de uma nova forma de ser percebido e de nos incluirmos ou destacarmos num grupo, mudando a narrativa subjacente à nossa identidade percebida através de uma multiplicidade de experimentações. Essas experimen-

tações intermináveis dão-nos incerteza em relação aquilo que somos visto que existe um múltiplo de alternativas com os quais podemos nos identificar, o que resulta em meios infinitos de exploração, tal como é descrito por Bauman:

Por outro lado, o verdadeiro problema e atualmente a maior preocupação é a incerteza oposta: qual das identidades alternativas escolher e, tendo-se escolhido uma, por quanto tempo se apegar a ela? Se no passado a “arte da vida” consistia principalmente em encontrar os meios adequados para atingir determinados fins, agora se trata de testar, um após o outro, todos os (infinitamente numerosos) fins que se possam atingir com a ajuda dos meios que já se possui ou que estão ao alcance. A construção da identidade assumiu a forma de experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. (Bauman, 2005, p. 91)

Por sermos cada vez mais fluídos, as definições do que somos ou do que o nosso corpo possa ser são sempre contextuais e, com as multiplicidades do

mundo, é impossível, através da nossa imagem, sermos lidos e nos encaixarmos em absoluto com as impressões que os outros têm de nós, visto que somos seres mais metamórficos, que não assumimos a mesmas formas constantemente.

É no corpo que criamos e recriamos a nossa persona e a imagem que passamos aos outros, redefinindo-nos e dando uso a vários mecanismos de construção identitária, tal como é destacado por Silvano, citando Turner:

O tratamento da superfície do corpo tem que ver não só com o facto de ela ser a fronteira do individual, enquanto entidade biológica e psicológica, mas também uma fronteira para o self social. Uma vez modelada (pelas roupas, pinturas, penteados, tatuagens, escarificações, mutilações, implantes), a superfície do corpo exprime, através da linguagem do adorno, o “drama da socialização”. Turner considera a presença de múltiplos recursos nos mecanismos de construção das identidades, sendo que, para ele, a vestimenta e o adorno corporal constituem um desses meios culturais, talvez o mais especializado na modelagem e comunicação da identidade pessoal

e social. (Turner apud Silvano, 2021, p. 96)

Tal como referido pela autora, a roupa torna-se um elemento agregador da nossa vida e das nossas várias camadas, em que adicionamos elementos que complementam a nossa interação social, nomeadamente na forma como utilizamos a roupa para melhor interagir em certos espaços. Em síntese, o nosso corpo é um elemento de manifestação que vamos modelando de múltiplas formas, destacando certas partes de nós e da nossa vida.

Vinculamo-nos a uma narrativa, ou porque tentamos pertencer a um determinado grupo social, ou porque estamos em busca da nossa autenticidade, do nosso eu absoluto, tentando anular características que estão em contradição com a nossa identidade, tal como já foi afirmado. Muitas vezes, para não sermos vistos como estranhos, controlamos os sinais que levamos connosco, mesmo que por vezes não os consigamos

controlar completamente. Até certo ponto, o nosso corpo não representa de forma absoluta a narrativa imaginada da nossa identidade.

É no corpo que nos vamos separando dos outros, criando símbolos de pertença que nos distingam, ou seja, criando e recriando a nossa imagem tal como realçado por Le Breton :

(...) nas sociedades ocidentais, desde a renascença, o corpo implica que o homem seja separado dos outros (o corpo como lugar de demarcação do indivíduo), da natureza (a natureza é diferente do homem, ela já não é cosmo mas algo que o rodeia) e separado de si mesmo (o dualismo entre a alma ou o espírito e o corpo, ou nos dias de hoje entre homem por um lado e o seu corpo por outro). O corpo da modernidade está pois sob a égide da separação (Le Breton, 1990). (Le Breton, 2004, p. 17)

O projeto *Tricking Biometrics*, criado por Alix Gallet em 2014, questiona o uso de softwares com a capacidade de reconhecer e analisar os traços físicos únicos que temos, como é o caso das impressões digitais, retina e estrutura facial. Nesta época em que a nossa privacidade online está a desaparecer, a designer desafia o status quo, utilizando o humor como estratégia ao criar uma série de orelhas e narizes falsos que relembram um conjunto de disfarces de magia. Estas peças são essenciais para a materialização do seu conceito, visto que servem para realçar o absurdo do uso da biometria, tal como refere a designer

“I tried to show the absurdity of these developments by creating ways to trick those technologies in order to protect your physical identity,” (Alix Gallet citada por Adam Becker, 2014)

Fig. 9 *Tricking Biometrics* 2014 de Alix Gallet





Fig. 10 Tricking Biometrics 2014 de Alix Gallet

Este projeto através da reflexão em relação a biometria também permite a camuflagem da nossa identidade, sendo que, através da criação destas jóias, possibilita que não nos consigam identificar e atribuir-nos a uma determinada categoria, visto que através, dos meios

propostos, podemos alterar certos traços nossos sendo que a tecnologia biométrica¹ terá dificuldade em associar a certos traços a um indivíduo ou a uma categoria.

¹ Biometria é um sistema tecnológico que capta, processa, armazena e compara dados biológicos como por exemplo o reconhecimento facial, iris e da voz. Com potencial de ser usada como chave de fácil identificação e como sistema de vigilância.

Para a pessoa que usa estes dispositivos permite também, através da alteração dos seus traços, deparar-se com outras expressões e configurações da sua imagem.

Com a exploração do lado absurdo da biometria, esta artista e designer viabiliza a construção de outros corpos. Através da joalheria, é proporcionada uma colagem de traços que nos fornecem ferramentas para exploração e montagem de uma outra imagem de nós através, por exemplo, da colocação de um nariz diferente que reconfigura a face. Trata-se, claro, de uma construção momentânea e efêmera, que poderá ser

sempre diferente, permitindo que a composição visual da face mude consoante o desejo do próprio sujeito.

É a forma como este projeto promove objetos que não nos remetam para uma visão absoluta da nossa identidade e que permitam que a face, um dos principais elementos usados para nos identificarmos, entre num processo de metamorfose, que importa destacar no contexto do presente trabalho. Este conjunto de peças de joalheria permite-nos, assim, personificar outras identidades, contrariando e iludindo a imagem reconhecida de nós.



No caso do projeto Terrifying Beauty, criado pela designer Turca Burcu Büyükcünal, a autora convocou as cirurgias plásticas como um sistema que sugere um tipo de beleza propagada pelos média como alcançável por todos. Esta designer focou-se especificamente nas cirurgias cosméticas como forma de questionar as convenções de beleza refletindo sobre a função da joalheria como forma de adorno. Para isso, concebeu quatro peças que distorcem a face de uma forma desagradável. Pensando em procedimentos estéticos como a rinoplastia, criou objetos que levantam o nariz, sobressaem as bochechas contradizendo e contrariando o propósito tradicional da joalheria e desafiando o papel destas cirurgias na construção do belo. Como refere Büyükcünal, o seu trabalho foca-se na reflexão em relação às normas corporais: “My work is driven by conventions and societal norms relating to the body.” (Büyükcünal, dailymail 2010)

Através do questionamento do belo, criando quatro peças que distorcem a face, Büyükcünal questiona também o corpo enquanto convenção e o tipo de expressão que valorizamos, questionando, através da joalheria, as alterações corporais que fazemos para obter um corpo ideal, passando uma imagem que se encaixe dentro dos padrões de beleza estipulados socialmente.



Fig. 12 Terrifying Beauty- Burcu Büyükcünal 2009

Como podemos ver, questionamentos sobre a identidade podem também ser feitos de forma subtil através de dispositivos de alterações efêmeras que permitem discutir o corpo, propondo outras formas de experienciar a nossa aparência. A pertinência destes projetos no contexto do presente trabalho prende-se com a forma como podem ajudar a refletir sobre os efeitos que os objetos têm sobre o corpo e oferecem opções de nos exprimirmos através de uma manifestação menos rígida e mais fluída, com efeitos na própria expressão da identidade. Esta a questão da fluidez dos corpos torna-se particularmente importante, na medida que nos remete para a possibilidade de movimento e transformação constante. Duas características intrínsecas ao projeto que aqui se apresenta.

Concluindo, é importante realçar a forma como fazemos a construção da nossa identidade e do que somos através de um conjunto de características

corporais e dispositivos de adorno do corpo que permitem modelar a nossa identidade. Sejam eles a joalharia, os acessórios, a maquilhagem, as tatuagens, o cabelo, e claro, a própria roupa. Tudo isso transforma a forma como nos sentimos, expressamos e como os outros nos percebem.

No caso específico da roupa, a escolha de uma peça quase nunca é feita ao acaso, permitindo destacarmo-nos no meio da multidão, integramo-nos no ambiente jogando com os mesmos símbolos visuais do grupo ou meio em que estamos inseridos, ou então neutralizar-nos, como é o caso dos *black dress* ou das camisas brancas. Ou seja, cada dispositivo que incorporamos em nós, traz uma noção de valores associados a um determinado conceito, podendo ser interpretado de várias formas, dependendo do grupo que o analisa. A propósito de uma certa ansiedade que a liberdade da escolha de como nos vestimos provoca em nós, Filomena Silvano afirma,

citando Daniel Miller:

Como refere Daniel Miller (2004) num texto intitulado «The Little Black Dress Is The Solution. But What's The Problem?», a liberdade que conquistamos para nos vestirmos sem normas estritas cria uma ansiedade, relativa ao resultado que as nossas escolhas podem ter nos nossos relacionamentos sociais, que o pequeno vestido preto permite ultrapassar. A frase, de uso corrente, «com o meu simples vestido preto, nunca me comprometo», dá conta dessa associação entre a escolha do pequeno vestido preto e a fuga ao escrutínio social. (Silvano, 2021, p. 128)

A roupa também pode ser usada para passar uma imagem de nós que seja coerente e consistente, visto que há um elemento fixo na construção da imagem que iremos transmitir no quotidiano. Com o projeto que aqui se apresenta, pretende-se promover a flexibilidade e fluidez constante dos corpos, explorando a roupa como elemento em permanente movimento e que vai transitando de um estado para o outro. Deste modo, procura-se trazer para o projeto a dramatização dos

corpos através desse movimento, criando corpos que se expressam, não de uma forma neutra, mas em constante fluidez e transição, contrariando uma noção de autenticidade aliada a uma imagem rígida e fixa que, como vimos, é, na realidade, uma ficção na tentativa de criar uma imagem única e consistente de nós.

Microagressões como forma de leitura do corpo

As microagressões são formas subtis de invalidar a identidade do outro por aqueles que não partilham da mesma experiência, banalizando a sua realidade, tal como referido por Torino et al. (2019) “serving to trivialize one’s gendered, racialized, or other identity-based experiences by those who do not share those same experiences, thus denying their significance” (2019, p. 102). Nestes processos, tende-se a invisibilizar partes da personalidade que estejam em contradição com a identidade percebida e estereotipada.

Para entender as microagressões no contexto da racialização dos indivíduos, Grada Kilomba é uma autora de grande relevância, visto que destaca o racismo quotidiano como um múltiplo de ofensas que vão ocorrendo ao longo da vida, não se constituindo como um único acontecimento, mas

sim como «constelações de experiências de vida», «exposições constantes ao perigo», «padrão contínuo de abuso» que se repete sem cessar ao longo de uma biografia” (Kilomba, 2019, p. 82). Trata-se, dessa forma, de um conjunto de ofensas repetidas em múltiplas circunstâncias e que “(...) não é um insulto, é acima de tudo como as pessoas olham para ti... Quando te vem perguntar: «de onde é que vens?» «Porque que falas tão bem alemão?» Isto é racismo ...e estas formas de racismo ainda me perturbam mais.” (Kilomba, 2019, p. 123)

Estas questões são trabalhadas no Projeto I am Tired de Paula Akpan e Harriet Evans, iniciado em 2015, em que se pretendia chamar a atenção para as microagressões e os estereótipos contando histórias individuais de microagressões, expondo este problema a pessoas que não passaram pelo mesmo, trazendo o tema para discussão e talvez levando alguém a repensar o seu ponto de vista, dando destaque a agressões que passam despercebidas, tal como afirmam as autoras do projeto numa entrevista:

“Being a woman is still having to deal with the MACRO-aggressions. I also had a couple of experiences while at uni of being touched inappropriately, as well as being followed home, and both just didn’t seem to be taken seriously – it drove me nuts! But then, in addition to this, being so close with Paula taught me her struggles as a woman of colour, and how easy I have it as a white woman in comparison. Micro-aggressions are harmful because they are so under-the-radar that it makes people feel like they are over-reacting. I believe that it’s described as ‘death by a thousand cuts’ - very small but consistent insults that build up over time.” (Harriet Evans citada por Murray, 2017)

Fig. 13 I am Tired Project - Paula Akpan e Harriet Evans 2015

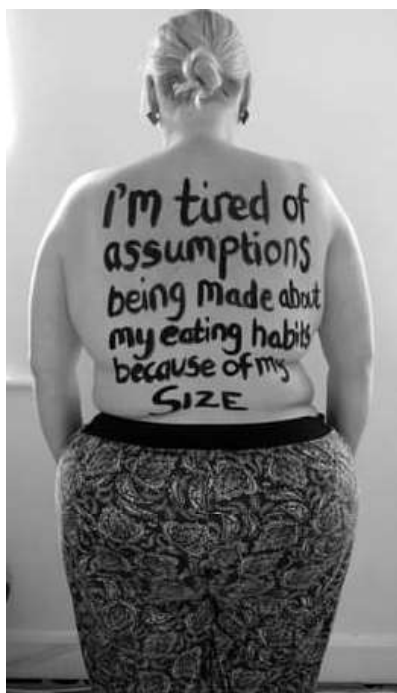


Fig. 14 I am Tired Project - Paula Akpan e Harriet Evans 2015



Fig. 15 I am Tired Project - Paula Akpan e Harriet Evans 2015

Akpan e Evans produziram uma série de fotografias em que cada corpo expõe uma categoria de agressão específica, visto que o modelo realça, nas suas costas, as microagressões que estão mais relacionadas com eles. Por não revelarem os seus rostos, a imagem confere anonimato, acabando por destacar as ofensas de que vão sendo alvo, generalizando-as

e, por um lado, realçando as impressões incorretas que as outras pessoas tiram do seu corpo e, por outro, permitindo que outras pessoas alvo de microagressões idênticas se possam identificar com a imagem, demonstrando que se trata de uma experiência que é partilhada por outros indivíduos.

Podemos afirmar que somos permanentemente inspecionados a partir do exterior, da aparência do nosso corpo. Segundo Kilomba, e no que diz respeito aos corpos racializados, a diáspora negra acaba por ter que encenar uma imagem de si que não é definida pela própria pessoa, visto que é uma imagem descrita e definida pelo colonizador.

Parece que só se pode existir por intermédio de uma imagem alienada de si. O momento em que o sujeito negro é inspecionado do exterior como objecto de fetiche, de obsessão e desejo, é descrito por Frantz Fanon como um processo de «despersonalização absoluta» (1980:58), porque se é forçada/o a desenvolver uma relação com o eu a encenar o eu que foi escrito pelo colonizador, produzindo no eu a condição, internamente dividida, de despersonalização. (Kilomba, 2019, p. 125)

Não é apenas em situações de racismo que o corpo é inspecionado a partir do exterior, sendo também exemplo destes processos as mulheres lésbicas que, em espaços públicos, tentam neutralizar todos os

comportamentos que chamem a atenção para a sua identidade sexual. De certa forma, isto é demonstrado na exposição Adeus, pátria e família patente no Museu do Aljube entre 28 de junho 2022 a 29 de janeiro 2023, e onde se procurava refletir sobre reconstruções de género e diversidade sexual, assim como as suas dinâmicas de repressão:

Há mulheres que, mesmo numa relação, se recusam a falar com a companheira acerca do seu lesbianismo. Para elas, a palavra lésbica é tabu – podem-se amar, mas não há razão para falar nisso. Dentro do próprio lesbianismo, o seu comportamento é dividido ao extremo - enquanto estão sós, fechadas num quarto ou fora de vista, tudo é colorido, mas no momento em que enfrentam o mundo lá fora onde o risco de ser reconhecidas ou onde se pode vir a perceber o que são, então tudo muda, ao ponto de serem frias, bruscas e desligadas da sua amante. O medo de se revelarem numa sociedade em que muitas vezes este tipo de relação é vista como anormal tem um impacto esmagador no seu comportamento. (Exposição Adeus, pátria e família, 2023) (Rato & Alves)

Somos, assim, interpretados pelos outros através dos símbolos que levamos conosco, como os sinais que nos identificam com uma determinada etnia, gênero ou sexualidade, fixando-nos a uma identidade restrita e aos estereótipos envolventes a essa categoria. Kilomba relata um episódio vivido por uma afrodescendente em que o seu antigo companheiro associou o aroma a coco do seu cabelo a uma cantilena alemã sobre macacos que roubam cocos. Para a autora, trata-se de um exemplo de cadeias associativas que são persuasivas na medida em que produzem novos significados, neste caso, através de processos de deslocamento (2019, p.137-138). A este propósito Kilomba afirma:

As mesmas cadeias associativas são visíveis no debate sobre a identidade nacional do primeiro episódio [acima referido]: as/os “Outros/as”

nacionais são frequente definidas/os como austelender ou imigrante, e as/os imigrantes são frequentemente definidas/os como imigrantes ilegais. Se as/os imigrantes são ilegais, estão fora da lei; se estão fora da lei, são perigosas/os, tem-se medo delas/es; tem-se direito a ser hostil ou até a eliminá-las/os. Uma cadeia de equivalentes legitima o racismo corrigindo as identidades no seu lugar: imigrantes- imigrantes ilegais- fora da lei- criminosas/os- perigosas/os- medo. (Kilomba, 2019, p. 139)

Sendo que, devido à forma como os outros nos interpretam através de cadeias associativas, os indivíduos tentam, muitas vezes, neutralizar os símbolos da sua identidade que os possam dessa forma rotular.

Na campanha I am not into girls, I am not gay criada na República Tcheca para a ONG Sbarvouven, chama-se a atenção para a questão de que muitas vezes a comunidade LGBTQI+, para se sentir incluída, tem de anular qualquer sinal que chame a atenção para a sua sexualidade.

Fig. 16 I am not into girls, I am not gay' – sbarvouven 2015



To blend in, I pretend

I am not
gay

Many gay and lesbian people choose to conceal their identities due to fear of harassment and taunts. Are you also hiding something? Don't know how to express it? Come and talk about it with someone who's also been through it.

sbarvouven.cz

To blend in, I pretend

I am not into girls

Many gay and lesbian people choose to conceal their identities due to fear of harassment and taunts. Are you also hiding something? Don't know how to express it? Come and talk about it with someone who's also been through it.



Fig. 17 I am not into girls, I am not gay' - sbarvouven 2015

As microagressões são analisadas por Torino et al. (2019) como um discurso pronunciado como positivo, sendo por isso difícil confrontar e defendermos da agressão, pois está mascarada de humor ou elogio, sendo complexo para o recetor da agressão responder sem ser rotulado como demasiado sensível e exageradamente agressivo.

Because of the mask of positivity in the form of praise or humor, it can be difficult to articulate what needs to be challenged without disrupting a perceivably cordial interaction and being framed as “angry,” “too sensitive,” or “too politically correct,” all additional examples of microaggressions that are mechanisms used to shut down challenges to racism. (Torino et al. 2019, p. 285)

“You’re a cool Black person!” or “You’re a White-Black girl” or “A proper Black person.” They would tell her, “You talk proper,” “you’re clean,” and “you’re not ghetto.” Her teachers would state, “Well, Ashley’s different,” that “Ashley’s very articulate; her vocabulary is extraordinary!” When she reached high school, with much social pressure to adhere to the standards of beauty of her peers, she began straightening her hair. Her classmates would often respond to her looks, comparing her to

the Black people by saying things such as, “but you—your hair is so nice and it’s so clean.” (Torino et al. 2019, p. 279)

Estes exemplos são relatos descritivos de interpelações que a diáspora negra ouve ao longo da vida. Sendo muitas vezes dito como algo que se pretende positivo, ou seja, em forma de elogio, no entanto, estes discursos promovem o distanciamento das pessoas negras em relação à sua comunidade para serem aceites. Estes “elogios” demonstram que, para se ser reconhecido, tem que se ser anti-Blackness, ou seja, que nos temos de distanciar das características que estão relacionadas com a diáspora negra e com a experiência da negritude, aproximando-nos cada vez mais de uma cultura e de um modo de performar o corpo mais eurocêntrico, renegando assim, partes da nossa subjetividade, tal como admite Torino et al. (2019):

Framed as praise, these layered assaults were meant to distance her from others in her community, and they were hurtful to Ashley’s self- and

community perception because they were fueled by (and perpetuated) anti-Blackness (Dumas & Ross apud Torino et al. 2019 p.280)

A imposição e naturalização de padrões de beleza são formas de controlar como os outros nos veem, enquanto processo para conseguir aceitação corporal, mediando as qualidades da nossa aparência, conquistando uma visão positiva da imagem percebida, através da decoração do nosso corpo. Exemplos destas práticas de decoração do corpo são a roupa e os acessórios, como também técnicas de modificação como a tatuagem, as cirurgias plásticas e os tratamentos estéticos. Tal como é abordado por Nurse (2016):

“(…) women self-monitor, adorn, and modify bodies in an effort to achieve acceptance and employment (Gimlin 2007; Turner-Bowker 2001; Entwistle 2000; Turner-Bowker 2001; Foucault 1979; Featherstone 1991)”. (Nurse, 2016 p. 35)

Grupos pertencentes a identidades minoritárias acabam

por recorrer a técnicas adicionais para mediar a percepção do corpo, visto que pensam constantemente em estratégias para serem respeitados no momento em que estão a adorná-lo e modificá-lo, procurando gerir o modo como serão percebidos, tal como realça Nurse (2016):

Often, marginalized women (due to race, class, ability, etc.) undertake additional techniques to mediate more effectively the physical qualities associated with their marginality (Kwan & Tautner 2009; Reischer & Koo 2004; Kaw 1994; Gimlin 2007, 2002; Weitz 2001). For African Americans, Asian Americans, and Native Americans, adhering to the prevailing notion of beauty has meant minding the politics of respectability when in adorning and modifying their bodies (Ford apud Nurse, 2016 p. 36)

Nurse (2016) refere nomeadamente como exemplos recorrentes de técnicas de mediação das qualidades do corpo, o cabelo e a pigmentação da pele.

Artigos com registos de depoimentos que realçam estas práticas, surgem recorrentemente nos media. Apresentam-

-se de seguida alguns exemplos considerados relevantes para o argumento que aqui se pretende desenvolver.

Um exemplo bastante generalizado utilizado por pessoas de origem a asiática, africana e a árabe é a técnica de branqueamento da pele que é utilizada para melhorar as impressões que o corpo transmite e para isso branqueiam a sua pele para terem condições de vida melhor como é relatado por Paula Cardoso no Público:

“Para a fundadora do Afrolink, algumas pessoas entendem que branquear a pele é “a única via de aceitação, de mobilidade social, de poderem ocupar determinadas posições”. “ (Lusa, 2022)

Como é demonstrado no artigo da Lusa no Jornal Público, existe nas minorias raciais um desejo por atingir padrões de beleza mais eurocêntricos e um corpo que transmita uma imagem mais positiva. Estes padrões de beleza acabam por promover técnicas de clareamento da pele:

(…) o facto de nos dias de hoje ter um aspecto agradável ao olhar branco significar uma vantagem na hora de aceder a direitos básicos, como o emprego. “Mulheres negras de pele mais clara têm empregos melhores e salários maiores que se traduzem em possibilidades educacionais melhores para si e para as suas famílias, quando comparadas com mulheres cuja pele seja mais escura”, lê-se no artigo das antropólogas. (Lusa, 2022)

A beleza tem impacto e poder sobre a vida das pessoas, abrindo portas para determinadas oportunidades, não sendo uma mera vontade por ter um corpo com certos traços, mas sim o resultado de uma sociedade que não valoriza determinados corpos como é realçado no artigo “Into the White: o mercado do branqueamento da pele em Lisboa” no Público:

Daniela fala-nos do aclaramento como estratégia: “A beleza é poder. Se eu não tivesse mudado um pouco a minha aparência, não estaria a trabalhar aqui [famosa loja de cosméticos e perfumaria]. Se queres representar uma marca, tens que ter a aparência que os clientes valorizam. E os portugueses gostam de mulheres mais magras, com a pele não tão escura, com um toque ‘exótico’ como as trancinhas compridas ou um grande ‘afro’.” (Pussetti e Pires, 2020)

No artigo “My toxic love affair with skin lightening creams” no *The Guardian* é relatado por Stephanie Yeboah, uma inglesa com origens africana e caribense, como a crítica à nossa aparência e as noções negativas que os outros retiram do nosso corpo, nos direciona para um processo que leva a interiorizar um olhar negativo em relação a um tom de pele mais escuro:

The message was drummed into me: your worth as a woman means nothing if you have a darker pigment. I was already getting viciously bullied at school for my weight, and being darker on top of that made it that much worse, to the point where I would make excuses to stay home. For years, I prayed for God to lighten my skin every single day. (Yeboah, 2019)

O mesmo acontece com outros símbolos corporais como é o caso do cabelo e com a experiência de crescer com representações negativas sobre o cabelo crespo. É o resultado dessa experiência que acaba por pressionar o uso de técnicas químicas de alisamento, como

é destacado no artigo “How the fight for natural black hair became a civil rights issue” publicado igualmente no *The Guardian* por Keli Goff:

For those of us with hair that doesn't fit Eurocentric beauty standards, we know why it matters. Like many black women, I began being subjected to painful products and procedures to straighten my hair as a child. It wasn't until adulthood that I understood the gulf between those of us raised spending Saturdays at a hair salon, having our hair cowed into submission, and our non-black counterparts. While disclosing the painful after-effects of yet another chemical burn on my scalp from a straightening agent, a white supervisor argued that my experience was similar to her being asked to wear her hair in a ponytail. This exchange illustrates the need for education on this issue. (Goff, 2021)

Em síntese, podemos afirmar que as tipologias de microagressões aqui discutidas resultam de formas incorretas de leitura do corpo do outro, atribuindo-o a uma categoria com definições restritas, em que a pessoa, por ter certos atributos, é vista como a personificação absoluta da perfor-

mance estereotipada referente a uma identidade estabelecida. Tal como se procurou discutir a partir de diferentes exemplos, somos mais do que uma única camada, mais do que pode ser visto à superfície, mais do que uma interpretação absoluta, sendo que as formas de interpretar o corpo recorrem a um conjunto de traços visíveis que vão desde o cabelo, às fisionomias faciais e ao vestuário.

Estas formas incorretas de leitura do corpo, discutidas neste capítulo, impedem de ver o indivíduo em todas as suas facetas, limitando o seu potencial de transformação e de transação para identidades mais fluídas, restringendo a visibilização da metamorfose constante que experienciamos ao longo da nossa vida.

O vestuário, a par de outras formas de adornar o corpo, passa uma imagem de nós aos outros, criando a possibilidade de encetar cadeias associativas em relação à roupa com que a pessoa se apresenta. O projeto que resulta

do presente trabalho procura justamente demarcar outros aspetos da nossa personalidade como a fluidez dos movimentos e a transformação dos corpos, visto que se pretende destacar o constante processo de metamorfose dos corpos dando a possibilidade de quem o veste, ver o corpo de uma forma mais livre. Criando um outro imaginário em relação ao corpo, visto que as microagressões nos pressionam a uma modelação do corpo que anula os nossos traços e nos diminuem enquanto sujeitos com individualidades e características próprias. Pela criação de corpos metamórficos, pretende-se valorizar corpos que sejam diferentes, contrariando a pressão para a sua uniformização, sendo que, como temos verificado, esta é uma das formas de escapar a uma leitura incorreta do nosso corpo. O projeto pretende valorizar um corpo diferente que se destaque e desperte curiosidade em quem o vê.

Expressividade de género

A nossa imagem e a perceção que os outros têm de nós, a nossa persona pública, está também envolvida com as questões de género, visto que existem certas associações de como cada sujeito deve construir a sua própria imagem e manipular o seu corpo. Neste sentido, torna-se essencial falar das questões de género visto que definem como nos expressamos no mundo e como os outros nos leem e se relacionam connosco, aspetos que estão na base da reflexão que enquadra o presente projeto.

No que diz respeito às questões de género, temos a construção de uma imagem que remete para uma performance através do corpo, em que esse elemento é reconstruído e demarcado. Tal como tem sido explicitado ao longo deste trabalho, afirmamo-nos e posicionamo-nos no mundo através de acessórios e dispositivos estéticos que transportamos no nosso corpo, sendo que, tal como refere Braizaz (2019), a moda, ou o vestuário, é o elemento da nossa vida

social que mais destaca o nosso género.

And, if there is one dimension of social life for which fashion matters”, it is gender, as many academics demonstrated it (Bard 2014), the body is one of the vectors (if not the most important one) through which we express, among other things, the gender facet of our identity. (Braizaz, 2019, p. 62)

A construção identitária que fazemos em torno do género, é, tendencialmente, definida por uma visão binária e heteronormativa, sendo que, tal como reflete Butler, esta visão limita as possibilidades de expressão do nosso género:

That institutional heterosexuality both requires and produces the univocity of each of the gendered terms that constitute the limit of gendered possibilities within an oppositional, binary gender system. (Butler, 1999, p. 65)

Este sistema restringe a reconstrução permanente da nossa identidade, visto que atribui para cada um dos géneros um ato performativo, uma forma de agir.

Refletindo sobre as noções limitadoras que damos ao corpo, como é exemplo nas questões de gênero, este pode ser visto, por vezes, como um “embaraço”, na medida em que é socialmente pressionado e definido por padrões de beleza estabelecidos pela cultura em que se está inserido, por associação com o sexo com o qual se nasce, entre outros fatores que nem sempre estão sob nosso controle.

A construção de um ideal de corpo entra em conflito com os corpos reais e percebidos, estando em constante julgamento e avaliação consoante o olhar dos outros. Tal como descreve Bourdieu:

A probabilidade de se experimentar o corpo como embaraço (forma por excelência da experiência do “corpo alienado”), mal-estar, timidez ou vergonha será tanto mais forte quanto maior for a desproporção entre corpo socialmente exigido e a relação prática com o corpo que os olhares e as reações dos outros impõem. Varia muito fortemente segundo o sexo e a posição no espaço social. (Bourdieu, 2002, p. 56)

A construção social da masculinidade e feminilidade é, assim, interiorizada através do contexto social, das interações que vamos tendo, em que cada atividade traz consigo mais oportunidade para reafirmar um conjunto de “coreografias de ação”, tal como destaca Thrope, remetendo para o conceito de habitus:

Gendered habitus broadly refers to the “social construction of masculinity and femininity that shapes the body, defines how the body is perceived, forms the body’s habits and possibilities for expression, and thus determines the individual’s identity—via the body—as masculine or feminine” (Krais apud Thorpe, 2009, p. 500)

Esta performatividade de gênero é criada através de vários elementos e procedimentos estéticos que modificam o corpo. Uma longa lista de dispositivos desta panóplia de elementos é definida como dress, tal como Braizaz descreve:

Dress, as defined, includes a long list of possible direct modifications of the body such as coiffed hair, colored skin, pierced ears, and scented breath, as

well as equally long list of garments, jewelry, accessories, and others category of items added to the body as supplements” (Braizaz, 2019, p. 62)

Estes dispositivos têm o potencial de serem elementos que permitem explorar outras formas de expressão, no entanto devido às normas e à performance de gênero, temos opções limitadas em relação à forma como nos exprimimos, visto que as mulheres desde muito novas preocupam-se com os símbolos que transportam no corpo e a forma como serão percebidas pelos outros, como é destacado por (Braizaz 2019)

From a very young age, women are encouraged to think about the image they express of themselves through their clothes, jewelleries, adornments, etc. (Guyard et Mardon apud Braizaz, 2019, p. 62)

A noção de feminilidade não é necessariamente problemática, mas sim a definição restrita que temos em relação ao que é ser mulher ou homem, visto que, como Braizaz refere, há mulheres em que a imagem que

têm de si mesmas não entra em contradição com o corpo socialmente exigido, não havendo atrito entre a imagem interior que têm de si e a performance da estética feminina que é esperado que incorporem. Estes casos, a autora caracteriza como “successful femininity”.

(...) “successful femininity”, brings together, on the contrary, women who feel they master this distance and these codes. Their perceived image (of themselves) is not dissonant with their dreamed image and thus, they remove a form of “social prestige” from it. They are heavy consumers of aesthetic products (clothing and cosmetics) and their way of living in their gender role is marked by self-confidence - which we can put through for some with a high standard of living (allowing them to invest a lot in fashion for example without constraints), and for others, with a look matching with the “legitimate” beauty’s standards (thin morphology in particular) since their teenage years. Whether it is because of social or body “capital”, women of this ideal-type, create an intimate link between their feminine aesthetic role and their own interiority. (Braizaz, 2019, p. 67)

A estética feminina, tal como explica a autora, encoraja as mulheres a associar o ser feminino com o ser sedutora e a participarem de uma estética de sedução em que o propósito do corpo e dos objetos que trazem consigo, é captar o olhar e deslumbrar quem a vê. No entanto, essas mesmas estratégias que as encorajam a usar estes mecanismos performativos, também servem para as culpabilizar quando são interpretadas pelos outros como praticando um excesso de sedução, sendo encorajadas, e ao mesmo tempo, responsabilizadas, por participarem dessas estratégias.

The situation is as follows: on the one hand, women are held responsible for showing a feminine appearance in accordance with the beauty standards, thus meeting the expectations of the gaze of others, to “make pleasure”, to work on their aesthetic sensuality, and, on the other hand, this responsibility can suddenly turn into guilt if women make the mistake of seducing aesthetically too ostentatiously. The sentence is then comical: their appearance is in default or in excess of eroticism, the offense is on the side of women. (Braizaz, 2019)

Existem atributos associados a cada um dos gêneros, como é referido por Bourdieu. Esses atributos são ensinados por um sistema que tende a diminuir as mulheres, ensinando-as a conformarem-se e aprisionando a sua forma de expressão.

Se as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas de abnegação, de resignação e de silêncio, os homens são também prisioneiros, e simultaneamente vítimas, da representação dominante. (Bourdieu, 2002, p. 42)

Tal como refere o autor, tanto homens como mulheres são socializados num sistema binário limitador. Por esse motivo, a noção de masculinidade também é restritiva, pois também os impede de explorar outras expressões e de modelar o corpo, visto que a performance masculina nos remete para a dominação, o controlo e a neutralidade do corpo.

O privilégio masculino é também uma armadilha e depara com a sua contrapartida na tensão e na contenção

permanente, por vezes levadas até ao absurdo, que o dever impõe a cada homem de afirmar a sua virilidade em todas as circunstâncias. (Bourdieu, 2002, p. 43)

Tal como afirma Bourdieu, a masculinidade também é, por si, uma armadilha, sendo que existe um sistema de exigência que remete a masculinidade para elementos simbólicos como a virilidade e a honra, restringindo a construção de outros corpos masculinos. Também aqui os acessórios e roupas são centrais na transmissão da noção de uma masculinidade estabelecida.

Como refere ainda Bourdieu (2002), na expressão binária de gênero, os homens são pressionados a neutralizar o seu corpo e apenas exaltar os símbolos sociais que demonstrem a sua posição social, como condecorações e uniformes, enquanto as mulheres são pressionadas para destacar o corpo e usá-lo como linguagem de sedução.

Em entrevista a vários grupos de mulheres, a antropóloga Marion Braizaz destaca um grupo que, por medo de poderem ser desacreditadas em público, por não participarem da estética de feminidade esperada, entram em negociação entre a própria estética, a que pessoalmente se relacionam e identificam, e a que é socialmente exigida, acabando por conciliar as duas, criando um equilíbrio entre a estética que realmente expressa a sua personalidade e a estética de sedução, visto que as regras sociais exigem que participem nesta performance feminina.

They refuse the constraints they consider excessive. Yet, behind these demands, they are nonetheless aware of “statutory considerations relating to social roles” (Martuccelli 2002: 231) and don’t want to become “discreditable” in the public sphere due to a lack of femininity. This is why they renegotiate in their everyday life the aesthetic standards of gender, making the choice of certain dress articles and the avoidance of others. During our interviews, their speeches alternate between the desire for emancipation and the respect for a “normal” line of conduct in terms of appearance. These respondents, belonging to wealthy clas-

ses, insist, for example, on their degree of distance between their interiority and the aesthetic tasks of women at the present time. Thus, they compare their dressing practices with the ones of “other” women, who, according to them, are more involved and as consequence more submitted to aesthetics norms. (Braizaz, 2019, p. 69)

Tal como já foi referido anteriormente, a estética feminina está presente constantemente na esfera pública, nomeadamente através dos media, onde é propagado um corpo feminino sedutor que deve ser admirado e apreciado. E, tal como destaca Braizaz, por não acompanharem essa imagem idealizada, “they imagine themselves mocked, devalued by the gaze of others. They “experience a major contradiction. Illegitimated incarnating (their) role, (they) feel moreover as weakly protected by it “(Martuccelli apud Braizaz, 2019, p. 71)

Nas suas entrevistas, Braizaz identificou um outro grupo de mulheres que recai numa categoria em que se pretende exercer a estética feminina conven-

cionada, pois consideram que estas características realmente representam a sua personalidade. No entanto, estas mulheres sentem-se impedidas de o exercer devido às demandas da própria vida. Ou seja, apesar de admirarem os códigos estéticos da performance feminina convencional, esta mesma estética acaba por ser impraticável no dia-à-dia, devido ao trabalho que exercem ou outras circunstâncias da vida.

This third category includes women who want to respect the legitimate norms of femininity because this gender aesthetic role represents for them a strong part of their identity. But unfortunately, the way they incarnate this gender aesthetic role do not enable them to be shielded by it in their social life. In other words, these women admire the codes of aesthetic femininity and desire to implement them with force but their daily life clutter them and do not allow them to access the desired image of themselves. (Braizaz, 2019, p. 71)

Braizaz demarca, por último, uma outra categoria de mulheres que pretendem escapar às normas da estética feminina, desafiando as noções de gênero e distanciando-se da estética de sedução. Apesar desta decisão consciente de não participarem nos códigos de vestimenta exigidos e associados com o gênero feminino, este grupo acaba também por ter consequências devido ao julgamento dos outros por não se envolverem com a noção de belo estabelecido e respetivos códigos de modelação do corpo.

Fleeting, this adjective well describes the way in which women (in this category) position themselves regarding aesthetic gender norms. We can portray their dressing practices as an unstable escape. They want to “experience a distance to the role, (but this distance) destabilizes them in an intimate way” (Martuccelli 2002: 235). Indeed, if they refuse to perpetuate what they call a “tyranny” or a feminine “masquerade”, they are nonetheless affected by the consequences of this choice when the eyes of others fall on them. (Braizaz, 2019, p. 72)

Como Thrope (2009) refere a propósito de um estudo sobre

a cultura de snowboarding e das mulheres que fazem esta prática, onde relaciona conceitos de Bourdieu e reflete sobre o gênero e a incorporação da cultura de snowboarding, realçando neste caso mulheres que toda a sua vida social esteve à volta desta atividade, visto que quanto mais envolvidos e absorvidos estamos num determinado ambiente social, mais probabilidade temos de nos relacionar em absoluto com as características performativas dessa área social, gerando menos conflito entre a imagem que temos de nós e a estética exigida por esse grupo. Esta circunstância reduz a possibilidade de nos expressarmos de forma fluída e metamorfósica e de abrir a reflexão sobre o nosso gênero a várias possibilidades.

For example, it appears that young “core” female snowboarders— whose work, accommodation, friendships and intimate relationships, and travel experiences, are typically organized around snowboarding—tend to do the least amount of field crossing, which may help explain why they often demonstrate limited critical reflection in relation to gender inequalities in the snowboard-

ding field. (Thorpe, 2009, p. 506)

Neste sentido, Throupe defende que, por outro lado, quanto mais nos movimentamos entre vários campos sociais, mais possibilidades temos de refletir sobre outras formas de performar e movimentar o corpo, visto que, em cada novo campo social com o qual nos deparamos, encontramos novas coreografias de ação. O alargamento das possibilidades de introduzir na nossa performance quotidiana diferentes características, reconstruindo a nossa identidade, reflete-se na forma como movemos o nosso corpo, tornando-nos cada vez mais fluídos e mutáveis na construção do nosso eu e a da nossa imagem.

Arguably, as women (and some men) increasingly move across various fields (e.g., the home, family, workforce, different sport cultures, the ski resort), and positions within fields (e.g., novice, weekend-warrior, athlete, event organizer), they may experience conflicts between different concepts of order and ways of behaving that may generate “questions as to the ‘naturalness’ of established gender practices”

(Krais, 2006, p. 131). Experiencing the tensions between different fields can, according to Adams (2006), “create dissonance and an awareness of ‘objective’ gender relations in these fields”: the “lucidity of the excluded” can in turn generate resistance and negotiation (Thorpe, 2009, p. 505)

A autora defende ainda que a possibilidade de nos movermos entre vários campos sociais está ligada à classe económica a que estamos associados, visto que mulheres de uma classe económica superior têm a possibilidade de participar de vários grupos sociais, podendo exercer várias atividades, tanto desportivas como culturais, tendo também empregos mais competitivos, eventualmente associados com masculinidade, abrindo o seu leque performático.

Perhaps it is worthwhile considering then whether the increased opportunities for young middle- and upper-class women—notably this is the background of most female snowboarders (see Thorpe, 2007a)—to move across multiple fields, and enter spheres that were previously closed to them (e.g., workplaces and sports traditionally-defined as masculine) has increased

their potential for reflexivity. (Thorpe, 2009, p. 506)

A movimentação entre vários campos sociais não deveria estar associada a uma classe económica sendo que, tal como Thorpe afirma citando Chambers (2005), “to encourage more interaction between fields, between communities or ways of life, so that individuals become aware of new options” (Thorpe, 2009, p. 506)

Um exemplo de movimento entre campos sociais diferentes foi a entrada das mulheres para áreas de trabalho mais competitivo onde, como Silvano (2021) indica, começaram a apropriar-se de peças do guarda-roupa masculino, passando para si a mesma simbologia associada com essa forma de vestir e modelando o corpo para mais se ajustar ao ambiente em que estavam inseridas e poderem igualar uma estrutura social predominantemente masculina.

Aplicando a teoria de Simmel, McCracken considera as mulheres trabalhadoras como um grupo subordinado que se apropriou (imitando) caracte-

rísticas do vestuário do grupo detentor de poder (o dos homens executivos), como forma de reivindicar um estatuto novo e equivalente ao deste. Baseando-se numa *démarche* que ele próprio classifica como estruturalista, faz equivaler o sistema material das diferenças ao sistema conceptual das diferenças, para explicar que, para as mulheres, imitar materialmente as roupas dos homens (as suas formas e os tecidos com que são executadas), corresponde a apropriar-se dos sentidos culturais (habilidades, disciplina e fidedignidade). (Silvano, 2021, p. 59)

Como verificamos, as definições restritas de género limitam a forma como construímos o nosso corpo delimitando a nossa e expressão, sendo um elemento que pressiona os corpos a uma determinada performance, como referido por Susana Francisco remetendo para Butler e a forma como demarca a instabilidade dos géneros.

Assim, através da análise dos limites da ação e expressão que cabem nas normas se de género de uma sociedade predominantemente heteronormativa, Butler questiona as configurações de poder que constroem as categorias de “homem” e “mulher”, bem como a estabilidade desses termos. (Francisco, 2022, p. 13)

Analisando a performance de gênero tendo como base os Drag Queen referidos por Butler, podemos questionar-nos sobre a diferença entre a performance de gênero, o gênero em si e o sexo da pessoa, como entidades separadas, podendo haver dissonância entre eles, destacando a construção social de um modo de estar, se comportar e modelar o corpo, realçando toda uma forma de performar de gênero.

That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex and a true or abiding masculinity or femininity are also constituted as part of the strategy that conceals gender's performative character and the performative possibilities for proliferating gender configurations outside the restricting frames of masculinist domination and compulsory heterosexuality. Genders can be neither true. (Butler, 1999, p. 215)

Tomando como inspiração as propostas de Butler, podemos afirmar que o que identificamos como gênero não é uma expressão da nossa essência, do nosso interior, ou uma repre-

sentação do que realmente somos, mas sim um conjunto de atos e formas de ação que construímos em torno das noções de gênero. Trata-se, até certo ponto, de uma ficção social, uma coreografia de ação atribuída a cada um dos gêneros e que define como devemos expressar o nosso corpo, como devemos falar, andar e relacionarmos-nos com os outros. Sendo que, segundo esta autora, mais do que uma expressão de uma essência, os atributos de gênero são performados:

If gender attributes, however, are not expressive but performative, then these attributes effectively constitute the identity they are said to express or reveal. The distinction between expression and performativeness is crucial. If gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction. (Butler, 1999, p. 215)

Como temos comprovado ao longo deste capítulo, as narrativas que temos em torno do gênero restringem as nossas formas de performar no mundo, reduzindo as possibilidades de expressão individual, não dando opções que vão para além da dimensão dual de feminino e masculino, reduzindo a forma como construímos os nossos corpos, visto que, agregado a estas categorias, existe um conjunto de dispositivos associados com cada um dos gêneros.

O sociólogo Erving Goffman, analisando as interações sociais através da linguagem teatral, considerou que, tal como numa peça de teatro, a nossas interações são feitas através de máscaras construídas propositalmente para apresentar certas características aos outros. O próprio refere que somos socialmente pressionados a manter a coerência da nossa máscara.

Através da disciplina social, a máscara de uma atitude pode, portanto, ser firmemente mantida, a partir de dentro.

Mas, como indica Simone de Beauvoir, somos ajudados a manter a atitude através de ganchos directamente presos ao corpo, quer de maneira oculta, quer de modo patente. (Goffman, 1993, p. 74)

Levando em consideração que o gênero é performativo, podemos afirmar que é como uma coreografia criada para cada um dos corpos. Por esse motivo, devemos promover a construção de corpos em que os intervenientes, através de colagens de vários elementos, possam construir um corpo próprio que não esteja limitado às definições binárias de gênero. O vestuário é um dos dispositivos que permite repensar o corpo e o belo, esse belo que muitas vezes está intrínseco ao que definimos como agradável para cada um dos gêneros, podendo a roupa demarcar e neutralizar certas partes do corpo, como iremos verificar através dos exemplos recolhidos, onde são construídos outros tipos de corpo.



Fig. 18 Peça da coleção The Horn of Plenty de 2009/2010 Alexander McQueen

Esta peça integra a coleção The Horn of Plenty criada por Alexander McQueen, em 2009, e que foi elaborada tendo em conta os constantes ciclos da moda, refletindo sobre a persistente exigência por algo novo, como indica o criador:

“The turnover of fashion is just so quick and so throw away, and I think that is a big part of the problem. There is no longevity.” (MacQueen citado por Wilson, 2009)

Para esse efeito, esta coleção foi apresentada tendo como fundo espelho partidos cercados de pilhas de sobras de adereços de coleções anteriores, tornando os figurinos como que uma paródia à cultura do último século. Ironizando ídolos da moda francesa, como é o caso da referência a Maria Antonieta, exagerando os corpos e alterando as proporções, como é o exemplo desta peça onde se pode verificar a silhueta exagerada, a cintura muito estreita e os ombros aumentados, reconfigura-se o corpo e aumenta-se certos traços.

Como podemos verificar, Alexander McQueen, redefine o belo, explorando outras formas de expressão do corpo feminino, tornando os corpos mais dramáticos e mais expressivos, desenvolvendo um trabalho que proporciona à pessoa uma ferramenta que permite incorporar outras formas, através do exagero. São estes elementos de demarcação que se pretende para o projeto. Sendo que, no caso deste exemplo, tal foi concretizado através do exagero e da dramatização.



Fig. 19 Lumps and Bumps de 1997 Rei Kawakubo of Comme des Garçons

Body meets dress, dress meets body é uma coleção criada por Rei Kawakubo para Comme des Garçons. Esta coleção, estação Primavera Verão de 1997, propôs uma subversão da aplicação da técnica do chumaço em que se usa esponjas ou algodão para acolchoar e dar volume, sendo que, neste caso, foi usado nos ombros, nas ancas e na parte de trás do corpo, desafiando a construção das silhuetas. Tendo como referência os corpos grotescos dos anos 80 e 90, numa época em que as feministas questionavam o corpo ideal e as ideias de belo, considerou-se que, nos anos de 1980, também eram usados chumaços nos ombros dos fatos para dar um efeito de poder e atingir uma forma corporal idealizada.

A ambiguidade é uma referência no trabalho desta designer, especialmente na forma como trabalha a feminilidade e no tipo de roupa que dá resposta ao corpo feminino. Não pretendendo, com o presente projeto, promover o consumo

de roupas sensuais mas, em vez disso, através do seu trabalho, compõe-se uma forma de ser feminina que, apesar de ser difícil de entender, traz benefícios através da sua complexidade.

Assim sendo, neste projeto destaca-se a deformação dos corpos desafiando os cânones em relação ao corpo da sociedade ocidental, repensando a forma do corpo e das suas possíveis variações, criando peças que transfiguram desafiando a percepção de beleza e a estranheza que temos em relação a corpos com proporções diferentes, criando expressividades alternativas, sendo esta uma característica importante para o projeto que se pretende realizar.



Fig. 20 Velvout tuxedo gown 2019 criado por Christian Siriano

O Velvout tuxedo gown foi concebido à medida para o ator Billy Porter no contexto dos Óscares de 2019, por Christian Siriano. Aqui, o principal objetivo era fazer com que o ator se sentisse em sintonia com o seu vestuário, podendo realmente expressar-se através da roupa, visto que o próprio ator indica que sentiu durante muito tempo que não lhe era permitido vestir de uma forma que lhe fosse genuína. “I was silent for a long time. I was trying to fit in to what other people felt I should look like.” (Porter citado por Young, 2019)

A peça foi criada com o intuito de trabalhar com aspetos como o feminino e masculino, questionando o corpo e o género. Por esses motivos, juntaram-se elementos como o smoking e o vestido. Esta peça surge como um elemento de empoderamento, não apenas para o próprio ator, mas também por quem tem a oportunidade de visualizar esta forma de expressão visto que o próprio designer comentou que rece-

beu mensagens de vários pais a assinalar como a visibilidade deste tipo de roupa mudou a vida dos filhos transsexuais permitindo alargar a sua possibilidade expressão.

Este é um exemplo de empoderamento dos corpos, visto que, fornecendo mais opções expressivas para as pessoas conjugarem uma imagem de si que possa ir para lá das normas de género, se permite construir uma representação visual própria através da conjugação de simbologias variadas com os seus diferentes de significados. Trata-se de uma proposta que permite uma expressão com uma maior liberdade do indivíduo, fora das normas de género, um elemento expressivo com o qual tanto homens como mulheres se podem identificar, fugindo das normas de género, em relação ao vestuário, criando peças que possa ser mais um dos mecanismos expressivos. Visto que, apesar do progresso realizado até aos dias de hoje, ainda estranhámos um homem de saia ou que faça uso de um

conjunto de meios de expressão que estão associamos ao género feminino, este projeto fomenta a possibilidade de que se expressem de forma livre, que se reinventem e que transponham as normas masculinas socialmente exigidas, usando os meios necessários que tiverem a disposição para modelar o corpo.

Em síntese, através dos exemplos demonstrados, podemos verificar que dispositivos como a roupa podem promover uma expressão mais livre do sujeito que permita montar uma imagem de si que realmente proporcione uma maior expressividade, utilizando a roupa, não apenas como ferramenta de inclusão, mas também como dispositivo como um potencial de expressão libertadora que ultrapasse as noções habituais de género, desafiando também a neutralidade dos corpos e contrariando um padrão que nega a individualidade. A roupa tem a capacidade de exploração e incorporação de outros corpos, alterando as

proporções, criando corpos deformados ou simplesmente explorando outras formas de interpretar o que é um corpo belo.

A performance e a forma como modelamos o corpo não deve estar restringida às definições binárias que construímos em torno do género, pois estas podem bloquear a valorização da individualidade do sujeito visto que remetem as interações e a representação do sujeito para noções restritas de feminino ou masculino.

Roupa, performance e fluidez expressiva

Como temos verificado, a roupa é um mecanismo de exploração que permite transformar e redesenhar o corpo, uma ferramenta de autoafirmação do sujeito. Porém, esse corpo está também limitado, visto que existe um tipo de corpo valorizado pela sociedade, o que restringe muitas vezes a sua exploração performativa. A roupa, sendo um elemento de exploração, que permite a construção de personas, ao reestruturar a forma como modelamos o corpo, também permite que esta funcione como um elemento de integração numa sociedade que valoriza certos tipos de corpo e formas de performar.

Como refere Pussetti, existe um ideal de corpo europeu que impede que outro tipo de corpos sejam celebrados, levando ao questionamento daqueles que não pertencem a esse ideal, visto que são corpos que questionam a beleza eurocêntrica. Estas definições do que é um corpo belo são formas de limitar a performance do corpo de quem é diferente, visto que se

demonstra que não se pertence a esse ideal, desvalorizando. Como destaca a antropóloga, referindo-se à polémica de modelos negras consagradas na Europa:

Há anos que discussões deste género acompanham ícones da moda como Wek , Campbell ou Jones. Basta recordar os casos das primeiras Misses negras coroadas na Europa: entre elas Denny Mendes, Miss Itália1996, Rachel Chistie Miss Inglaterra em 2009. Em ambos os casos, a sua eleição gerou uma polémica nacional. Como é que duas mulheres que não refletiam o ideal de beleza nacional, podiam ganhar um título que representa a imagem de um país? A dicotomia racionalizada que distingue estética e ética, a mulher “branca” da mulher “negra” ditava, em ambos os casos, quem podia ocupar o trono de Miss, que corpo seria reconhecido, que cor de pele, forma, tamanho, textura, traços representariam legitimamente o “rosto” da nação. (Pussetti, 2020, p. 12)

Esses ideais também são propagados pela representação visual em relação a um indivíduo de uma determinada classe social - o imaginário referente ao tipo de corpo, as performances associadas e o seu vestuário -, visto que são valorizados traços

específicos. Sendo que, por esse motivo, as curvas e o cabelo afro não entram no imaginário de uma mulher com recursos e influência, criando uma associação negativa em relação a como certos corpos performam e se adornam. Como destaca Pussetti, existe um imaginário em relação ao corpo e à performance de uma determinada classe social.

Para as pessoas de alta classe social continuam a gostar mais do tipo alto, magro, poucas formas, pele mais clara, cabelo perfeito, liso e brilhante.... Um ideal de sobriedade. Quando pensamos numa mulher de poder e de classe, não pensamos numa mulher cheia de curvas ou com uma afro na cabeça (risos), Isso é o que eles gostam da periferia... estética da favela, do funk, do gueto, do Kuduro... nas elites não se vê nada disso. Se calhar até gostam, mas de certeza que não admitem (risos). (Pussetti, 2020, p. 12)

Como o corpo está sempre a ser interpretado tendo em consideração certos valores e traços que são valorizados, as mulheres migrantes, para se integrarem numa cultura diferente, acabam por escolher peças de vestuário

que não chamam a atenção sobre si, tentando passar despercebidas. Por exemplo, utilizam os jeans usados como uma ferramenta de anulação, visto que, pela sua vulgaridade, não dizem muito em relação a quem o veste. Esta é uma das formas de se diluírem na multidão das metrópoles. Vindo de vários locais, as mulheres migrantes trazem consigo trajes próprios e as suas distintas individualidades, contudo, este modo de modelação do corpo vivenciado nas metrópoles, sobretudo ocidentais, anula a expressão individual e a tentativa de construção de corpos neutros tal como reflete Silvano a partir de Miller:

Isto acontece porque os jeans se tornaram provavelmente na primeira roupa pós-mimetica, no sentido de não indicarem nada senão a sua vulgaridade, o que corresponde a um dos ideais da ecúmena global (Miller apud Silvano, 2021, pag.128)

Os jeans, pela sua vulgaridade, tornaram-se assim uma ferramenta que nos permite camuflar na multidão, não incenti-

vando a expressão do sujeito e a construção de um vestuário próprio que diga algo sobre si, por oposição, por exemplo, aos trajes tradicionais.

Como verificamos, existe uma forma de expressão corporal que remete para a tentativa das pessoas se anularem e não chamarem a atenção sobre elas, reconstruindo o corpo para se assemelhar com os corpos valorizados pela sociedade, no entanto, isso cria uma hierarquização dos corpos .

Por essas razões, o projeto pretende utilizar, num primeiro momento, mecanismos que remetam para a neutralização, como é exemplo da peça de vestuário de corpo inteiro e dos tons neutros. No entanto, pretende-se propor uma composição que permita que o corpo se manifeste sobre este dispositivo, aparentemente neutro, através da criação de sistemas que possibilitem, através da aplicação de diferentes materiais flexíveis, a transformação do próprio corpo, proporcio-

nando o seu empoderamento e a concretização de um visual que permita ao utilizador manifestar-se no espaço público, tornando-se visível e contrariando uma estética que anula os corpos e os torna despercebidos.

Considera-se que, ao nos destacarmos através da roupa, podemos demonstrar aos outros vários símbolos da nossa identidade, como é exemplo as nossas origens, gostos, grupos que estamos associados, relacionando o corpo a elementos culturais que nos sejam importantes. Partimos da premissa que, apesar dos múltiplos mecanismos que proporcionam transformação do corpo, existem sempre elementos expressivos que têm um maior significado para o indivíduo. Sendo que, tal como refere Cabral (2019), apesar de haver uma maior multiplicidade de transformações, os indivíduos relacionam os vários elementos simbólicos do seu vestuário com grupos específicos a que estão associados.

Pessoas de todas as classes sociais consomem cultura material para salientar sua identificação com grupos específicos, mas não com a sociedade como um todo. Elas tendem a se identificar com interesses culturais muito localizados e específicos (CRANE, 2006, p. 44). Partindo desta ideia, compreendemos que apesar de poder fazer escolhas mais flexíveis de vestuário e de quebrar o vínculo com tradições no modo de vestir, a forma como indivíduos de grupos específicos as fazem relaciona-se intimamente com processos de identificação cultural. (Cabral, 2019, p. 43)

Em relação à desvalorização de certos corpos, a autora refere que o vestuário da mulher Kalunga não é reconhecido como pertencente à cultura brasileira, por não representar o padrão de beleza do país, que muitas vezes valorizam corpos com traços mais europeus. Por haver uma desvalorização do modo de vestir da comunidade Kalunga, estas formas de modelar o corpo tornam-se um elemento de resistência em que se contraria o padrão de beleza em vigor, tornando a modelagem do corpo um ato político de afirmação e renegando assim o modo de performar mais valorizado pelo país. Esta afirmação através da roupa surge como um ato de auto aceitação.

A questão do não reconhecimento da indumentária de uma mulher Kalunga como sendo de uma mulher brasileira mostra como os padrões de moda e beleza no país são pautados por um referencial europeizado e de branquidade. Leva-nos a refletir ainda acerca do lugar social ocupado por indivíduos quilombolas no Brasil. Portanto, consideramos a importância de destacar a expressividade da indumentária de mulheres Kalunga,



Fig. 21 Vestuário cotidiano da Mulher kalunga



Fig. 22 Mulher kalunga com vestuário tradicional

por meio da qual é possível enxergar a presença e efetividade da produção cultural das mulheres negras no Brasil. O reconhecimento da existência de um processo histórico de formação de costumes e tradições relacionados ao modo de vestir de mulheres Kalunga dá visibilidade à imagem de mulheres negras enquanto sujeitos da história e produtoras de cultura. Apesar de nem sempre a relação de mulheres Kalunga com a indumentária, considerando sua pluralidade, envolver a adesão a elementos que indicam essa noção de ancestralidade; ela pode, em alguns casos, implicar um modo de resistir

culturalmente. Sobretudo quando a escolha por um modo de vestir que seja característico de costumes tradicionais da comunidade se dá de forma consciente e intencional, fazendo do ato de vestir também um ato político, como discutiremos adiante. (Cabral, 2019, p. 108)

A mesma autora refere o caso de Tuya, uma afro brasileira que, frequentando o ensino superior fora da comunidade Kalunga, relatou como não ter usado o

modo de vestir Kalunga, se tornou uma forma de enfraquecimento do seu sentimento de si e da sua autoafirmação, não podendo manifestar o que era de maior importância para si através da roupa - a sua história, cultura e a sua própria realidade. Esta experiência fez com que tomasse consciência do potencial político da roupa, visto que não se vestir com os elementos com os quais mais se relaciona, torna-se num ato de anulação.

Por intermédio dos relatos feitos por Tuya é possível notar que, em um dado momento de sua vivência na universidade, tornou-se incômodo não estar vestida de modo que evidenciasse o seu pertencimento à comunidade Kalunga. Uma vez que ela relaciona, em sua experiência pessoal, o fato de não assumir esse modo de vestir ao enfraquecimento de um sentimento de autoafirmação. As roupas, nesse contexto, mais do que um modo de construção da imagem se mostra como parte da construção de sua identidade. Como afirma Miller (2013), as roupas não são meras camadas superficiais que representam quem é o indivíduo, tendo em vista que o constituem. São conferidos à indumentária sentidos que fazem parte da elaboração identitária de quem as veste. Além da questão

estética, assumir o pertencimento à sua comunidade por meio da indumentária representa também um ato político: significa a tomada para si da história e cultura do grupo, suas raízes e suas lutas. (Cabral, 2019, p. 110)

A roupa e a construção de um modo de vestir próprio traz consigo memórias e sensibilidades específicas, principalmente quando pensamos no modo como a indumentária transforma o corpo. Ao nos exprimirmos através da roupa, construímos uma sensação de pertencimento tal, como Cabral (2019) indica no que diz respeito às mulheres Kalunga, que usam a roupa como elemento de manifestação e demonstração do seu lugar no mundo.

Contudo, observamos que a relação entre a roupa e o sujeito nesse contexto é perpassada por um sentimento de coletividade e pertencimento. Em concordância com Berger (2016) quando esclarece que a visualidade estabelece o nosso lugar no mundo circundante, afirmamos que a construção visual da indumentária dessas mulheres aponta para processos de elaboração de sua identidade e reforça o seu sentimento de pertencimento à comunidade Kalunga. (Cabral, 2019, p.119)

Como podemos verificar no caso do vestuário Kalunga, a roupa é usada de forma consciente tornando-se uma ferramenta de autoafirmação, principalmente quando nos é imposto socialmente uma forma específica de vestir. Porém, através da forma como compomos o nosso vestuário, podemos resistir a um modo de vestuário idealizado.

Nas questões de autoafirmação e resistência, torna-se importante para o projeto aqui apresentado a forma como nos vinculamos a um corpo que não se anula e que se manifesta no espaço público dando a si e aos outros um imaginário diferente, o que permite a afirmação da pessoa enquanto sujeito, possibilitando assim sair do casulo da invisibilidade. Deste modo, projetámos peças que realçam o corpo exagerando o movimento e a sua fluidez, proporcionando uma resistência a um corpo imóvel e reinventando a sua consistência.

Importa referir que, a roupa, como elemento expressivo, permite tanto a anulação do

corpo, como a sua autoafirmação. Através da junção de vários sinais, criamos uma máscara que transmite certos atributos, como refere Goffman, uma fachada composta por vários elementos identitários que são transmitidos aos outros, criando assim uma representação visual que retrata o que somos. É a nossa máscara social, composta pelo nosso vestuário, género, idade, forma de falar e expressões faciais. Alguns destes sinais são fixos e constantes, como é o caso da etnia, sendo uma parte da nossa imagem, porém há sinais que estão em contante mudança, sendo características transitórias, como por exemplo as expressões e os maneirismos, os ornamentos do corpo. A forma como nos exprimimos é criada através do conjunto destas características, o contraste entre estes dois sinais tem a possibilidade de realçar a fluidez no modo como nos exprimimos, permitindo uma constante mudança da nossa representação social.

Como partes da fachada pessoal podemos incluir: os distintivos que indicam

a profissão ou a categoria profissional; o vestuário; o sexo, a idade e as características raciais; as dimensões físicas e a apresentação; a atitude; a maneira de falar; as expressões faciais; os movimentos do corpo, etc. Alguns destes transmissores de Sinais, como, por exemplo, as características étnicas, são relativamente fixos e, para um período de tempo dado, não variam no mesmo indivíduo entre uma e outra situação. Por outro lado, alguns destes transmissores de sinais são relativamente móveis ou transitórios, como a expressão facial, e podem mudar durante um mesmo desempenho, de um momento para o outro. (Goffman, 1993, p. 36)

Através de vários mecanismos, construímos a nossa performance, reconstruindo-nos enquanto sujeitos, criando uma máscara que reflita a nossa persona pessoal e social. Sendo que o corpo é um dos locais centrais onde o sujeito tem a oportunidade de se explorar e de encontrar o seu lugar no mundo, como forma de integração e descoberta. Local onde se descobre e encontra outras performances de si. O vestuário torna-se então um elemento essencial para a sua descoberta enquanto sujeito, visto que através da roupa consegue trazer para si vários elementos

que lhe dão sentido, podendo ser um escape à sua própria realidade, momentos isolados do seu quotidiano. Ou elementos que comunicam características suas aos outros, manipulando os sinais que transmite, recriando-se enquanto sujeito.

A tatuagem, o piercing, as roupas ou as maneiras de se pentear, de se barbear de pintar os cabelos ou de se exibir jóias, tornaram-se hoje maneiras de construir o sentimento de si, de brincar com a sua identidade para se aproximar de uma imagem julgada mais propícia. Reflectem pois no seu uso uma vontade de mudar de modo duradouro a definição íntima e sobretudo social de si. (Le Breton, 2004, p. 21)

Ao manipularmos os sinais, destacamos certos atributos que poderiam não estar tão visíveis aos outros, tornando mais fácil identificar características referentes à nossa personalidade. Como é o caso, por exemplo, de um concerto ou festival onde modelamos o corpo de forma a que confirme o nosso pertencimento e a nossa filiação ao ambiente, vestindo para isso t-shirts de bandas e acessórios que transmitam os nossos gos-

tos e destacando determinadas partes da nossa personalidade. Como refere Goffman (1993), recheamos-nos de sinais que expressam factos sobre nós.

Quando se encontra na presença dos outros, o indivíduo recheia de modo característico a sua actividade com sinais que põem em evidência e configuram factos confirmatórios que de outro modo permaneceriam ignorados ou obscuros. Porque, para que a actividade do indivíduo se torne significativa para os outros, ele terá de mobilizar a sua actividade de modo a que esta expresse durante a interacção aquilo que ele pretende transmitir. (Goffman, 1993, p. 43)

De certo modo, expressamos determinados factos sobre nós através de vários elementos expressivos relacionados com o ambiente onde nos encontramos, confirmando assim o nosso pertencimento. No entanto, podemos usar os mesmos mecanismos expressivos em diferentes atos e atividades, por esse motivo determinados sinais expressivos podem ter leituras diferentes, dependendo da forma como são interpretados. Remetemos, assim, para cada um dos mecanismos expressivos, um conceito específico de

pessoa, personalidade e estilo de vida. Mas, no entanto, essa interpretação em relação ao indivíduo poderá ser incorreta. Sendo a roupa desportiva um desses mecanismos expressivos que, devido à sua multiplicidade de utilização, pode ser usada em ambiente de ginásio, durante o dia-à-dia devido ao conforto e praticidade do seu uso - como é o exemplo das leggings -, e que, dependendo da situação, poderá ter leituras diferentes. Tal como defende Goffman, a mesma fachada pode ser usada em situações distintas.

Para lá do facto de diferentes papéis de rotina poderem utilizar a mesma fachada, devemos notar que uma fachada social dada tende a institucionalizar-se nos termos das expectativas abstractas e estereotipadas a que dá lugar, e tende também a receber um sentido e uma estabilidade independentes das tarefas concretas que momentaneamente possam ser desempenhadas em seu nome. A fachada transforma-se numa "representação colectiva" e numa realidade por direito próprio. (Goffman, 1993, p. 40)

Em síntese, tentamos projetar uma imagem consistente, no entanto, essa imagem por vezes

entra em contradição, visto que somos seres fluídos com múltiplas características que se sobrepõem. Contudo, através do vestuário, damos visibilidade a determinadas camadas que se afirmam no espaço público, construimos várias representações sendo cada uma delas composta por características específicas. No entanto, as várias personas podem entrar em contradição, pois, dependendo da circunstância, poderemos ter expressões e formas de performar o corpo que contrariam os nossos padrões de ação, podendo ter uma expressividade completamente oposta. Este é o caso da persona profissional, familiar, social em que, utilizando vários elementos expressivos para afirmar certos traços, podemos transmitir autoridade, competência ou inteligência, mas, estando noutras situações, temos uma expressão corporal diferente comunicando e vestindo de forma diferente da nossa persona profissional, por exemplo.

Existem locais em que somos incentivados a construir uma expressividade diferente, dado que impõem um dress code definido, chamando as pessoas a contrariar a coerência expressiva do seu quotidiano para poderem explorar outras formas de expressão, funcionando como um laboratório expressivo. São espaços que convidam a vestir com a intenção de escapar a um corpo neutro, contradizendo assim a sua expressão habitual e utilizando a roupa como meio de uma anti-conformidade, tornando-a numa ferramenta de manifestação. Neste sentido, Jackson (2001) refere-se, por exemplo, ao ambiente do clubbing:

Clubbing offers [...] the chance to change the way she expresses herself in public, freed from the representational requirements of her work, she can stress different aspects of her own personality, by revealing that self as an altered social object. (Jackson, 2001, p. 123)

É, portanto, este o caso dos ambientes criados nas discotecas e festas noturnas onde somos chamados a expressar-



Fig. 23 Grupo pertencente a La Sape

-nos da forma em que mais nos sobressaíamos, podendo mudar a configuração de como nos expressamos em público, criando um eu alternativo e mudando o formato como os outros se relacionam conosco, criando uma via para escape da nossa vida quotidiana:

“People create characters and alter egos; they perform these alternate selves within the club space which becomes their creative and expressive arena.” (Jackson, 2001, p. 126)

Outro caso de construção performativa expressiva do corpo

através do vestuário, são os Sauper membros da La sape que é a abreviação da frase francesa *Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes*. Este movimento tem origem no Congo e faz uma mescla do estilo europeu e africano. Pela mudança de elementos expressivos, acabam por modificar a sua representação visual, dado que, no espaço público, são reconhecidos como performers, tal como indica Santos (2019), através de vários mecanismos expressivos, como, por exemplo, a bengala, que

permite a distinção entre os diferentes sauper.

Eu passei a usar a bengala porque expressa um estilo clássico, fica mais refinado e é bom para a diatance. Eu gosto de rodar a bengala, de me apoiar nela, isso ajuda a criar uma diatance mais diferente da dos outros sapeurs. (Santos, 2019, p. 95)

O vestuário permite ser uma ferramenta de reflexão sobre quem é o sujeito, proporciona a sua afirmação, explorando várias formas de expressividade, manifestando-se através da escolha de elementos visuais que incorpora em si. Como refere Santos (2019), o adorno torna-se um mecanismo de exploração da sua subjetividade proporcionando a exploração de outras facetas de si.

O vestir, enquanto obra de subjetividade, também acompanha as mudanças pelas quais eles passam ao longo do tempo. Terminator conta que preferia cores sóbrias mas, conforme foi se envolvendo com uma política de afirmação da africanidade, que não era algo que reivindicasse tão fortemente quando mais novo, as cores vibrantes foram ganhando espaço em seu guarda-roupa. Na medida em que o sapeur

se constrói e se reconstrói na SAPE, seus objetos se alteram. (Santos, 2019, p. 103)

Como podemos verificar, através da roupa, o sujeito faz uma reflexão de quem é, manifestando-se no mundo através da incorporação de elementos com significados próprios, adornando o seu corpo. Sendo a roupa um mecanismo de transformação e exploração de outras subjetividades de si, permitindo que o corpo se transforme realçando a metamorfose, transitando entre várias máscaras, escolhendo as características a que pretende dar visibilidade. Estas questões de exploração e transformação do corpo são importantes para o projeto aqui apresentado, uma vez que pretendemos, através da construção das peças que se transformam, dar possibilidade ao sujeito de brincar com o próprio corpo, vendo a peça a ser influenciada pelos gestos e movimentos executados. O fenómeno de vestir é um elemento emocional social e cultural em que transformamos

o nosso corpo, absorvendo a simbologia de uma determinada peça, tornando-nos o que o nosso corpo representa. Sendo que, como Silvano indica, ao referir-se a Miller, pela colagem de vários ornamentos, a roupa é não só a exteriorização das nossas particularidades, como também somos influenciados pelos objetos que incorporamos no corpo.

O autor fala de um fenómeno integral que é o clothing/person (roupa/pessoa). Esse fenómeno material (que envolve o corpo e as roupas) é também experiencial, emocional, social e cultural. Apesar de no Ocidente concebermos o corpo como uma exterioridade que podemos modelar e adornar, nós somos o nosso corpo. No fluxo performativo que é a nossa existência, nós somos as transformações que lhe fazemos, as roupas com que o vestimos e os objectos com que o adornamos. (Silvano, 2021, p. 50)

Como temos verificado ao longo do capítulo, a roupa apesar de poder ser uma ferramenta que aprisiona os corpos, é também um dispositivo que proporciona a nossa afirmação enquanto sujeitos, demarcando a nossa

história e a nossa vivência. O vestuário possibilita um corpo metamórfico explorando as suas várias configurações e repensando-o a partir daquilo que o próprio sujeito representa.

Para o projeto aqui desenvolvido, torna-se importante a exploração do corpo como construção de novas performances, por esse motivo, pretende-se focar em dispositivos que realcem e valorizem a mudança constante que temos no modo como nos movemos, salientado e promovendo esse movimento.



Fig. 24 Issay Miyake coleção de 1995

Os projetos que se apresentam de seguida pretendem demonstrar a forma como a roupa tem o potencial de construir novas performance através do realce do movimento, destacando a mudança, a diferença na postura, no gesto e no modo como o corpo se move.

Para a coleção de Primavera de 1995, Miyake criou uma performance ao vivo através das suas peças, construindo vestidos arredondados que nos fazem lembrar candeeiros de papel. Miyake, na sua apresentação, utilizou um grupo de modelos descalços, de pé, enquanto o vestido saltitava de cima para baixo.

A criação destas peças plissadas foi feita através do aquecimento de tecido em poliéster. O têxtil é primeiramente cortado e colocado entre duas camadas de papel, sendo pressionado e depois aquecido. Após o tecido sair do papel, ele guarda a forma plissada.

A crescente expectativa em relação à nossa imagem fez com que a designer Karen Heshi repensasse todas as atividades extracurriculares que teve enquanto criança: skating,



Fig. 25 The performing suit, Karen Heshi, 2020

ballet, natação, flauta, piano e aulas de francês e japonês. Visto que todas estas performances lhe ensinaram a modelar o seu comportamento a uma certa atividade, estas vivências permitiram-lhe concluir que a forma como somos desde muito novos nos direciona para a uniformização.

A verificação de que nos limitamos a uma performance rígida, dado que se exige às pessoas que demonstrem uma imagem impecável para uma determinada circunstância, ou a agirem de forma perfeitamente profissional, performar tornou-se uma parte importante do dia-a-dia. Foi esta constatação que inspirou Karen a criar uma coleção que permitisse às pessoas performarem em ambientes de trabalho de forma mais descontraída. A designer fez assim experimentações usando o fato formal. Conjugando na sua peça o conceito de performance, manipulou o tecido fazendo vários cortes a laser, onde, através da alteração de movimento, o tecido expande criando, transformação na peça.



Fig. 26 The performing suit, Karen Heshi, 2020

Este projeto explora a metamorfose espelhando na roupa os vários movimentos e mudanças ao longo do dia, visto que cada mudança de postura, de gesto e de movimento, cria uma alteração na peça, que fica

demarcada através da textura e da mancha que se revela.

Projetos de referência

As inspirações para as peças desenvolvidas no projeto passaram por duas fases. Uma delas foi a construção de estratégias de movimento e metamorfose através de chips e equipamentos eletrônicos. A outra hipótese passou pela conjugação de múltiplos materiais manipulando o tecido de forma que alterasse o seu comportamento. Os seguintes exemplos demonstram projetos que, através destas estratégias, criam peças que se transformam.



Fig. 27 Caress Of The Gaze, 2015, Behnaz Farahi

Farahi criou este projeto como parte de uma residência artística na Autodesk, Pier9, um workshop de impressão digital em São Francisco.

Para o realizar, a designer utilizou a Impressão 3D e sensores de movimento. Em específico, utilizou a Objet Connex500 Printer que permite controlar a flexibilidade e a densidade, tendo também a capacidade de combinar múltiplos materiais,

visto que numa única impressão, pode combinar até 14.

A peça funciona através de um sistema algorítmico de monitorização que deteta o género, a idade e a orientação do olhar. Um olhar pode comunicar atração, respeito, desprezo, raiva, carinho e humor. Dependendo do olhar que se recebe, a nossa pele naturalmente também reage, corando, tendo arrepios e aquecendo.

providing novel forms of interaction between our body and the surrounding environment.” (Farahi citado por Brownlee, 2016)

A peça faz-nos refletir sobre como a nossa roupa incentiva o modo como interagirmos com os outros, criando uma linguagem corporal diferente. Apesar de utilizar tecnologia avançada, esta peça simula as nossas reações ao olhar, criando uma segunda pele que reage à nossa interação com os outros, transformando-se e captando os estímulos das nossas interações.

Apesar de não termos seguido este caminho, este é um projeto que vale a pena ser mencionado, visto que reflete a anulação das nossas expressões, uma vez que a roupa bloqueia o nosso corpo, invisibilizando as nossas reações. Este é um caso da construção de um corpo metamórfico que muda de forma através da interação entre duas pessoas destacando a linguagem não verbal que vai mudando visto que estamos sempre a captar sensações do ambiente a nossa volta.

No entanto, no dia-à-dia, as nossas roupas ocultam a forma como a nossa pele reage às nossas interações sociais. Por esse motivo, foi criada uma malha interconectada com um sistema de memória que muda a forma, de maneira orgânica, simula o arrepio da pele.

“The idea was to create an artificial skin inspired by nature, with enhanced functionality, which could function as an extension of our actual skin, while

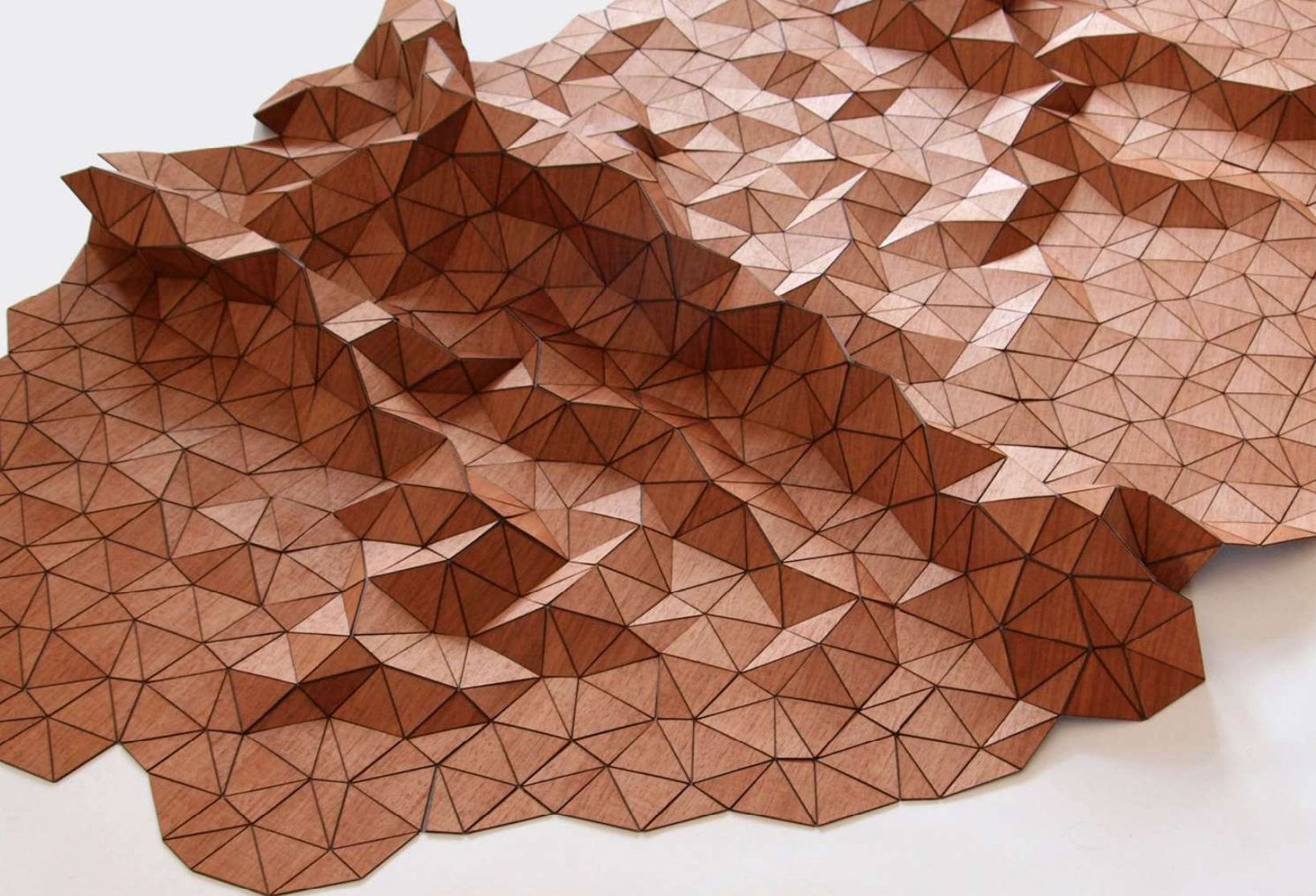


Fig. 28 Wooden Textiles, Elisa Stroyk

Elisa Stroyk começou esta série Wooden Textiles em 2009 como projeto de mestrado, continuando a exploração deste têxtil até aos dias de hoje no seu atelier em Berlim.

Para a transformação da madeira numa superfície flexível foi usado laser cut para cortar a madeira com 0.06mm de espessura em formas geométricas. Em seguida, são colocadas

centenas de peças à mão numa base de tecido. Sendo que, dependendo da geometria e do tamanho, a peça pode apresentar comportamentos diferentes em relação à sua flexibilidade e

mobilidade, dando possibilidade de movimentos diferentes. Com estas variações, é possível criar vários tipos de objetos, desde um candeeiro, um vestido e uma manta.

Através deste material, foi criado um tecido que se modifica devido à composição geométrica da madeira. O que se realça de referência para o projeto que aqui se apresenta é o uso de materiais com características opostas e a composição geométrica. O seu efeito final possibilita ainda a construção de um corpo em constante transição, na sua forma, contrariando assim um corpo estático e permitindo a construção de várias metamorfoses em um só objeto.



Fig. 29 Morphogenesis da coleção Sensory Seas, 2020, de Iris Van Herpen

Iris van Herpen criou a coleção Sensory Seas em 2020 tendo como inspiração as semelhanças existentes entre o movimento da vida marinha e a sinapse do corpo humano. A designer de moda foi influenciada pelo trabalho do neuroanatomista espanhol Ramón Y Cajal que documentou, através de ilustrações anatomicamente detalhadas, o sistema nervoso central observado através de um microscópio.

Iris Van Herpen utiliza a impressão 3D e materiais não convencionais, como silicone, tal como podemos ver no figurino Morphogenesis, que é produzido através centenas de telas brancas impressas em 3D. A peça é feita em parceria com Philip Beesley, tendo sido criado um vortex contorcido, que foi depois cortado em camadas de 3 mm, com vista a obter o resultado desejado. As propostas desta designer destaca bastante o movimento, sendo este um dos aspetos mais importantes no seu trabalho. Tal como a própria indica, o

trabalho é influenciado pelo seu fascínio pelo movimento:

“I think movement and transformation and dance is often very much about optical illusion, and that’s what I’m very fascinated by in my material development.” (Harpen citada por Jordahn, 2020)

Este projeto é um exemplo de como o movimento é um elo que pode dar destaque ao corpo, incentivando a pessoa a manifestar-se, aproximando-o de uma entidade fluída.

Desenvolvimento e apresentação do projeto

Refletindo sobre a ideia de identidade ligada com a constante transformação do corpo, pensou-se este projeto a partir da representação do conceito de metamorfose. Na medida em que o corpo está sempre numa performance permanente, essas ideias foram materializadas através de peças que transitam de forma, procurando e explorando a fluidez do movimento.

Na fase inicial do projeto, consideraram-se estratégias que realçassem a transformação do corpo e o destacassem como elemento metamórfico. O projeto desenvolveu-se, assim, através da exploração de várias hipóteses, pensando e testando os caminhos possíveis.

Uma das estratégias inicialmente exploradas, surgiu a partir da observação de pessoas no comboio e da curiosidade sobre o que traziam na mala, coisas essas que poderiam dar um deslumbre sobre o resto da sua identidade. Ou seja, perguntava-me o que transportariam as pessoas que não está visível aos olhos dos outros e que poderia revelar algo sobre elas, como hobbies, a própria profissão, a composição do seu núcleo familiar, ou gostos e paixões que muitas das vezes não expomos, pois queremos refletir uma identidade fixa e constante, que mostre uma certa personalidade conforme a norma e as expectativas.



Fig. 30 Teste 1, Casulo

Como resultado desta primeira fase de exploração, comecei por construir peças que se assemelhassem a mangas, para assim experimentar a fixação dos objetos no corpo pensando neste como uma grelha onde os objetos são acumulados.

Nesta etapa desenhei pensando em pequenos casulos que permitissem guardar os objetos, o que resultou na criação de pequenas bolsas em tule, possibilitando que os objetos estivessem visíveis. Apesar de haver fixação, o tule não permite o suporte necessário aos objetos que carregamos ao longo do dia, pelo que foram desenvolvidas outras explorações.



Fig. 31 Teste 1, Casulo



Fig. 32 Teste 2, Casulo

Para testar a melhor a forma de fixação experimentou-se uma manga com fios colocados na diagonal, com um ligeiro bolso que funciona como batente para os objetos estarem fixos. No entanto, após o teste, verificou-se que estes não se fixavam com facilidade, caindo entre os fios.

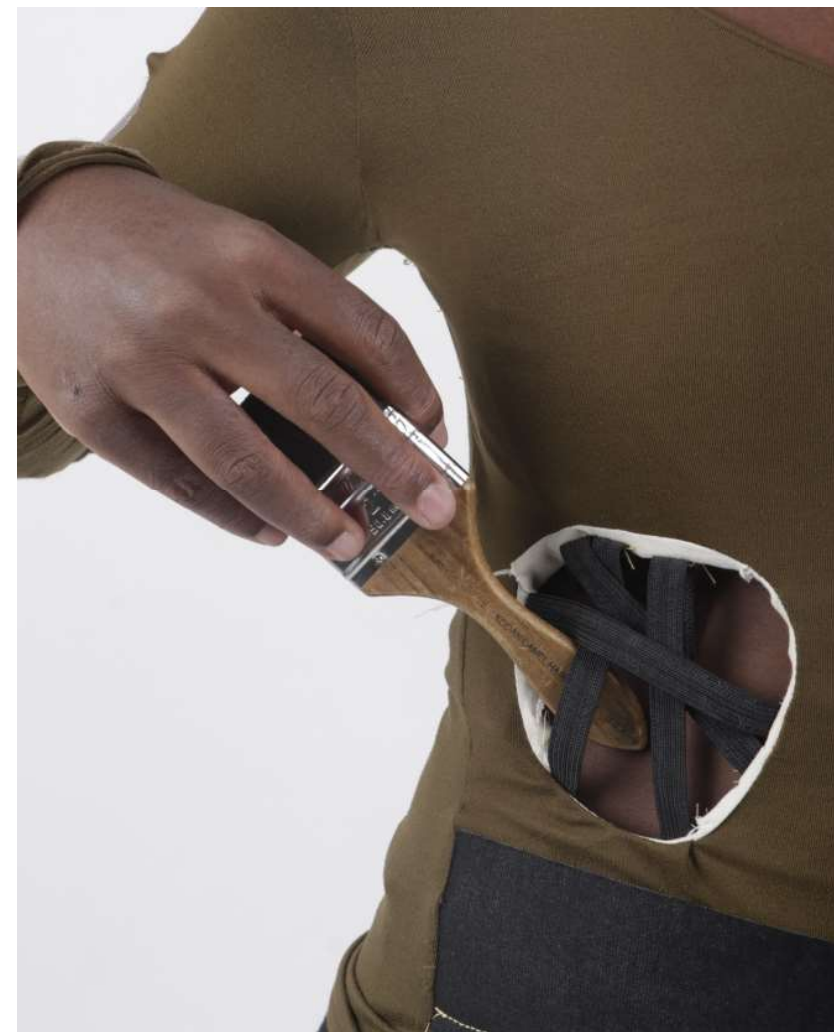


Figs. 33, 34 Teste 3, Casulo



Para obter o resultado desejado optou-se por conferir uma maior tensão a este conjunto, passando a trabalhar com fitas elásticas. Está foi a melhor solução encontrada, visto que nos testes anteriores a fixação dos objetos não é eficaz.

Ainda numa fase inicial, optou-se por dar nova vida as roupas, construindo protótipos usando peças em segunda mão. Esta escolha permite que cada peça criada seja um modelo único, por esse motivo, decidiu-se inicialmente ter uma peça em que, adicionando elementos, damos uma expressão diferente, utilizando um processo similar com vista a destacar duplamente quem o veste, tanto pela composição diferente que pode criar, como pelo conjunto de objetos que leva consigo e que vão mudando no seu quotidiano.



Figs. 35, 36, Teste 4, Casulo



Figs. 37 38,39, Teste 4, Casulo

A partir da pesquisa realizada e das referências analisadas, pensou-se no corpo como elemento performativo, mantendo o princípio inicial da metamorfose. Visto que, em cada movimento que fazemos estamos a redesenhar o corpo a partir de uma determinada ação, todos esses movimentos reestruturam a nossa representação visual. Assim, partindo da ideia de movimento do corpo, criou-se um sistema que vai balançando e amplificando o movimento, sendo que, dependendo de onde estamos, movimentamo-nos e deslocamo-nos de uma certa forma, pois cada tarefa pede um conjunto específico de movimentos.



Figs. 40,41 Teste 1, Morhic I

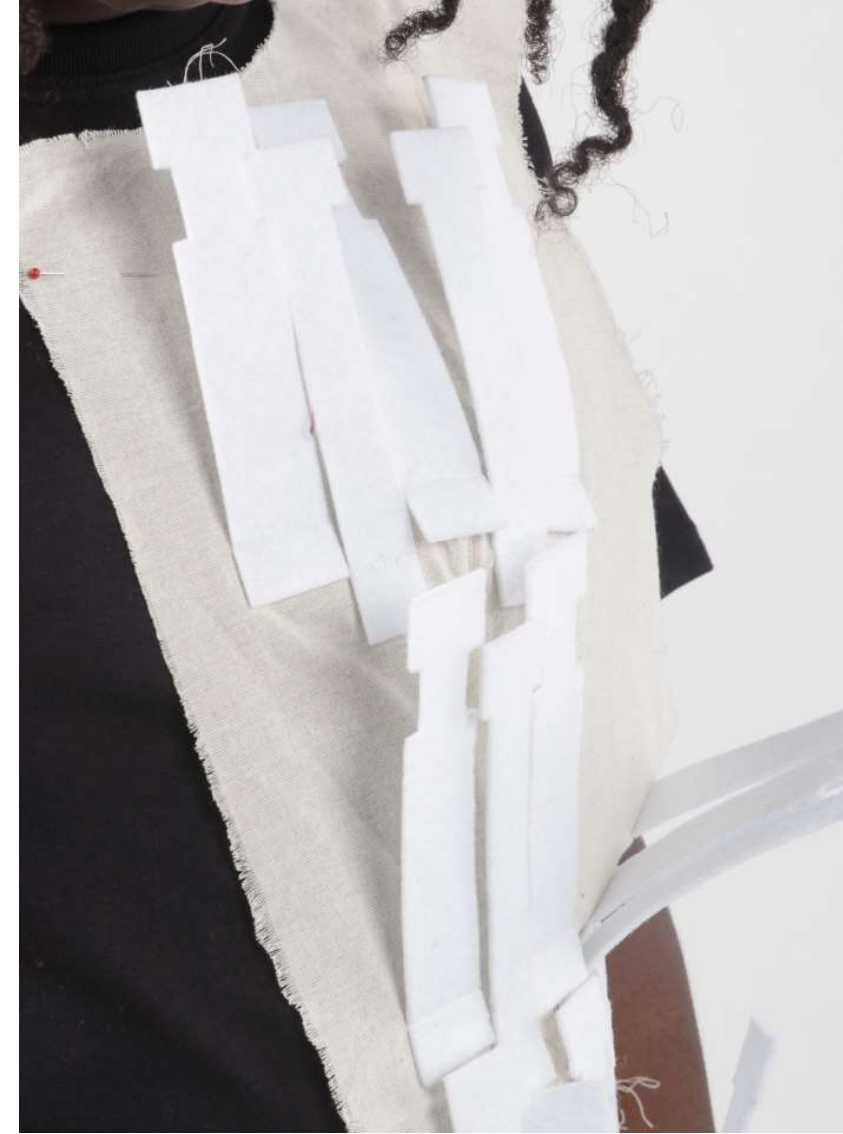
Através de uma camisola já existente, colocaram-se fitas de feltro para destacar o movimento e a constante alteração que produz no corpo. Verificou-se o potencial deste caminho e optou-se por explorar sistemas que facilitem a expressão do nosso movimento.

Utilizando o feltro como material para aplicação da roupa pensou-se em formas que fossem mais adequadas, visto que o objetivo seria destacar o movimento. Por essa razão, primeiramente utilizam-se peças com uma dimensão maior, pois pretendia-se verificar se o espaço deixado entre as peças e a roupa faria com que o destaque do movimento fosse maior, no entanto, acabou-se por notar que esta opção limita a quantidade de movimentos que a peça pode realizar.



Para proporcionar um maior movimento, redimensionou-se a aplicação, o que foi conseguido tendo peças mais pequenas. Chegámos, assim, a um dos resultados pretendidos, no entanto, o formato desta aplicação deixa um espaço entre elas, o que não permite que, estando a pessoas numa posição estática, se crie uma camada que se aparente lisa.

Figs. 42,43 Teste 2, Morphic I



Figs. 44,45 Teste 3 Morhic I

Para conseguir o resultado pretendido, pensou-se numa estratégia de encaixe, redesenhando as peças para se conjugarem em uma camada uniforme.

Após se verificar que a melhor estratégia seria as peças simularem uma superfície homogênea, acabou-se por explorar outras formas que remetesse para o mesmo resultado. Para esse efeito, passou-se a trabalhar formas geométricas focando principalmente no triângulo permitindo criar uma composição sem deixar espaço entre as aplicações.

Começou-se por fazer as aplicações em triângulos grandes, estando as peças em direção contrária entre elas. No entanto, devido à sua dimensão, rapidamente se verificou que teríamos que as desenhar numa dimensão menor, visto que as peças acabam por não ter balanço, sabendo que uma das extremidades da aplicação fica com uma largura extensa, acabando por fazer demasiado peso.

Para resolver a questão anterior, produziram-se triângulos mais pequenos que, estando em posição contrária entre si, configuram assim um retângulo, sendo que a sua posição lado a lado em direções invertidas compõe uma camada homogênea que apenas se desfaz com o movimento.



Figs. 46,47,48 Teste 5, Morphic I



Pensámos numa forma que pudesse proporcionar mais movimento e, assim, maior transformação. Esse resultado foi conseguido redesenhando os triângulos para que as duas partes juntas construíssem um losango. Esta composição permite que, independentemente da direção, exista sempre uma base de pequena de fixação funcionando como um eixo, graças ao peso da restante peça. Com esta opção conseguiu-se o resultado desejado.

Encontrada a forma pretendida, passou-se a refletir sobre como obter um maior balanço na peça. Por esse motivo exploraram-se outros tecidos, como também materiais como chumbo, que tem uma dimensão reduzida e, através do seu peso, pode dar a este sistema um balanço e movimento maior. Para perceber o componente ideal, foi feita uma escala, colocada a camurça sintética e o feltro, como também o tecido incorporado com vários graus de peso, utilizando tanto o chumbo como anilhas.



Após a análise da escala, verificou-se que os componentes com melhor resultado foram o chumbo de 0,48 g e as anilhas com 15 mm de diâmetro, que permitem acrescentar um maior movimento a peça passando despercebidas devido ao seu tamanho.

O resultado alcançado levou a exploração do chumbo num modelo maior. Porém, devido ao formato arredondado, este cria um relevo na ponta superior de cada aplicação.



Figs. 49,50,51 Teste 6, Morphic I



Criámos o modelo com anilhas, visto que, devido ao seu formato, conseguimos colocar na parte de trás da aplicação, não criando muito relevo.

Apesar das anilhas criarem menos relevo, acabámos por constatar que o feltro pode não ser o melhor material para dar continuidade ao projeto e, por esse motivo, continua-se para o passo seguinte da caminhada, explorando outros de materiais.

Uma das características essenciais do material que estávamos à procura seria ter alguma estrutura que pudesse manter a forma enquanto vai balançando. Para ir ao encontro deste tipo de material, explorou-se vários locais de comércio e serviços que comercializam ou trabalham com estes materiais.

Foi nas lojas de revestimento de parede que descobrimos o vinil têxtil e nas loja de chapéus, o feltro de coelho. Apesar da descoberta destas materiais, foi difícil encontrar os fornecedores destes tecidos não tecidos, visto que trabalham diretamente com a indústria. Por esse motivo, optou-se por ir a locais como sapateiros e estofadores e procurar a fonte dos materiais.

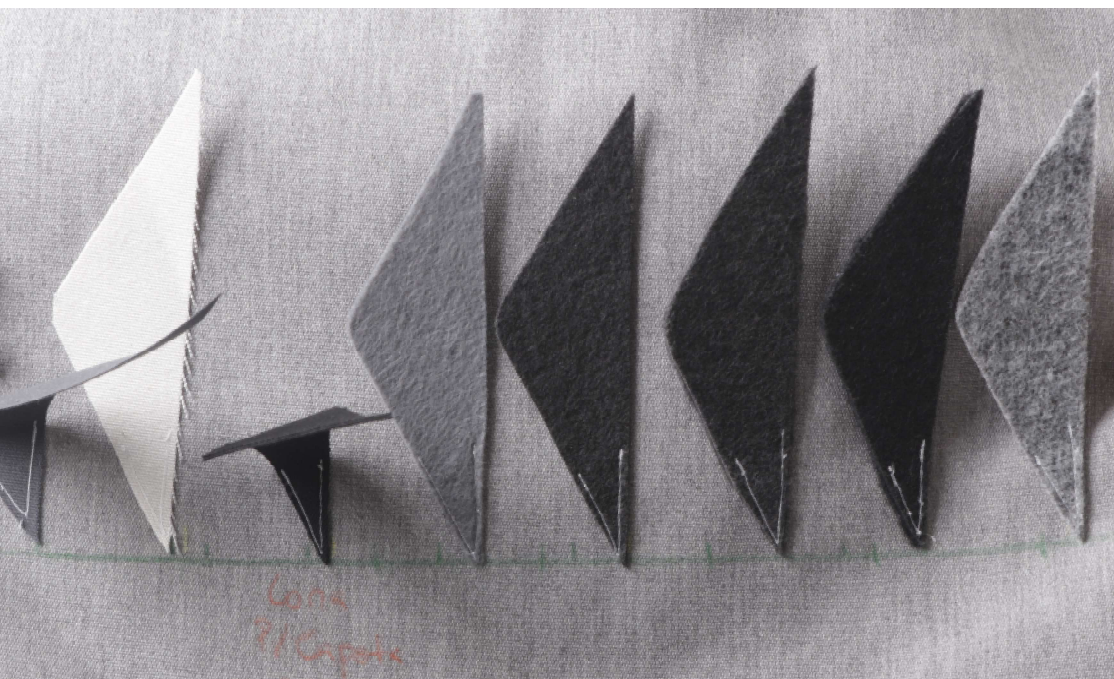


Fig. 53 Exploração de Material

Desta forma conseguiu-se uma boa amostragem de materiais que poderiam substituir o feltro, sendo encontrado um conjunto de lonas e alcatifas que tinham as características exigidas, tais como serem suficientemente estruturadas ao nível da malha para manterem a forma na vertical, mas também terem alguma flexibilidade para balançarem consoante o movimento.

Excluiu-se as alcatifas, pois não tinham o aspeto desejado, visto que dão um ar mais robusto às aplicações, e por esse motivo, optou-se pelas napas sendo que entre elas verificou-se que a masacril, uma lona marítima, seria a melhor opção, sendo que o tecido não se desfaz dando um melhor acabamento à peça.

Apesar de se verificar que seria a melhor opção a lona, teria que ser mais estruturado, e por esse motivo, pensou-se em objeto como as malas que utilizam dois tecidos juntos.

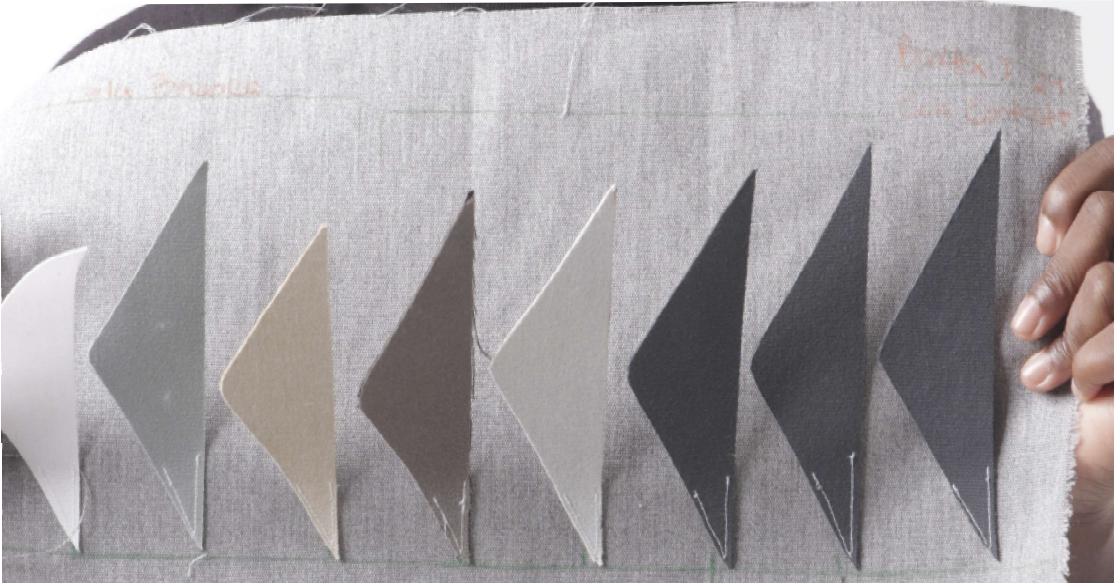


Fig. 54 Exploração de Material

Nesta fase, utilizaram-se várias estratégias para deixar o tecido mais estruturado e para conseguir manter a sua forma, como a cola branca e várias outras opções. Um dos melhores resultados obtidos foi com dois tecidos, colocando cola no meio. No entanto, logo se descartou desta opção, pois a cola branca dissolve-se em água, não sendo uma boa solução a longo tempo.

Trabalhou-se também com entretela, experimentando entre uma e duas camadas, tendo-se verificado o resultado pretendido, permitindo dessa forma enrijecer o tecido, dando-lhe mais estrutura.

Por último, experimentou-se com cola para deixar o tecido mais rígido. O que se notou é que, apesar de dar o resultado obtido, acabava por dar à peça um cheiro característico, devido à sua composição. Sendo que das experiências que foram realizadas, optou-se pela solução com 2 camadas de entretela.



Fig. 55 Teste de composição

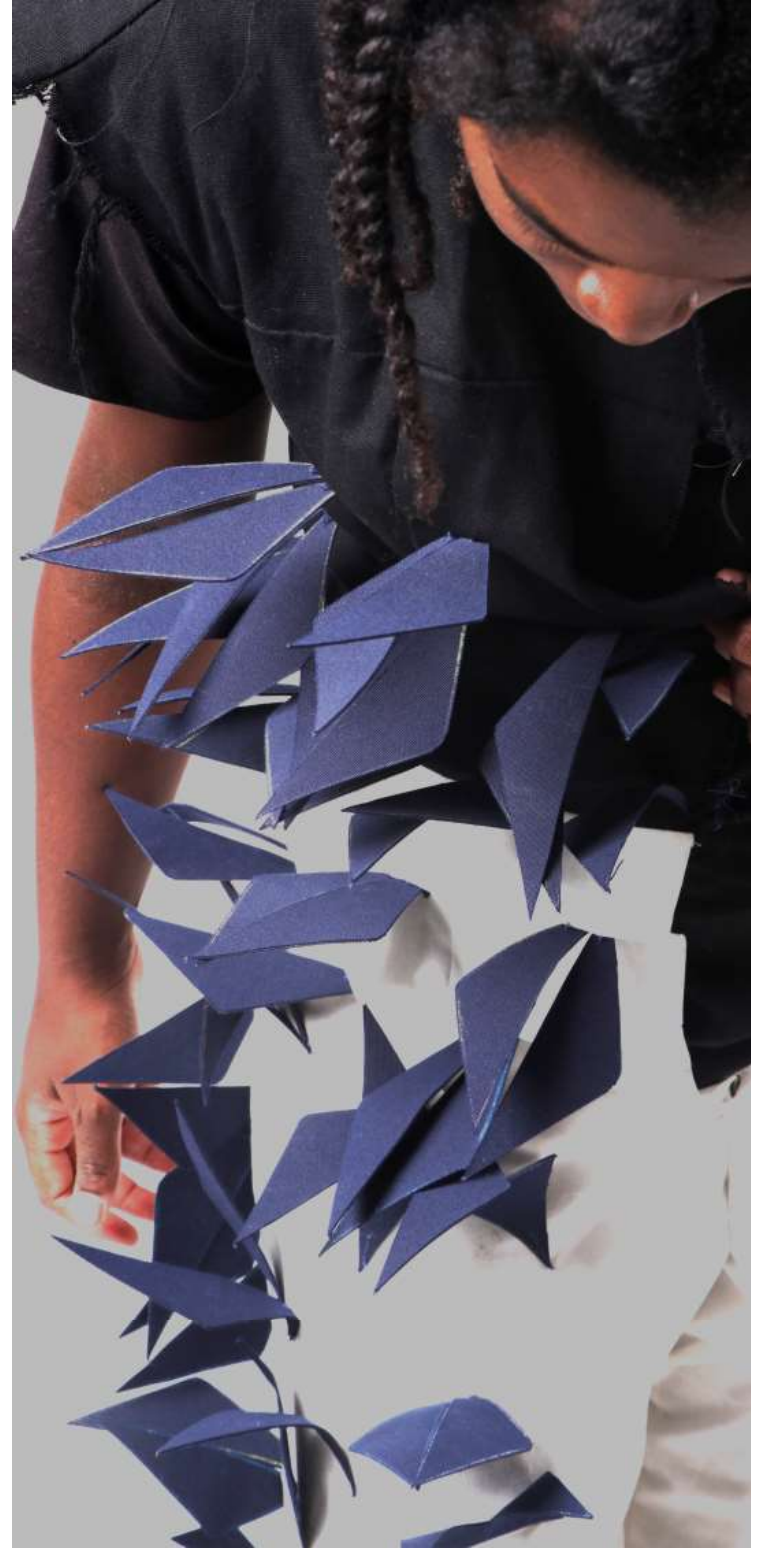
Concluindo o conjunto de teste, escolheu-se a forma e o material específico. Procedeu-se com a composição das peças ao invés de seguir um padrão linear como sugerido por um dos testes feitos e acabou-se por criar um padrão com as peças em que elas tivessem direções diferentes de maneira a ter um maior realce do movimento, destacando o seu balanço.

Como se verifica quando elas estão numa orientação diferente, acabam por se realçar através da composição que têm, dando destaque a diferença entre elas.

Após verificar a composição, começou-se a pensar no vestuário como materialização das ideias desenvolvidas. A composição do fato começa de forma linear na parte de cima e acaba por permitir que, ao longo do corpo, as peças assumam direções variadas.



Figs. 56, 57, 58 Teste de composição



Explorou-se outra vertente do trabalho em que as peças criam balanço através de um sistema de tiras de polipropileno transparente que, devido à sua flexibilidade e ao peso do tecido, acabam por criar mais oscilação, intensificando o movimento.



Como se pode verificar quando este modelo está suspenso, as lâminas balançam, afastando-se e acentuando a fluidez do corpo.



Figs. 59, 60 Teste 1, Morphic II



Figs. 61, 62 Teste camisola justa

Construíram-se modelos mais próximos do final para ajustar certas características do movimento. Como, por exemplo, o tipo de tecido base, se é elástico, se é uma camisola larga ou se se opta por uma justa.



Figs. 63, 64 Teste camisola larga

Também se experimentou numa camisola mais larga para se verificar como as lâminas iriam se comportar, vendo-se o excesso de tecido tem influência na forma como as aplicações se movimentam, analisando a amplitude de movimento do conjunto.



Nesta estratégia, concluiu-se que as peças não se comportam como desejado, sendo que, em roupas mais largas, acabam por ficar descaídas, visto que o tecido base não tem estrutura suficiente para o eixo de rotação e as peças acabam por ficar na direção incorreta.

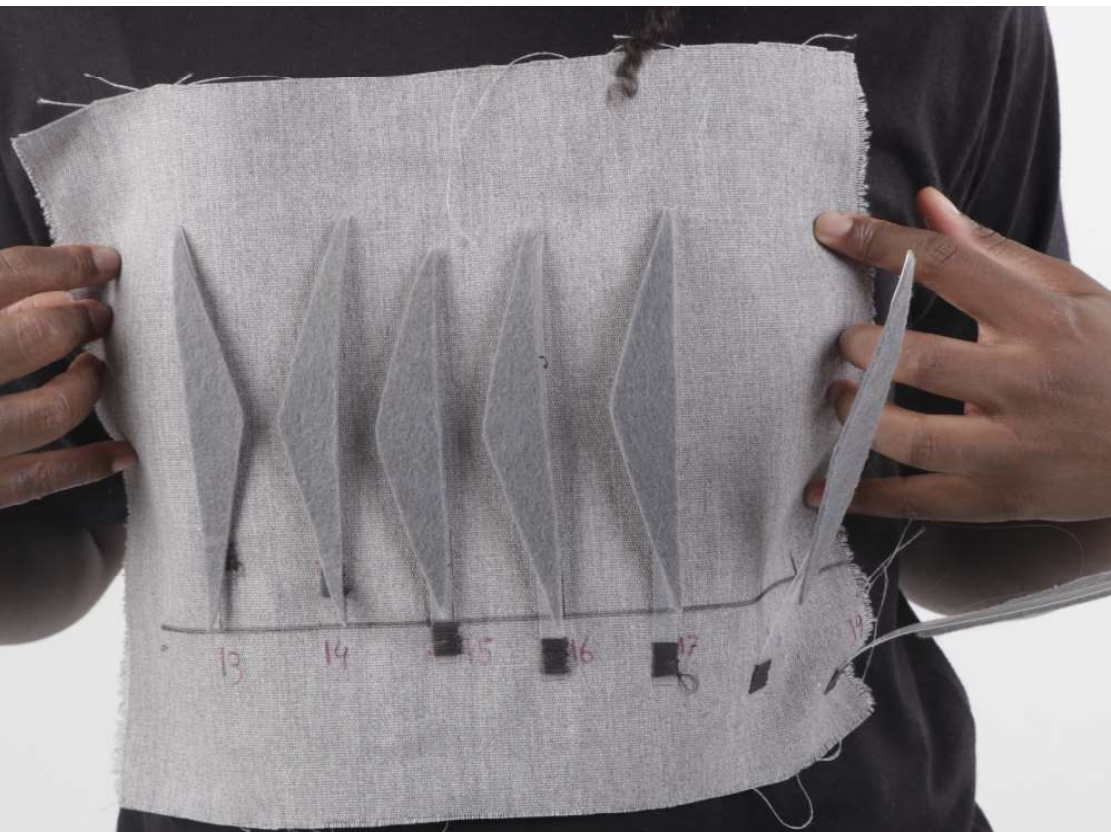


Fig. 65 Teste de tamanho das tiras

Procurou-se ver qual seria o melhor comprimento das tiras de polipropileno partindo dos 13cm para os 19cm, notando-se que, quanto maior a altura, maior seria o movimento da aplicação. Chegámos à conclusão de que as dimensões ideais seriam entre os 17cm e os 19cm, observando que, aos 19cm, o movimento começa a ficar com uma amplitude excessiva.



Fig. 66 Teste em tecido não elástico

Como foi validado nas explorações anteriores, o sistema não funciona bem em bases de tecido elástico como as t-shirts. Os resultados destes testes mostraram a necessidade de conceber o sistema com uma base de tecido não elástico e, por esse motivo fez-se, uma modelo que permite que o sistema criado balance melhor, experimentando um tecido que proporcionasse um maior apoio ao movimento.



Fig. 67 Teste em tecido não elástico

Experimentou-se então a construção dos sistemas com outros tipos de materiais que pudessem substituir as tiras, desde tubos de eletricidade, braçadeiras, ou fitas embaladoras, tendo-se considerado ideal a aplicação de braçadeiras, pela sua dimensão. No entanto, o problema encontrado foi a respetiva fixação de materiais com características diferentes, como é o exemplo do plástico e o tecido, neste caso o feltro. Experimentaram-se então vários tipos de colas, mas elas não permitiam fixação suficiente para uso a longo prazo.

Desistindo da junção de dois materiais diferentes, passou-se a desenhar as peças utilizando a prototipagem digital, considerando as configurações triangulares que experimentamos no feltro. Com a modelação da peça, exploraram-se outras características, como a largura do cabo e a espessura da zona triangular, controlando a oscilação da peça. Após as várias verificações, optou-se por um cabo com 2,5 mm de largura na área triangular inclinada, o que cria uma ponta com mais espessura, provocando um maior balanço.



Fig.68 Testes das lâminas em 3D

Para o encaixe destas peças, preferiu-se utilizar o corte a laser para fazer pequenos cortes horizontais na peça de roupa, criando pequenos bolsos na parte interior onde as peças se encaixam.



Fig.69 Teste dos bolsos

Diferente da outra peça, nesta composição, produziu-se uma configuração linear. O tecido é em sarja, com uma cor neutra, ficando o movimento como o único elemento em destaque.

Morphic I





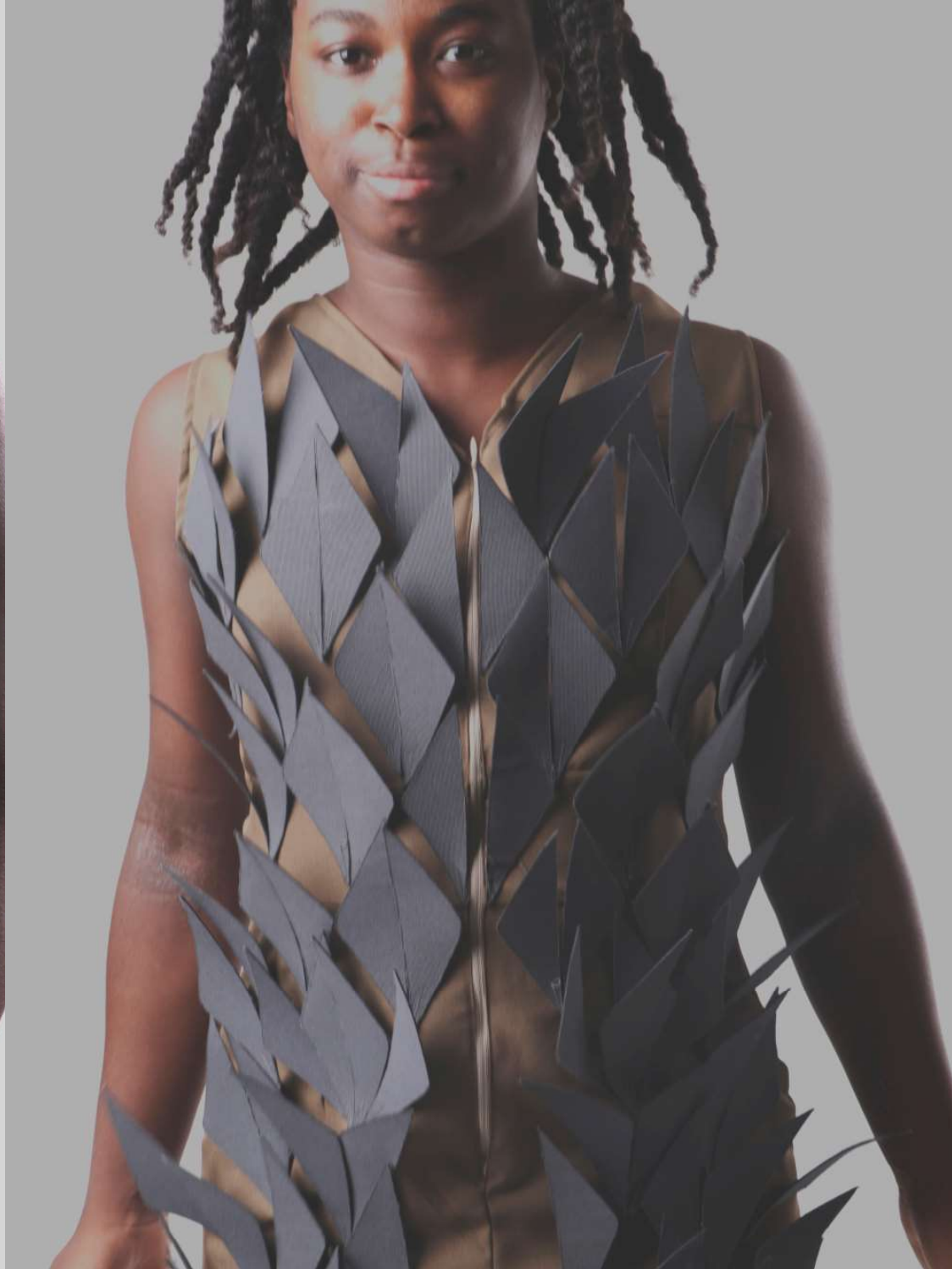
Figs. 70, 71 Morphic I Detalhe

Morphic I

O dispositivo produzido consiste numa peça de vestuário de corpo inteiro, para ser feito à medida do indivíduo. Para o presente protótipo usei a medida do meu próprio corpo. Foram aplicadas 200 secções de lona em forma triangular, com uma das extremidades costuradas, permitindo assim que o seu balanço produza movimento. Daí a designação de Morphic, para apelar às suas características metamórficas.



| 135 Fig.72, 73 Mudança de forma com o Morphic I



Figs. 74, 75, 76, 77 Morphic I em movimeto



Morphic II

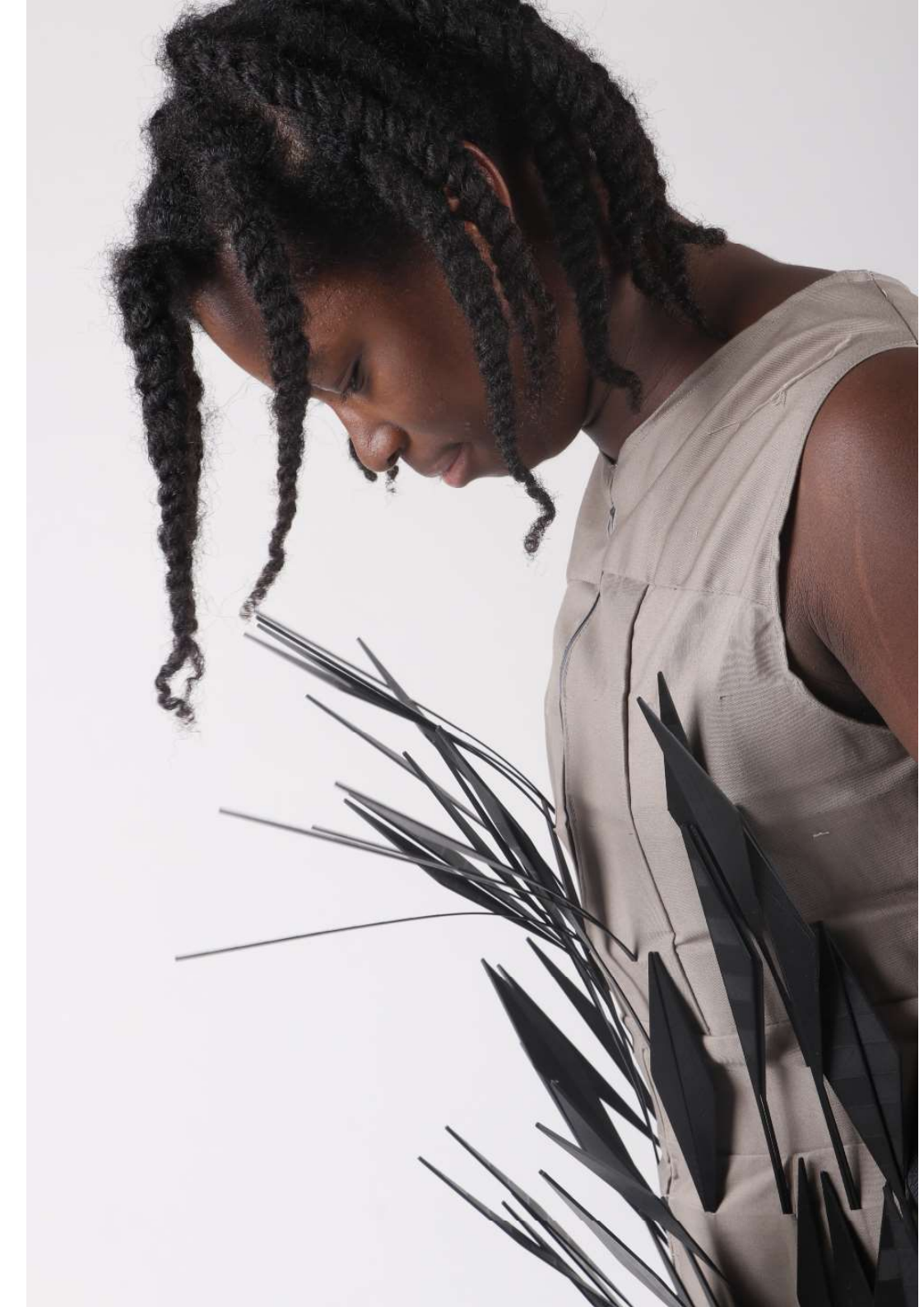




Figs. 78, 79 Morphic II detalhe

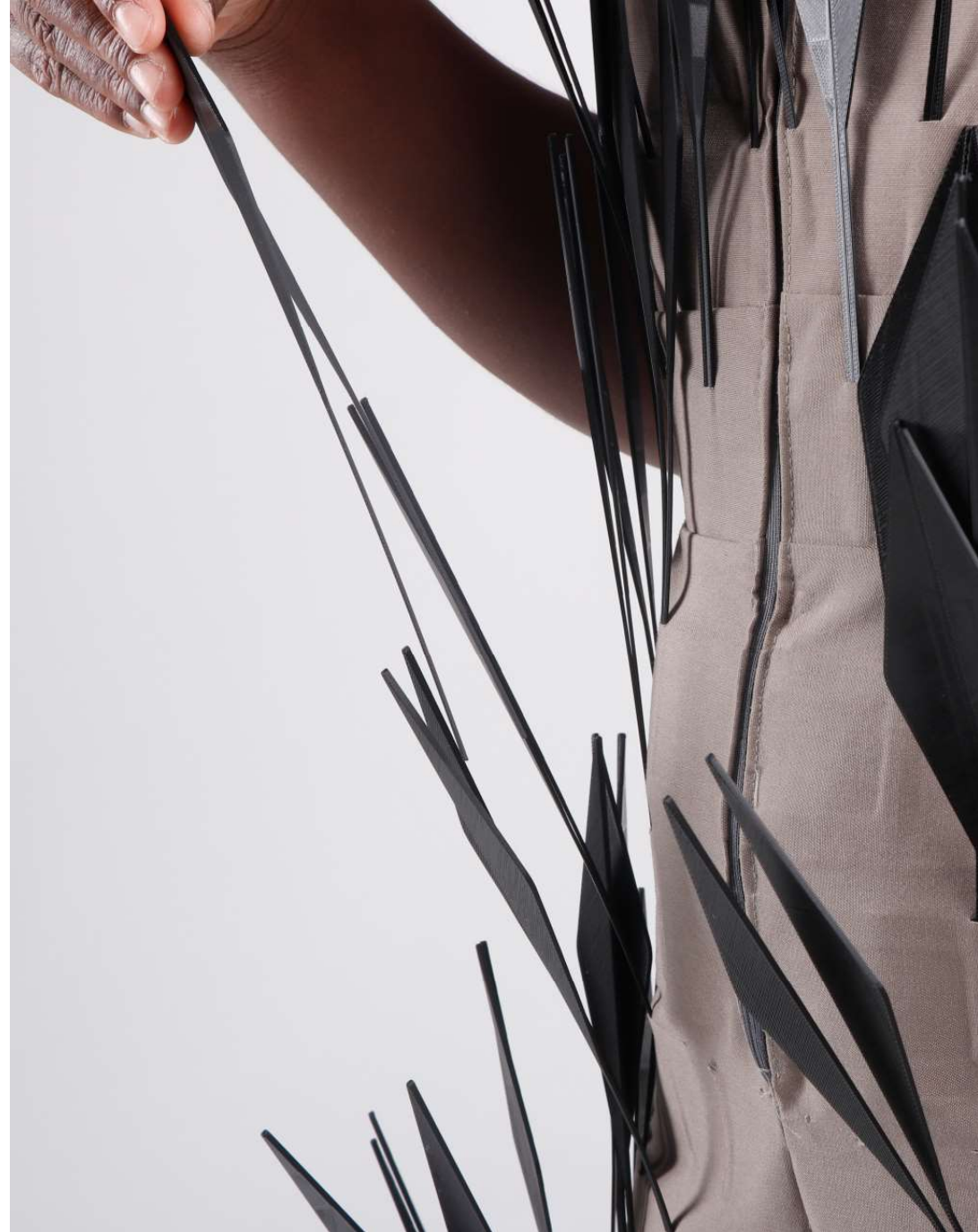
Em Morphic II, repete-se a mesma estratégia de obter movimento e alteração constante. Mas neste, caso são utilizadas cerca de 160 lâminas construídas com recurso a impressão 3D. Na sua extremidade, as peças triangulares têm um cabo que permite serem inseridas em pequenos bolsos dispostos ao longo do fato consoante a composição criada pelo próprio utilizador. Assim, ao movimento constante, acrescenta-se a possibilidade de alteração da própria composição.

Figs. 80, 81 Morphic II





Figs. 82, 83 Fixação das lâminas



Conclusão

Como foi referido na introdução do presente documento, este trabalho é uma reflexão sobre a expressividade em que nos encontramos nos nossos quotidianos, onde estamos em constante mudança de performance, ou seja, em constantes descobertas de outras personas e outros eus.

Pensando sobre a expressividade e a metamorfose dos corpos, viu-se necessário discutir a ideia de identidade. Visto que somos seres com múltiplas camadas de significado e múltiplas vivências, chegando à conclusão de que a nossa identidade é metamórfica e fluída, sendo construída pelos traços com que nascemos, as nossas origens, mas também pela construção que fazemos do nosso corpo e as suas constantes transformações. Visto que o trabalho apresentado tem o intuito de fornecer mecanismos expressivos que proporcionem liberdade às pessoas para explorarem, atra-

vés do movimento, um corpo fluido, foi para isso necessário refletir sobre os mecanismos de anulação do corpo, sendo que, como verificámos, as microagressões controlam e limitam a expressão da individualidade e as noções restritas de género limitam as nossas possibilidades de expressão.

O projeto que resultou desta reflexão, pretende ser um anti-casulo da anulação, trazendo os corpos a manifestarem-se e a incitarem outras memórias aos outros, despertando curiosidade. Este projeto proporciona uma nova linguagem corporal em que, através do modo foi construído, se realça a constante alteração de movimento, visto que, quanto mais nos movemos, mais a roupa balança, ou, dependendo da posição em que estamos parados, a composição das peças muda. As peças criadas permitem, assim, contrariar um corpo estático, possibilitando a exploração de modos diferentes de mover o

corpo, visto que qualquer alteração resulta numa disposição diferente das aplicações.

Pretende-se que estas constantes alterações produzam efeito e envolvam aqueles que observam o seu utilizador, afetando assim a maneira como vão acontecendo as nossas interações com as pessoas à nossa volta no dia-à-dia, criando impacto e chamando a atenção para o modo como se percebe o corpo de quem o veste.

Muitas outras ideias ficaram por explorar ao longo do caminho e algumas poderão ser concretizadas no futuro. Espero que este trabalho seja mais um contributo para avançar na exploração de um design sensível à forma como a construção dos corpos pode ser uma problemática relevante, com potencial de criação de indivíduos livres das identidades restritas.

Referências Bibliográficas

Bauman, Z. (2005). *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor .

Becker, A. (10 de Dezembro de 2014). Put on your internet face. Obtido de Design Indaba: <https://www.designindaba.com/articles/creative-work/put-your-internet-face>

Bourdieu, P. (2002). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Braizaz, M. (2019). *Femininity and Fashion: How Women Experience Gender Role Through Their Dressing Practices*. Em *Caderno de Arte e Antropologia* (Vol. 8, pp. 59-76).

Brownlee, J. (24 de Agosto de 2016). This Garment Shivers And Mutates Under The Gaze Of Others. Obtido de Fastcompany: <https://www.fastcompany.com/3063127/this-garment-shivers-and-mutates-under-the-gaze-of-others>

Butler, J. P. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Cabral, A. (2019). *Idumentária e visualidade: Modos de vestir de mulheres Kalunga sob uma perspectiva histórica (séculos XIX e XXI)*. Goiás: Universidade Federal de Goiás.

Dailymail. (26 de Novembro de 2010). Twisted idea: The face-distorting jewellery designed to challenge 'obsession with plastic surgery'. Obtido de Dailymail: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-1333391/Twisted-idea-The-face-distorting-jewellery-designed-challenge-obsession-plastic-surgery.html>

Francisco, S. (2022). *meta- morfose em busca de um design gráfico*. [Tese de Mestrado, Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha do Politécnico de Leiria]. <http://hdl.handle.net/10400.8/8219>

Gil, J. (2009). *Em busca da identidade*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Goff, K. (22 de Abril de 2021). How the fight for natural black hair became a civil rights issue. Obtido em 09 de Março de 2023, de the Guardian: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/apr/22/natural-black-hair-discrimination-civil-rights>

Goffman, E. (1993). *A representação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Lisboa : Relógio D'Água.

Hall, S. (2006). *A identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

Jackson, P. (2001). *Sensual Culture: The Socio-Sensual Practices of Clubbing*. University College London.

Jordahn, S. (6 de Maio de 2020). Iris Van Herpen exclusive video interview vdf. Obtido de Dezeen: <https://www.dezeen.com/2020/05/06/iris-van-herpen-exclusive-video-interview-vdf/>

Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Quotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro.

Le Breton, D. (2004). *Sinais de Identidade*. Lisboa: Miosótis.

Lusa. (2 de Maio de 2022). *É preciso descolonizar a estética”: há branqueadores de pele tóxicos à venda em Lisboa*. Obtido de Público: <https://www.publico.pt/2022/05/02/p3/noticia/preciso-descolonizar-estetica-ha-branqueadores-pele-toxicos-venda-lisboa-2004557>

Nurse, A. (2016). *Race and Dress: How Racial Identity and stratification Impact Body Modification and supplementation Among Collegiate Women*. Michigan: Michigan State University.

Murray, D. (2 de Agosto de 2017). 'I'm Tired' - The Instagram Account Helping You Feel The Weight Of Others' Woes. Obtido de Elle: <https://www.elle.com/uk/life-and-culture/culture/articles/a36998/instagram-account-tired-photo-journalism/>

Pussetti, C. (Junho de 2020). A gazeta e a pantera. A gestão da aparência racial na indústria da moda. *Officina della Storia*.

Pussetti, C., & Pires, I. (21 de Junho de 2020). "Into the White": o mercado do branqueamento da pele em Lisboa. Obtido de Publico: <https://www.publico.pt/2020/06/21/impar/noticia/into-the-white-mercado-branqueamento-pele-lisboa-1920737>

Rato, R., & Alves, J. (s.d.). *Adeus Pátria e Família*. Museu do Aljube, Lisboa.

Santos, M. (2019). A Elegância como Forma de Ser e Agir: Moda, Cultura Material e Performance na 'Sapelegie' Congoleza. Em *Cadernos de Arte e Antropologia* (vol. 8 pp. 91-104). Núcleo de Antropologia Visual da Bahia.

Silvano, F. (2021). *Antropologia da Moda*. Lisboa: Sistema Solar CRL (Documenta).

Taylor, S. (2015). Identity Construction. Em K. Tracy, *International Encyclopedia of Language and Social Interaction* (pp. 1-9). Hoboken New Jersey: John Wiley Sons, Inc.

Thorpe, H. (2009). Bourdieu, Feminism and Female Physical Culture: Gender Reflexivity and the Habitus-Field Complex. Em U. o. Waikato, *Sociology of Sport Journal*, (pp. 491-516). Human Kinetics, Inc.

Torino, G. C., Rivera, D. P., Capodilupo, C. M., Nadal, K. L., & Sue, D. W. (2019). *Microaggression theory: influence and implications*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc.

Wilson, E. (11 de Março de 2009). McQueen Leaves Fashion in Ruins. Obtido de The New York Times: <https://www.nytimes.com/2009/03/12/fashion/12M-CQUEEN.html>

Yeboah, S. (8 de Abril de 2019). My toxic love affair with skin lightening creams. Obtido de The Guardian: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/apr/08/bleaching-creams-skin-toxic-love-affair>

Young, S. (25 de Fevereiro de 2019). Billy Porter wows Oscars red carpet in Christian Siriano tuxedo gown. Obtido de Independent: <https://www.independent.co.uk/life-style/fashion/billy-porter-oscars-dress-tuxedo-gown-a8795111.html>

Projetos Referidos

Alexander McQueen, 2009, The Horn of Plenty

<https://www.nytimes.com/2009/03/12/fashion/12MCQUEEN.html>

<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-horn-of-plenty/>

Alix Gallet, 2014, Tricking Biometrics,

<https://www.designindaba.com/articles/creative-work/put-your-internet-face>

Christian Siriano, 2019, Velvout Tuxedo Gown

<https://www.independent.co.uk/life-style/fashion/billy-porter-oscar-dress-tuxedo-gown-a8795111.html>

<https://www.npr.org/2019/03/03/699861599/how-christian-siriano-broke-the-internet-with-his-inclusive-design-at-the-oscar>

Behnaz Farahi, 2015, The Caress of the Gaze

<https://www.fastcompany.com/3063127/this-garment-shivers-and-mutates-under-the-gaze-of-others>

<https://3dprintingindustry.com/news/starers-beware-this-3d-printed-garment-knows-when-youre-looking-at-it-59102/>

Burcu Büyükcünel, 2009, Terrifying Beauty

Burcu Büyükcünel - Terrifying Beauty (burcubuyukunal.com)

<https://www.dailymail.co.uk/femail/article-1333391/Twisted-idea-The-face-distorting-jewellery-designed-challenge-obsession-plastic-surgery.html>

Elisa Strozyk, 2009, Wooden Textiles

<https://interiormonologue.com/elisa-strozyks-amazingly-soft-wooden-textiles/>

<https://www.prodeez.com/post/2017/01/30/wooden-plaid-by-elisa-strozyk-for-gestalten>

Iris van Herpen, 2020, Sensory Seas

<https://www.dezeen.com/2020/05/06/iris-van-herpen-exclusive-video-interview-vid/>

<https://www.thecuttingclass.com/contemporary-couture-techniques-at-iris-van-herpen/>

Issey Miyake, 1996, coleção de Primavera Verão

<https://the-rosenrot.com/the-brilliance-of-issey-miyake-a-retrospective/>

<https://www.vogue.com/article/issey-miyake-spring-1995-archives-technology>

Karen Heshi, 2020, The Performing suits

<https://www.notjustalabel.com/karen-heshi>

<https://1granary.com/designers-to-hire/karen-heshi-why-must-a-suit-look-like-a-suit/>

Rei Kawakubo, 1997, Lumps and Bumps,

<https://www.moma.org/audio/playlist/43/702>

<http://material-magazine.com/rei-kawakubo-femininity/>

Paula Akpan e Harriet Evans, 2015, I am Tired Project

<https://www.elle.com/uk/life-and-culture/culture/articles/a36998/instagram-account-tired-photojournalism/>

Índice de figuras

Fig. 1, 2, 3, 4 The Autocomplete Truth - UN Women's campaign 2013
Disponível em: <https://www.dandad.org/awards/professional/2014/integrated-earned-media/23061/the-autocomplete-truth/>

Fig. 5,6 "You're wrong, Google!" 2013 - It stop with me
Disponível em: "You're wrong, Google" - It stops with me. - Andrei Ivascu »
Post Production Services (andrei-ivascu.ro)

Fig. 7,8 "You're wrong, Google!" 2013 - It stop with me
Disponível em: <https://www.andrei-ivascu.ro/youre-wrong-google-it-stops-with-me/>

Fig. 9 Tricking Biometrics 2014 de Alix Gallet
Disponível em: <https://thefunambulist.net/magazine/06-object-politics/students-tracking-biometrics-alix-gallet>

Fig. 10 Tricking Biometrics 2014 de Alix Gallet
Disponível em: Students: <https://thefunambulist.net/magazine/06-object-politics/students-tracking-biometrics-alix-gallet>

Fig. 11 Terrifying Beauty- Burcu Büyükcunal 2009
Disponível em: <http://www.burcubuyukunal.com/isler.php?lang=en&jid=22>

Fig. 12 Terrifying Beauty- Burcu Büyükcunal 2009
Disponível em: <http://www.burcubuyukunal.com/isler.php?lang=en&jid=22>

Fig. 13 I am Tired Project - Paula Akpan e Harriet Evans 2015
Disponível em: <https://www.dandad.org/awards/professional/2014/integrated-earned-media/23061/the-autocomplete-truth/>

Fig. 14 I am Tired Project - Paula Akpan e Harriet Evans 2015
Disponível em: <https://www.dandad.org/awards/professional/2014/integrated-earned-media/23061/the-autocomplete-truth/>

Fig. 15 I am Tired Project - Paula Akpan e Harriet Evans 2015
Disponível em: <https://www.dandad.org/awards/professional/2014/integrated-earned-media/23061/the-autocomplete-truth/>

Fig. 16 I am not into girls, I am not gay' - sbarvouven 2015
Disponível em: <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/i-am-not-into-girls>

Fig. 17 I am not into girls, I am not gay' - sbarvouven 2015
Disponível em: <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/i-am-not-into-girls>

Fig. 18 Peça da coleção The Horn of Plenty de 2009/2010 Alexander McQueen
Disponível em: <https://sgustokdesign.com/alexander-mcqueen-fall-2009/3>

Fig. 19 Lumps and Bumps de 1997 Rei Kawakubo of Comme des Garçons
Disponível em: <https://ayerhsmagazine.wordpress.com/2020/08/17/comme-des-garcons-ss97-by-rei-kawakubo/>

Fig. 20 Velvout tuxedo gown 2019 criado por Christian Siriano
Disponível em: <https://wwd.com/fashion-news/fashion-scoops/gallery/oscar-red-carpet-stars-top-searched-photos-1234803052/billy-porter-2/>

Fig. 21 Vestuário quotidiano da Mulher kalunga
Disponível em: <https://g1.globo.com/natureza/desafio-natureza/noticia/2019/10/31/mulheres-quilombolas-transformam-plantas-tipicas-do-cerrado-em-remedios-alimentos-e-cosmeticos.ghtml>

Fig. 22 Mulher kalunga com vestuário tradicional
Disponível em: <https://quilombokalunga.org/press/quem-somos/>

Fig. 23 Grupo pertencente a La Sape
Disponível em: <https://elwatan-dz.com/les-dandys-sapeurs-font-leur-show-a-kinshasa>

Fig. 24 Issay Miyake coleção de 1995

Disponível em: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1995-ready-to-wear/issay-miyake>

Fig. 25 The performing suit, Karen Heshi, 2020

Disponível em: <https://1granary.com/designers-to-hire/karen-heshi-why-must-a-suit-look-like-a-suit/>

Fig. 26 The performing suit, Karen Heshi, 2020

Disponível em: <https://1granary.com/designers-to-hire/karen-heshi-why-must-a-suit-look-like-a-suit/>

Fig. 27 Caress Of The Gaze, 2015, Behnaz Farahi

Disponível em: <https://arpajournal.net/secondskin/>

Fig. 28 Wooden Textiles, Elisa Strozyk

Disponível em: <https://www.designboom.com/design/elisa-strozyk-wooden-carpet/>

Fig. 29 Morphogenesis da coleção Sensory Seas, 2020, de Iris van Herpen

Disponível em: <https://www.tag-walk.com/it/look/214317>

Figs. 30,31- Teste 1, Casulo

Autoria de Pedro Cá, modelo Rute Carreira

Fig. 32 – Teste 2, Casulo

Autoria de Pedro Cá, modelo Rute Carreira

Figs. 33, 34 Teste 3, Casulo

Autoria de Pedro Cá, modelo Rute Carreira

Figs. 35, 36 Teste 34, Casulo

Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Figs. 37 38,39, Teste 5, Casulo

Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Figs. 40,41 Teste 1, Morhic I

Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Figs. 42,43 Teste 2, Morhic I

Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Figs. 44,45 Teste 3 Morhic I

Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Figs. 46, 47, 48 Teste 5, Morhic I

Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Figs. 49, 50, 51 Teste 6, Morhic I

Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Fig. 52 , Teste 7, Morhic I

Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Fig. 53, Exploração de Material

Autoria de Pedro Cá

Fig.54 Exploração de Material

Autoria de Pedro Cá

Fig. 55 Teste de composição

Autoria de Pedro Cá

Figs. 56, 57, 58 Teste de composição

Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Figs. 59, 60 Teste 1, Morhic II

Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Figs. 61, 62 Teste camisola justa

Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Figs. 63, 64 Teste camisola larga

Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Fig. 65 Teste de tamanho das tiras
Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Fig. 66 Teste em tecido não elástico
Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Fig. 67 Teste em tecido não elástico
Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Fig. 68 Testes das lâminas em 3D
Elaborada pela Própria

Fig. 69 Teste dos bolsos
Elaborada pela própria autora

Figs. 70, 71 Morphic I Detalhe
Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Figs. 72, 73 Mudança de forma com o Morphic I
Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Figs. 74, 75, 76, 77 Morphic I em movimento
Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Figs. 78, 79 Morphic II detalhe
Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Fig. 80, Morphic II
Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Fig. 81 Morphic II
Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora

Figs. 82, 83 Fixação das lâminas
Autoria de Pedro Cá, modelo a própria autora