

VESTIDAS PARA FAZER COISAS

RAQUEL CRESPO

ESAD.CR
Escola Superior de Artes e Design
Instituto Politécnico de Leiria
Rua Isidoro Inácio Alves de Carvalho
2500-321 Caldas da Rainha
www.esad.iplleiria.pt

Relatório de Projeto Final
Mestrado em Design de Produto

Autora
Raquel Crespo
raquelparreiracrespo@gmail.com

Orientador
Renato Bispo

2026

VESTIDAS PARA FAZER COISAS

Para a Carolina, a minha sobrinha,

Para que, *vestida para fazer coisas*, tenha
sempre a liberdade de fazer e ser o quiser.

O caminho até chegar a este documento foi longo, são inúmeras as pessoas com quem me cruzei, que tenho a agradecer, e por isso seria difícil colocar todos aqui.

Mas ainda assim, há quem não posso não deixar por escrito o meu profundo agradecimento:

À minha família e em especial os meus pais, Catarina e Armando, que me permitirem ser, estar e fazer.

Ao meu orientador, o professor Renato Bispo pelas incontáveis horas de conversas, orientações e inspirações.

Às amigas, as de sempre, Ana Rita Mouro Diana Felício Cláudia Gonçalves e Ana Malato.

Aos amigos que fiz no início deste caminho: Filipa Bernardes, Cátia Correia, Patrícia Barbosa e João Correia.

Aos amigos que fiz ao longo dele: Helena Novelletto, Sara Silva, Bárbara Barreto, Ana Cação, Carolina Branco, Marta Moura, Mónica Carrilho, Amanda Peña, Rute Carreira, Gustavo Calé, Paula Gilbert Roset, Margarida Martins, Catarina Simões, e Jéssica Santos.

Agradeço também à professora Rita, da Escola Maria Modista, que me ajudou na modelação dos vestidos, e ao Pedro Cá pelas fotografias de estúdio,

A todos um muito obrigada!

The disparity in access, opportunities, power and resources between men and women, consolidated through centuries, has shaped society, normalising a fake sensation of gender equality, which in fact doesn't work in terms of equality of rights or opportunities. Throughout history, women have lived oppressions imposed by this inequality, which remain until our days, in subtle forms of structural violence.

This project intends to promote an equality of gender through design building a distance from the feminine body and a sexualised and objectifying perception of it. Looking for a more neutral and functional vision of the body.

Through this working process objects that relate the struggles for gender equality with design were analysed through different history's lenses.

From these examples and moments of reflection with other women, it thought to understand how to design emancipatory objects.

The project results in the design of 6 dress that invite to a reinterpretation of the body, as a way to fight femininity stereotypes. From dresses oriented to action such as: walking, sitting on the floor or dancing, it's put in evidence the role of the body in the emancipation of women. Creating emancipatory, feminine and feminist dresses.

The results allow to conclude that it possible to fight gender inequality through design, highlighting the importance of women communities in this process. It reenforces the importance of the feminine body as an agent of action that invites to freedom, discovery and autodetermination.

Keywords: gender equality; woman; design; dresses; communities

A disparidade de acesso, oportunidades, poderes e recursos entre homens e mulheres, consolidada ao longo dos séculos, moldou a sociedade normalizando uma falsa sensação de igualdade de género, que de facto não se concretiza em termos de direitos e oportunidades. Ao longo da História, a mulher viveu opressões impostas por esta desigualdade, que permanece até hoje, em formas subtis de violência estrutural.

Este projeto pretende promover a igualdade de género através do design, afastando o corpo feminino de uma percepção associada à sexualização e objetificação, e procurando uma visão mais neutra e funcional do corpo.

Ao longo do processo de trabalho foram analisados objetos que relacionam o design com a luta pela igualdade de género em diferentes momentos históricos. A partir destes exemplos, e de momentos de partilha e reflexão com outras mulheres, procurou-se compreender como desenhar objetos emancipatórios.

O projeto resultou na criação de seis vestidos que convidam à reinterpretação do corpo, como forma de combater estereótipos femininos. A partir de vestidos orientados para ações como caminhar, sentar no chão ou dançar, põe-se em evidência o papel do corpo na emancipação das mulheres. Criando vestidos femininos, feministas e emancipatórios.

Os resultados obtidos permitem concluir que é possível combater a desigualdade de género a partir do design, salientando a importância da comunidade de mulheres neste processo. Reforça a importância do corpo feminino enquanto agente de ação que convida à liberdade, à descoberta do corpo e à autodeterminação.

Palavra-chaves: igualdade de género; mulher; design; vestidos; comunidade

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO	
DESIGN E A IGUALDADE DE GÉNERO	013
MOVIMENTO FEMINISTA	020
DESIGN E AS MULHERES	028
CORPO, EMPODERAMENTO E ATIVISMO	042
 DESENVOLVIMENTO DO PROJECTO	077
A COSTURA E EMANCIPAÇÃO FEMININA	078
UM LUGAR NA COSTURA	082
METODOLOGIA	086
ESTUDOS	094
VESTIDOS PARA FAZER COISAS	107
 CONCLUSÃO	153
BIBLIOGRAFIA	159
ÍNDICE DE IMAGENS	167



Fig 1 // Ilustração de John Holcroft

Neste capítulo serão analisados alguns exemplos de como o design pode contribuir para a promoção da igualdade de género.

Não se procura fazer uma listagem histórica exaustiva, cuja extensão seria impossível no âmbito do presente relatório de mestrado, mas mostrar como conceções de género influenciaram e foram sendo influenciadas pela prática do design.

A história da humanidade foi construída com base na desigualdade de oportunidades entre homens e mulheres.

A submissão e diferença de poder entre os géneros foi sedimentada em camadas, que ao longo dos séculos, foram moldando a sociedade e construindo a perceção de diferença entre géneros que hoje é considerada como normal.

As diferenças de poder entre homens e mulheres estabelecem uma relação com a dependência económica que pode ser rastreada ao longo dos séculos desde a Antiguidade. Kate Millet, citada por Menezes (2012), baseada numa análise histórica das relações entre géneros, defende que o sistema patriarcal tem raízes históricas muito antigas e impacto mundial, prevalecendo em todas as culturas, quaisquer que sejam a religião, leis ou costumes.

A diferença de estatuto social entre homens e mulheres, e também entre mulheres, pode ser identificada de forma generalizada ao longo da história. Na Grécia Antiga, era comum os homens terem várias mulheres, havendo uma hierarquia entre elas. A mãe do primogénito tinha mais prestígio. As mulheres estavam restritas ao espaço doméstico e viviam sob tutela masculina, primeiro do pai, depois do marido. Tal como na Grécia, na Roma Antiga, apesar das mulheres poderem herdar bens, não os podiam administrar sem um tutor masculino.

Esta discrepância continuou altamente desigual até à idade média, regida pelo sistema feudal¹, onde a mulher nunca poderia ser dona de terras, e se as herdasse, teria sempre que ter um tutor para as gerir, que a tornava uma moeda de troca.

A Revolução Francesa (1789-1799) ainda que assentasse na defesa da liberdade, igualdade e fraternidade, não concedeu um estatuto livre à mulher, que continuou a dever obediência ao marido, podendo este matá-la em caso de adultério e tendo o pai mais direito sobre os filhos do que a mãe.

¹ A sociedade da idade média era organizada pelo sistema feudal: A população mais pobre habitava e podia trabalhar nas terras dos mais ricos em troca de proteção militar. Para poder ter um feudo, teria de ter força militar para o conseguir proteger, e nessa época a mulher não teria essa força, pois o seu principal papel seria a maternidade. Ainda que nas classes mais pobres as mulheres trabalhassem e assim conseguissem parcialmente alguma independência financeira..

É neste período que começam a existir pensadores que falam sobre as semelhanças e diferenças entre os sexos. Thomas Laqueur defende que até ao começo do século XVIII o padrão era unissexo, isto porque se acreditava que as mulheres tinham os mesmos órgãos genitais que os homens e que a única diferença era que estes se encontrariam no interior do corpo. (Duarte, 2006)

Já no final do século XVIII, começam a existir pensadores que acreditam na diferenciação radical entre sexos. O médico Jacques-Louis Moreau (1771-1826) escreve “Histoire naturelle de la femme”, onde descreve a relação entre mulher e homem como oposta e contrastante. O útero e os ovários determinam a mulher, dando-lhe a capacidade de ser mãe, o que faz dela o oposto do homem (Duarte, 2006).

Em 1889, o biólogo Patrick Geddes, acredita que o homem e a mulher se encontram em pólos distintos, pela observação de células femininas e masculinas. Descreve as células femininas como «mais passivas, conservadoras, apáticas e estáveis», enquanto as dos homens como «mais activas, enérgicas, impacientes, apaixonadas e variáveis». Estas características entre os sexos vão ditar os direitos e destinos de cada género até aos dias de hoje (Duarte, 2006). À luz da época, estes estudos vieram sedimentar mais ainda o estereótipo de que a mulher seria submissa e frágil, dando força a comportamentos machistas.

O design, influenciado por estas diferenças culturais, integrou a noção de diferença entre géneros desenvolvendo códigos que acentuaram e perpetuaram esta diferença.

Um exemplo desta questão pode ser observado no final do século XIX e no início do XX, quando começaram a surgir diferenciações relativamente às cores utilizadas pelas crianças do género feminino e masculino. Anteriormente, o branco predominava no enxoval das crianças, não só pela praticidade de higienizar roupa branca, como também porque se acreditava que na primeira infância não seria benéfico sublinhar as diferenças de género. As crianças, independentemente do sexo, usavam vestidos brancos, símbolo de pureza e simplicidade (Paoletti, 2012).

Curiosamente, quando se começou a adotar uma distinção cromática esta nem sempre coincidiu com o padrão atual: em certos contextos, o rosa era visto como mais adequado aos rapazes, por ser considerado uma cor “forte” associada ao vermelho. Enquanto o azul, por transmitir delicadeza e estar ligado à iconografia da Virgem Maria, era atribuído às meninas. Não havia, portanto, uma regra fixa, mas antes variações regionais, culturais e até religiosas (Paoletti, 2012);

A mudança decisiva ocorreu após a Segunda Guerra Mundial. Nesse período, consolidou-se a associação do rosa ao feminino e do azul ao masculino, sobretudo no mundo ocidental (Maglaty, 2011). Foi na década de 80 do século XX, que a norma cromática que conhecemos hoje se tornou regra no mundo ocidental.

A indústria da moda e dos brinquedos teve um papel central nesse processo: ao segmentar produtos por género, ampliou o mercado e incentivou o consumo duplicado (Paoletti, 2012). Assim, roupas, brinquedos e decoração passaram a ser comprados com base na diferenciação de género, criando-se um ciclo de consumo que acentuava as fronteiras entre os géneros desde a infância (Porto, 2017).

MOVIMENTO FEMINISTA

A Revolução Industrial foi o ponto de viragem para a emancipação feminina, abrindo caminho à independência económica da mulher, já que o sistema não tinha mão de obra suficiente e a utilização de máquinas reduziu a diferença física entre os géneros, numa progressiva industrialização. Nesta época, contudo, as condições de trabalho das mulheres eram muito deficientes e trabalhavam mais de 16 horas diárias, suportadas por salários baixos: um panorama laboral muito diferente do dos homens. Foi então que no dia 8 de Março de 1857, trabalhadoras da indústria têxtil organizaram uma marcha em Nova Iorque para reivindicar menos horas laborais, também igual tratamento entre géneros, no contexto fabril.

É em 1908, a 8 de Março, 51 anos depois, que a história se repete e um grupo de trabalhadoras, escolhendo o mesmo dia em jeito de homenagem, organiza uma greve, para exigir o fim do trabalho infantil e o direito ao voto. É também no 8 de Março mas de 1917, que, no decorrer da Primeira Guerra Mundial, centenas de trabalhadoras têxteis Russas, entram em greve e protestam pelas ruas pedindo Pão e Paz. As sistemáticas alusões ao dia 8 de Março levaram as Nações Unidas a nomear a data como o Dia Internacional da Mulher no ano de 1975 (Reis, 2016).



Fig 2 // O Incêndio da Triangle Shirtwaist Factory, ocorrido em 25 de março de 1911 em Nova York.

No incêndio morreram cerca de 100 pessoas dos 600 trabalhadores que a fábrica empregava. Eram sobretudo jovens mulheres imigrantes, que trabalhavam em condições extremamente duras: jornadas de até 14 horas por dia, semanas de 60 a 72 horas e salários muito baixos.



Fig 3 // Ana de Castro Osório com Carolina Baetriz Ângelo

(da esquerda para a direita, respetivamente)

Ana de Castro Osório (1872-1935): pioneira do feminismo e mãe da literatura infantil em Portugal. Numa época em que as mulheres não tinham direitos, escreveu o primeiro manifesto feminista português, defendendo o acesso igual à educação, ao trabalho e ao voto. Acreditando que saber ler era o princípio da mudança, dedicou-se a trazer livros a um país de analfabetos, fundando a literatura infantil. Colaborou ainda na elaboração da Lei do Divórcio.

O movimento feminista surge enquadrado por este contexto social entre os séculos, XIX e XX, com o objectivo de lutar contra a submissão a que as mulheres vinham estando sujeitas ao longo dos tempos. A grande luta deste período, era o direito ao voto. A Nova Zelândia foi o primeiro país a atribuir o direito ao voto às suas cidadãs, no ano de 1883, seguindo-se a Austrália em 1908. Este período ficou conhecido como a primeira onda do feminismo.

Em Portugal, destacou-se a médica Carolina Beatriz Ângelo (1878-1911) que ficou conhecida por ter encontrado uma lacuna na lei eleitoral da recém-proclamada República. Tornou-se a primeira mulher a votar, em 1911, com base na lei que permitia o acesso ao voto a “cidadãos chefes de família “alfabetizados”, requisitos que ela reunia. Abriu assim o debate para o voto feminino, que só veio a ser plenamente consagrado em Portugal em 1975.

Em Inglaterra, surge em 1897, um dos mais importantes e emblemáticos movimentos feministas que ficou conhecido como “as Sufragistas”. Lutavam principalmente pelo direito ao voto. Foram responsáveis por inúmeras manifestações, presas várias vezes, mas sem grande impacto mediático, tendo sido muitas vezes silenciadas e ridicularizadas.



Fig 4 // “Andar de bicicleta fez mais pela emancipação da mulher do que qualquer outra coisa no mundo” Susan Anthony, feminista americana

Acreditando que só um acontecimento trágico e marcante iria chamar a atenção para a sua causa, a feminista Emily Davison, atirou-se para a frente do cavalo do Rei, numa corrida de cavalos em Derby no ano de 1913.

Foi após este episódio, que o debate sobre o direito ao voto feminino passou a ser um tema central na sociedade da época.

A conquista deste direito acontece em 1918.

Um objeto que ficou conectado como emancipatório para as mulheres da época, foi a bicicleta. Inventada em 1817, como um meio de transporte que deu uma maior liberdade de deslocação às mulheres, também originou alterações no vestuário para que não lhes limitasse os movimentos.

Claro que se levantaram vozes contra, alegando que o uso de bicicleta por parte das mulheres lhes causaria infertilidade, deformaria as mãos, transformaria o seu corpo curvilíneo numa silhueta masculina (Rohen, 2019).

As americanas e francesas foram as pioneiras no uso da bicicleta, com um comportamento que ficou ligado à figura “New Women”, um movimento que nos Estados Unidos contestava os papéis tradicionais e que reivindicava o direito ao voto.

Ao longo do tempo, a causa feminista, vai-se interessando por questões distintas e, também por isso, vai ganhando ramificações.

O feminismo liberal, que tem raízes no pensamento iluminista, procura explicações para a desigualdade de género nos comportamentos sociais e culturais. Preocupa-se com a forma como o sexismo, a discriminação no local de trabalho, nas instituições educativas e nos meios de comunicação afeta a vida das mulheres.

Já o feminismo radical acredita que os homens são implicados na exploração das mulheres e que beneficiam com isso. Acredita que a família é a fonte primária de opressão, por se tratar de um núcleo onde as mulheres são culturalmente exploradas, quer na educação dos filhos, quer nas tarefas domésticas, limitando-as na sua vida profissional (Butler, 1990). Este ramo do feminismo também afirma que a forma como o corpo da mulher é sexualizado e espartilhado, cria um só tipo de feminidade, que encaixa num corpo elegante e numa personalidade carinhosa e atenciosa, e que ajuda a eternizar a subordinação da mulher. Defende também que a objetificação da mulher através dos meios de comunicação, da moda, ou da publicidade, transformou a mulher num objeto sexual para agradar e distrair os homens.

Muitas feministas negras, como bell hooks, acreditam que o feminismo praticado por mulheres brancas não pode ser visto da mesma forma que o feminismo praticado por mulheres negras e por isso existe o feminismo negro que coloca em evidência que a etnia, a classe social e o colonialismo moldam a vida das mulheres negras e racializadas.

As diversas correntes feministas demonstram que não existe um feminismo único, porque também não existe uma forma universal de ser mulher, e por isso são necessários diversos caminhos para enfrentar e combater a desigualdade de género.

DESIGN E AS MULHERES

O início do trabalho feminino na indústria exigiu alterações na forma de vestir da mulher, tornando-a mais prática e introduzindo a utilização de calças masculinas que no início apenas eram usadas para trabalhar ou para praticar desporto, com um cariz mais privado.

É Coco Chanel a quem é atribuída a popularização das calças compridas para mulheres, nos anos 20, que passam a ser usadas por atrizes famosas.

Democratizando-se na década de 30, as calças começaram a ser utilizadas por feministas para marcar uma posição: podem fazer tudo o que os homens fazem, incluindo vestir calças e continuar com um aspeto feminino, segundo os padrões da época.



Fig 5 // Elsa Schiaparelli, (à direita) no parque Hyde em Londres, no ano de 1931, usando um *trouser skirt*, criado por si.

Schiaparelli (1890-1973) Foi uma estilista italiana visionária que revolucionou a moda. A sua ousadia levou o surrealismo para as roupas, em colaborações icónicas com artistas como Salvador Dalí, das quais nasceram o vestido-esqueleto e o chapéu em forma de sapato. Pioneira e inovadora, foi a primeira estilista mulher na capa da revista Time. Popularizou a cor que batizou de "shocking-pink" (rosa-choque) e introduziu elementos como o fecho de correr visíveis e coloridos como peças de design. Uma mente genial cuja influência perdura até hoje (Helena, 2020).



Fig 6 //O aparecimento da vespa em filmes de Hollywood.

O filme *Férias em Roma*, de 1953, onde Audrey Hepburn surge a conduzir uma vespa, fez parte de um posicionamento da marca que deu frutos em termos de venda e também uma mudança real e simbólica na vida das mulheres italianas, que até então tinham sido vedadas ao uso de uma moto. Bordino (2015).

A seguir à Segunda Guerra Mundial, a gigante Piaggio tinha sido arrasada tanto pelos aliados como pelos alemães que bombardearam a sua fábrica no leste de Pisa. Foi então que o designer Corradino D'Ascanio desenhou, em 1945, uma moto que fosse democrática, que homens, mulheres e jovens adolescentes pudessem conduzir. Enrico Piaggio terá dito "Sembra una vespa!" ("parece uma vespa") ao ver os desenhos de Arcanio e o nome ficou.

A Vespa era a antítese de uma moto tradicional: era leve e silenciosa comparativamente às motos existentes, tinha um aspeto limpo e cuidado e apresentava uma linguagem visual mais refinada.

O chassi com um suporte para os pés dava a hipótese de as mulheres a poderem conduzir com qualquer roupa, e o escudo protegia as pernas do condutor das condições climáticas. Não é exagerado dizer que a vespa marcou profundamente a economia e a cultura popular da Itália e da Europa da segunda metade do século XX, continuando a ser um objeto de culto mais de 80 anos após a sua invenção.

A vespa deu um contributo muito importante para uma mudança real e simbólica na vida das mulheres em geral.



Fig 7 //A dançarina Micheline Barnardini, com o primeiro biquini moderno.

Apesar de haver uma peça de biquíni encontrada e que poderá remontar a 5600 a.C. (Stasiak, 2023). O fato de banho como o conhecemos hoje foi inventado em 1946 pelo engenheiro automobilístico francês Louis Réard. Surgiu pela primeira vez num desfile de moda, ao lado de uma piscina em Paris.

A ideia surgiu quando se apercebeu que as mulheres em Saint-Tropez dobravam os seus trajes de banho para obter um maior bronzeado. Coincidiu com um racionamento de matérias-primas após a Segunda Guerra Mundial, onde as casas de moda foram forçadas a usar menos tecido na confecção das peças (Carvalho, 2020).

O primeiro biquíni tinha 4 triângulos, feitos com 194 centímetros com um padrão de tecido (Rodrigues, 2016).

Louis Réard, teve alguma dificuldade em encontrar alguém disposto a vestir o biquíni para o desfile de apresentação, por ser um design tão arrojado. Encontrou a dançarina Micheline Bernardini para o fazer (Carvalho, 2020).

O nome deste vestuário de banho deve-se à coincidência da sua apresentação ocorrer cinco dias após o primeiro teste de um dispositivo nuclear no atol de Bikini, no Oceano Pacífico. Essa coincidência fez surgir a alegoria de que ambas seriam bombásticas, quase literalmente, já que expor o umbigo naquela época chocou a sociedade.

O biquíni inicialmente só era usado por mulheres vanguardistas, europeias e de classe alta, tendo tido muita resistência por parte das massas.

Em 1951, após a vencedora do concurso de beleza Miss Mundo aparecer de biquíni, este foi banido do concurso, e também proibido em alguns países católicos como Bélgica, Itália, ou Espanha. Só na década de 1960, com a revolução sexual, os biquínis começaram a ser populares, chegando aos dias de hoje como uma peça mainstream, totalmente democrática, ainda que continue a não ser possível andar na rua com ele, como por exemplo nas ruas de Barcelona (Neira, 2019).

No clima frenético dos anos 60 e com a banda sonora dos britânicos The Beatles, surge nas ruas de Londres, a minissaia

Sobre quem terá sido o seu autor, existem algumas dúvidas. Surgem nomes como Jean Varon, John Bates, André Courrèges e Mary Quant como possíveis criadores. Mas foi Mary Quant a popularizá-la. A própria terá afirmado que *"Talvez Courrèges tenha feito a minissaia primeiro, mas, se a fez, ninguém a usava."* (Foreman 2014)

Mary Quant, em 1955, abriu uma loja de roupa numa das ruas mais movimentadas da época, Kings Road, em Londres, associada ao movimento punk, com o nome de Bazaar. Mary tinha a convicção de que a moda devia ser democrática, acreditando que tinha um poder político associado. Na sua loja vendia peças que ela mesma criava, eram irreverentes, tinham uma forte conexão com o movimento pacifista e com a libertação das mulheres.

Anabela Becho, conservadora de moda do Museu do Design e da Moda em Lisboa defende que *"a ela devemos a popularização dos símbolos da swinging London da década de 1960: a minissaia, os hot pants, as collants coloridas e a máscara waterproof. Desenvolveu linhas de acessórios, lingerie e cosméticos e foi uma das pioneiras do conceito de look total"* (Pago, 2012).

A minissaia revolucionou a forma da mulher se expressar através da roupa, mudando para sempre a forma como o mundo a via.



Fig 8 // Mulheres em protesto, quando em 1966 a Dior não incluiu no seu desfile a minissaia.

Se anteriormente a arte representava a mulher na maioria das vezes de uma forma passiva, principalmente quando a representava nua, associada a parte da natureza, como se pudesse ser dominada (Jaggar & Bordo, 1988). A era dourada do cinema de Hollywood, padronizou a figura da mulher de tal forma que a percepção da feminilidade, contrastando com a onda de emancipação que se verificara no passado recente, tornou as personagens femininas extremamente estereotipadas e sexistas, transmitindo uma ideia de mulher fútil e submissa. Um dos objetos popularizados pelo cinema que ajudou a normalizar a imagem estereotipada da mulher foi o batom vermelho, objeto cujo significado se foi alterando de forma muito significativa ao longo do tempo.

Pintar os lábios com batom é uma prática com raízes históricas muito antigas, já Nefertiti, em 1370 a.C. era representada utilizando batom vermelho, que se julga ser proveniente de mistura de besouros esmagados (Chitas, 2018).

O batom caiu em desuso quando o Cristianismo se difundiu pela Europa, sob o pretexto que o seu uso fazia referência a Satanás.

É ressuscitado pela Rainha Elisabeth I de Inglaterra, tornando-se num símbolo de força e independência (Magalhães, 2016).

Um século mais tarde, o governo inglês criminaliza o uso do batom com o pretexto de que a maquilhagem apenas servia para seduzir



Fig 9 // A Rainha Elisabeth I de Inglaterra (1558-1603)

Governou a Inglaterra durante 45 anos. Caracterizada por usar muita maquilhagem, a Rainha Elisabeth I, tornou a maquilhagem num símbolo de força e determinação.

os homens e que quem a usasse poderia ser acusada de bruxaria (Chitas, 2018). No início do século XX, o batom vermelho pinta os lábios das Sufragistas, tornando-se o símbolo contra a opressão masculina (Chitas, 2018).

As mudanças de significado associadas ao batom vermelho ao longo dos séculos, permitem compreender a forma como o mesmo design pode ser apropriado por diferentes movimentos sociais para promover ou reprimir o papel da mulher. Durante a Grande Depressão, entre 1929 e 1933, onde quase toda a indústria Norte Americana decaiu, a indústria da cosmética curiosamente cresceu. Aqui surge o "efeito batom". Os economistas explicam que em períodos de crise, as pessoas, não conseguindo fazer compras mais extravagantes, optam por compras mais acessíveis e que têm efeitos imediatos, como é o caso do batom.

Também nos Estados Unidos, a década de 60 do século XX foi marcante. A guerra do Vietname foi incompreendida pela juventude americana, o que motivou o nascimento do movimento Hippie na Califórnia, que apresentava um novo estilo de vida, que defendia o amor livre e a paz mundial, combatendo os valores americanos da época, que tinham como base o consumismo descontrolado e vazio de valores.

A segunda vaga do feminismo (1960-1980) surge à boleia de dois textos fundamentais: “O segundo sexo” da francesa Simone de Beauvoir, de 1949 e a “*Mística Feminina*” da norte americana Betty Friedan, de 1963, que abordavam a sexualidade, os direitos reprodutores, a igualdade no trabalho e uma forte crítica ao patriarcado.

Neste contexto surge a pílula contraceptiva (Pinto, 2009) que começou a ser desenvolvida na década de 50 nos Estados Unidos, quando a feminista Margaret Snager e a milionária Katherine McCormick se uniram com o objectivo de criar um comprimido que evitasse a gravidez, que fosse simples de usar e barato de comercializar (Hartl, 2019).

Só em 1965 o uso e desenvolvimento de métodos contraceptivos passou a ser legal nos EUA. Gregory Pincus, cientista que se juntou ao projeto, teve de desenvolver este medicamento como se fosse apenas para atenuar as dores menstruais (Hartl, 2019). Para testar a eficácia numa escala maior, os investigadores

escolheram Porto Rico, onde as leis de natalidade eram mais permissivas (Marks, 2001).

Entre 1956 e 1967 milhares de mulheres porto-riquenhas, na sua grande maioria de meios sócio económicos modestos, receberam pílulas com doses hormonais muito superiores às fórmulas atuais. Sofrendo, muitas delas, de efeitos colaterais graves, foram registadas pelo menos 3 mortes, embora nunca tenham sido investigadas em profundidade (Tone, 2001)

Apesar do impacto transformador, os ensaios realizados em Porto Rico suscitaram questões éticas duradouras: a ausência de consentimento plenamente informado e a utilização de populações vulneráveis para fins científicos tornaram-se exemplos paradigmáticos na discussão sobre ética médica. Esses episódios contribuíram para o desenvolvimento de normas internacionais, como a Declaração de Helsínquia (1964), que passou a exigir maior proteção e informação para os participantes em investigações clínicas (Beecher, 1966).

A pílula foi apresentada ao público americano no dia 18 de Agosto de 1960 com o nome de Enovid-10. Chegando à Europa, pela Alemanha, um ano mais tarde, a 1 de Junho, com o nome de Anovlar (Hartl, 2019).

Até então, o acto sexual era visto somente como um meio de reprodução. Com a invenção da pílula, considerada uma das maiores descobertas farmacêuticas do século XX, este conceito redefiniu-se, libertando os casais, mas principalmente a mulher, da maternidade não desejada, podendo redescobrir o sexo também como forma de prazer.

No período de 1962 a 1969, a adesão foi de tal forma que passou de 50.000 para um milhão de mulheres.

Contemporaneamente, em todo o mundo, estima-se que cerca de 100 milhões de mulheres tomem pílula contraceptiva.

Fig 10 // Seria mais cuidadoso se pudesse engravidar?

Este cartaz foi criado em 1969 pelo diretor criativo Bill Atherton. Foi encomendado pelo Conselho de Educação para a Saúde, e divulgado pela Associação de planeamento Familiar inglês. O assunto da contraceção era ainda um assunto tabu, e a utilização da figura do homem, fez com que este cartaz chocasse a população. Ainda assim, o choque foi eficaz para chamar a atenção aos homens para a questão da gravidez não planeada. Tornou-se um ícone popular britânico, e um exemplo de como a imagem pode transformar a vida das pessoas.

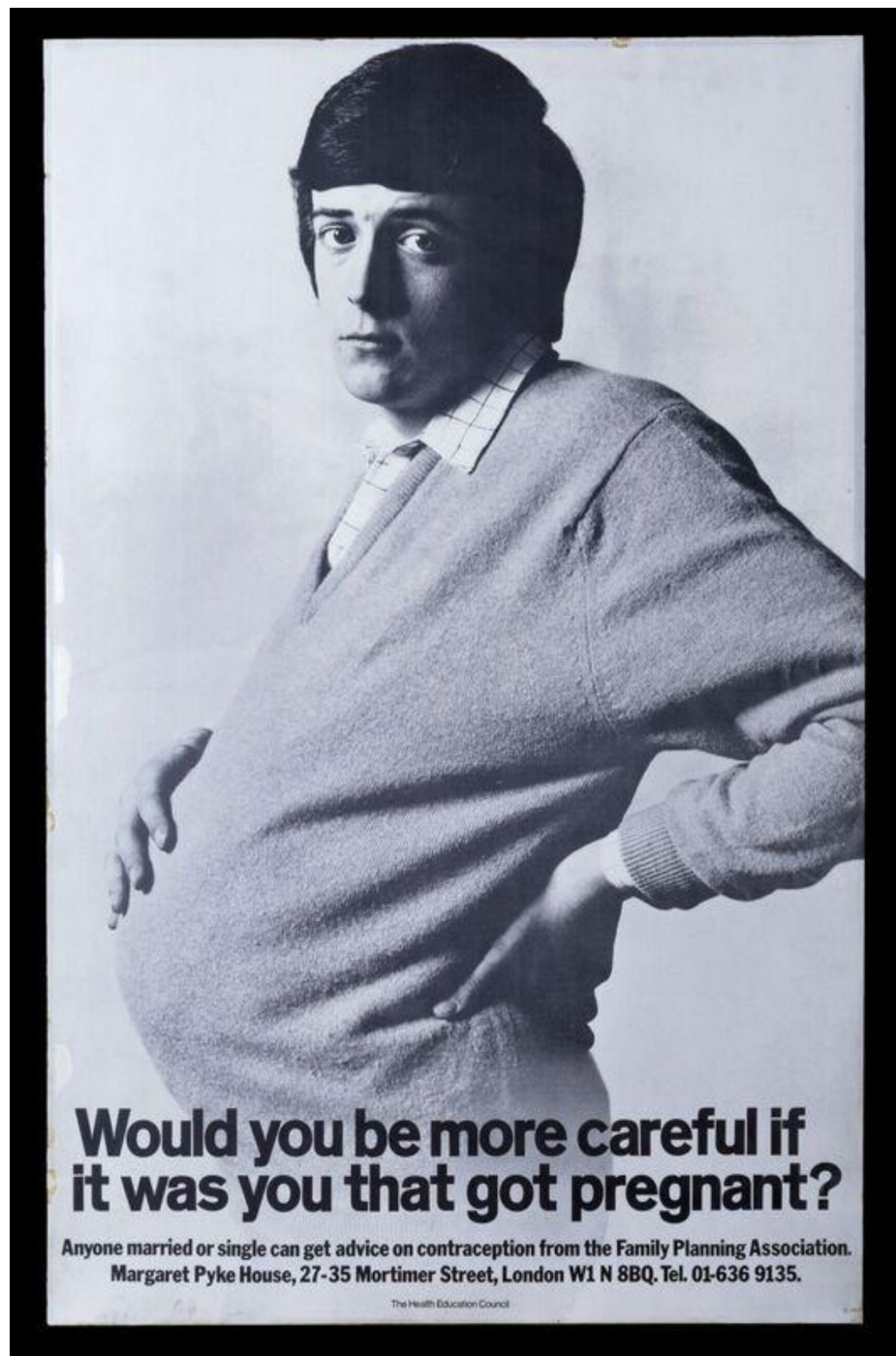




Fig 11 // A youtuber brasileira Julia Tolezano, mais conhecida como Jout Jout.

Torna-se viral com o vídeo "Não tira o batom vermelho", onde fala de namoro abusivo. Em 2017, cria um vídeo sobre ansiedade, tocando em vários pontos que causam ansiedade, entre eles sobre a ansiedade que as mulheres sofrem relativamente ao seu corpo.

CORPO, EMPODERAMENTO E ATIVISMO

O corpo, o meio que temos de existir no planeta, e o que fazemos com ele, a forma de vestir, de nos alimentarmos, e de cuidarmos dele trata-se de um agente da cultura. Esta ideia é defendida pela antropóloga Mary Douglas, que acredita que o corpo é simbólico, onde as normas sociais, as hierarquias, são inscritas e se revelam através da linguagem corporal.

A base das relações de poder entre os gêneros, encontra-se muito vincada na sociedade, o que tem eternizado as disparidades sociais e atribuído à mulher vários estereótipos, conforme os moldes sociais (Menezes 2012).

Pode-se perceber então que as imagens associadas à mulher que ilustram a publicidade e os canais de comunicação em geral, têm na sua gênese uma ligação de poder entre os gêneros.

A sexualidade feminina é amplamente controlada, podendo ser considerada como uma ferramenta para exercer poder sobre as mulheres. Os meios de comunicação apoderaram-se da imagem da mulher, para que esta imagem reflita o que a classe dominante pretende (Menezes 2012).

O corpo da mulher, como tem sido destacado neste documento, está envolvido em muitos tabus. Menstruar também é um deles, a explicação para quem menstrua pela primeira vez vem muitas vezes associada a uma coisa incomoda, que suja, que dá dores, que não traz nada de bom, e ainda incute o medo de uma gravidez indesejada.

Os métodos para coletar o sangue menstrual têm vindo a ser desenvolvidos ao longo dos anos, primeiramente com pedaços de tecidos, depois pensos descartáveis ou tampões, embora com alguns perigos associados ao seu uso, como o síndrome do choque tóxico². Estes objetos tornaram-se muito populares pela sua forma fácil de usar.

Contudo, a crescente preocupação com o meio ambiente, maior conhecimento sobre o corpo feminino e a desconstrução da relação com o próprio corpo fez com que recentemente ressurisasse a utilização do copo menstrual.

O copo menstrual foi inventado e patenteado em 1937 pela estudante Leona Chalmers e o seu desenho é praticamente igual ao de hoje. Construído em borracha, o racionamento exigido na Segunda Guerra Mundial fez com que a sua produção fosse suspensa. Não foi na época, um objeto popular devido à dificuldade em utilizá-lo, associada a falta de conhecimento que muitas mulheres tinham do seu próprio corpo.

Posteriormente foi criada, entre 1950 e 1970, uma versão descartável, para concorrer

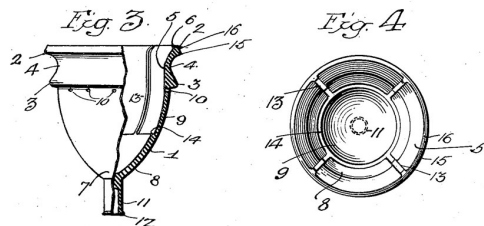
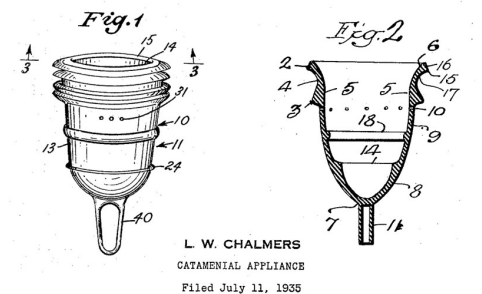


Fig 12 // Patente do copo menstrual, datada de 1935

com o tampão, mas novamente a dificuldade em colocá-lo fez com que a empresa que o comercializava fechasse portas em 1973, deixando de existir nos Estados Unidos (Cup,2017).

Só voltou a entrar no mercado nos anos 2000, desta vez feito a partir de um novo material: o silicone hipoalergénico. Tornando-o num objeto mais seguro de usar, mais suave e mais flexível, ficou mais fácil de colocar (Cup, 2017).

O uso do copo menstrual, ao armazenar o sangue menstrual, permite ficar no interior do corpo da mulher até 12 horas, libertando-a da necessidade constante de ir à casa de banho. Como também a leva a ter contacto com o seu corpo e com a sua menstruação, dá-lhe a possibilidade de a normalizar.

² A síndrome do choque tóxico (SCT) é uma doença rara, grave e potencialmente fatal. Desenvolve-se quando bactérias *Staphylococcus aureus*, *Clostridium sordelli* ou *Streptococcus pyogenes* produzem toxinas que entram na circulação sanguínea em grande quantidade



Fig 13 // Rainha Maria Antonieta a usar panier, pintura de Elisabeth Louis Le Brun

Como se tem vindo a analisar o corpo feminino foi altamente escrutinado ao longo dos tempos. Existiu sempre a necessidade de o modificar, quer tenha sido pelo uso de espartilhos, pela forma do sutiã, ou, mais recentemente, com intervenções cirúrgicas. Parece existir sempre a necessidade de controlar e catalogar o corpo feminino.

Cada época teve essa pretensão, cada uma com uma noção diferente do que seria bonito e feminino. Esta pressão criada sobre a mulher, tornou-a vulnerável relativamente à sua aparência.

A necessidade de modificar o corpo feminino sempre esteve muito presente na história da moda, mas o espartilho nas suas várias versões, talvez possa ser considerada como das invenções mais marcantes desta tendência, pelo menos no que diz respeito à cultura ocidental.

O *panier*, criado no início do século XVIII, consistia numa “cesta” usada sob os vestidos para afinar visualmente a cintura. Popular no reinado de Luís XV, podia chegar a 1 metro de largura, dificultando a mobilidade feminina.

No século XIX, o espartilho sofreu várias transformações: tornou-se mais curto e elástico, achatando estômago e quadris; em 1808, A. Brestel criou um modelo sem ossos, apenas com um cano de sustentação. Com o tempo, passou a reduzir a cintura, sustentar o peito e formar um “cone austero”. Em 1848 havia 64 patentes, com novos tecidos e

aço como estrutura. Em 1874, listaram-se 97 doenças associadas ao uso do espartilho.

Em 1903, o The New York Times noticiou a autópsia de uma mulher com peças de aço alojadas no coração.

A invenção do sutiã pode ser entendida como uma evolução do espartilho que se adaptou a esta necessidade de tornar a manipulação do corpo feminino mais adequada ao mundo do trabalho.

A sua origem é, no entanto, controversa. Herminie Cadolle, em 1889, criou o *le bien-être*, dividindo o corset em duas partes, patenteado como *corselet-gorge*.

Em 1893, Marie Tucek registou o *Breast Supporter*, semelhante ao “*demi-cup*”. Em 1904, Charles De Bevoise desenvolveu modelos mais confortáveis (Filipe, 2011), e em 1913, Mary Phelps Jacob criou um modelo com dois lenços de seda e uma fita; vendeu a patente à Warner Brothers Corset Company, que, nos anos 1930, concentrou-se na sua produção (Filipe, 2011).

Seguiu-se a criação de diversas versões, que davam várias formas ao peito. Ao longo do século XX foram criadas diversas versões, seguindo as tendências de cada época, tornando-se um objeto que pode ser visto como um espelho do seu tempo.

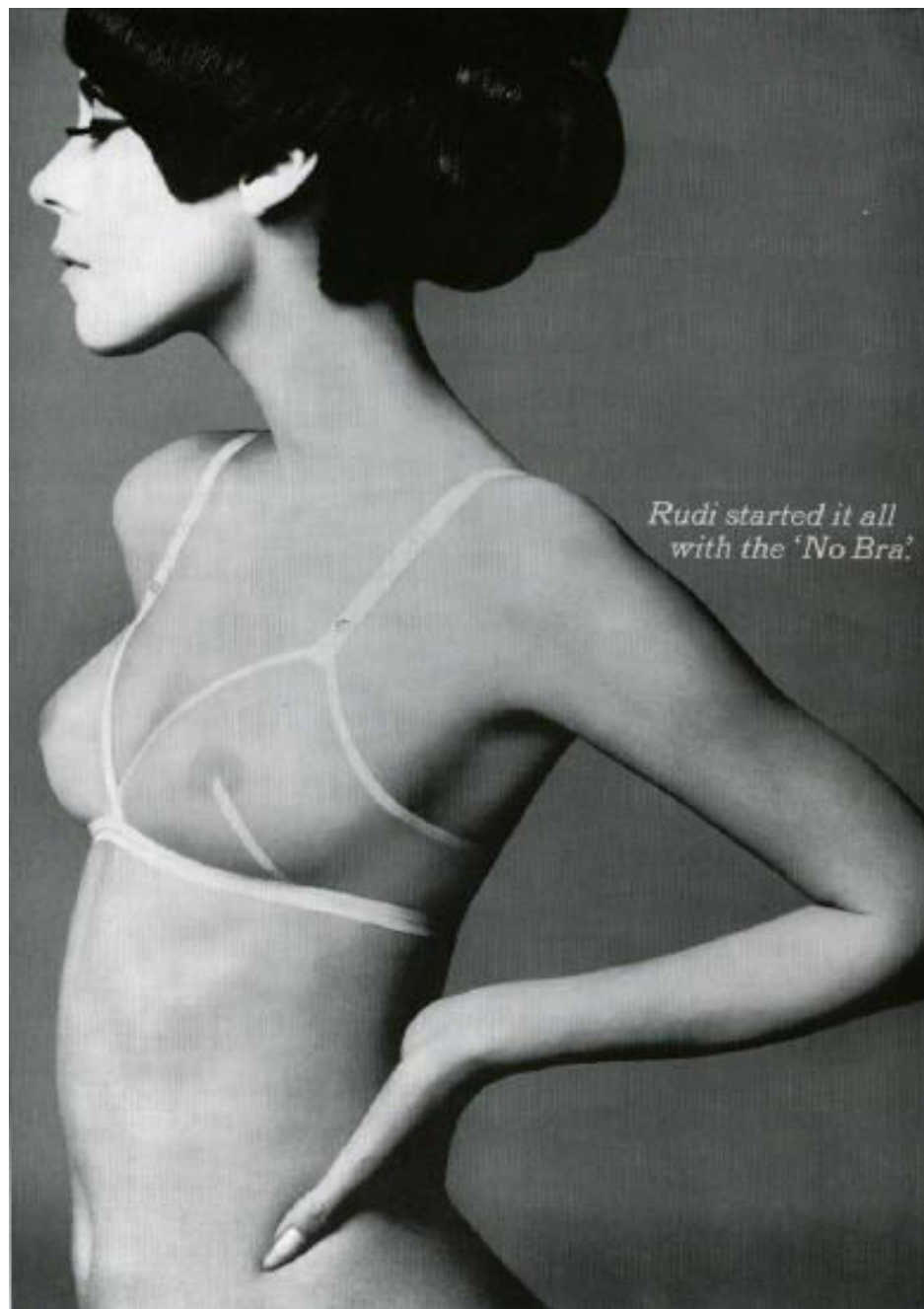


Fig 14 //O sutiã “no bra” desenhado por Rudi Gernreich



Fig 15 // Manifestantes do movimento de libertação das mulheres.
Onde colocaram várias objectos que acreditavam ser opressores da condição feminina

Na década de 1930, a valorização das curvas femininas levou à criação do modelo Kestos e em, 1935, sutiãs com tamanhos de costas e copas.

A invenção de novos materiais, como o nylon (DuPont, 1937) deu novas possibilidades ao design no sutiã: tornando-o mais resistente, lavável, flexível, e confortável. A utilização de aros metálicos e enchimentos surge em 1938.

Quando no cinema, surgiram actizes como Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot a indústria do cinema difundiu o ideal de busto voluptuoso, levando à criação de sutiãs que aproximavam e elevavam o peito.

Numa sociedade em abolição, no início da década de 1960, Rudi Gernreich, apresentou o “no-bra”, feito de malha transparente, queria dar uma maior liberdade ao corpo feminino (Met Museum, 2019)

Ainda na mesma década, 1968, durante o concurso Miss America, nos Estados Unidos da América, um grupo de mulheres ativistas do Women’s Liberation Movement (Movimento de Liberação das Mulheres, o WLM) protestavam contra a objetificação da mulher, que acreditavam que o concurso fomentava. Neste protesto, cerca de 400 mulheres, colocaram vários símbolos de feminilidade: revistas, pestanas postiças, sapatos de salto alto e sutiãs. E planeavam queimar tudo numa grande lata de lixo, mas

o fogo não foi autorizado pelas autoridades. Apesar de nunca ter acontecido, a queima dos sutiãs ficou perpetuada até aos dias de hoje

Neste projeto torna-se evidente, assim como no caso referido anteriormente do batom vermelho, que variações do mesmo design podem representar ideias muito distintas e até opostas, abrindo caminho a uma mais clara compreensão do papel que o design pode ter na desconstrução da desigualdade de género.

Vienne Westwood (1941-2022) foi uma das estilistas britânicas mais influentes do século XX, reconhecida por transformar a moda numa poderosa ferramenta de questionamento social, político e cultural. Embora nunca se tenha definido apenas como feminista, grande parte do seu trabalho contribuiu para repensar o lugar da mulher, a liberdade do corpo e as normas de género (Victoria and Albert Museum, 2019).

Desde os anos 1970, com as boutiques SEX e Seditonaries, Westwood desafiou os códigos estabelecidos através de roupas rasgadas, alfinetes de segurança, grafismos provocadores e referências fetichistas, propondo uma estética punk que rompia com a visão tradicional do “feminino” e incitava à reflexão sobre sexualidade, poder e submissão (V&A, 2019; Suterwalla, 2012)

Nos anos seguintes, aprofundou esta postura ao criar peças que misturavam elementos masculinos e femininos, como o



Fig 16 // Coleção McAndreas Tartanm apresentada em 1993

fato McAndreas tartan (1993), abrindo espaço para debates sobre fluidez e identidade de gênero (Nottingham University, 2021).

Outra dimensão marcante da sua obra foi a revisitação crítica de silhuetas históricas: crinolinas, corsets, bustles onde Westwood exagerava ou reinterpretava, denunciando as restrições físicas e sociais que estas impunham às mulheres (Wilcox, 2004).

A célebre mini-crini, simboliza a tensão entre liberdade e imposição estética. Através destes códigos, Westwood celebrava um corpo feminino capaz de ocupar espaço, expressar autoridade e desafiar convenções, recorrendo a nudez parcial, fetichismo e teatralidade como linguagens de empoderamento (The Irish Times, 2023).

Além da dimensão estética, Westwood fez da moda um canal de ativismo, levando para as passarelas e campanhas mensagens sobre igualdade de gênero, direitos humanos e causas ambientais (Google Arts & Culture, 2022). As suas T-shirts com slogans, desfiles de caráter político e presença em manifestações demonstravam que o vestuário podia ser simultaneamente arte, comunicação e protesto.

Apesar de muitos a associarem ao feminismo, a própria criadora considerava o termo, por vezes, demasiado restrito para a amplitude das suas ideias, que incluíam liberdade criativa, identidade sexual e crítica cultural (The Irish Times, 2023).



Fig 17 // A célebre mini-crini, combinação de minissaia e crinolina.



Fig 18 //Madonna em 1990, na sua turnê Blond Ambition

O seu legado permanece complexo e fascinante, refletindo a capacidade da moda de questionar estruturas de poder e de afirmar a autonomia e a força das mulheres.

Em 1990, a cantora Madonna, na turnê Blonde Ambition, vestiu um “cone bra” desenhado por Jean Paul Gautier.

Esta criação do estilista francês, veio revolucionar a forma como a lingerie era usada, salientando uma imagem sexualmente empoderada da mulher, expressa neste caso pela possibilidade de escolha, de controle e de afirmação sobre o seu próprio corpo.

A terceira onda do feminismo surge no início da década de 1990, como resposta às limitações da segunda onda, onde a diversidade, a identidade e a globalização não foram tidas em conta.



Fig 19 // Campanha Dove, Beauty on your own term.

No último século, a publicidade e os média tiveram uma enorme importância na construção da imagem da mulher e do que seria considerado bonito e definidor da feminilidade.

A marca Dove tem vindo a realizar campanhas de publicidade com o objetivo de criar uma maior proximidade com o seu público-alvo, escolhendo mulheres comuns para representar a marca.

Em vários momentos da vida, as mulheres sentem-se julgadas pela sua aparência, ouvindo comentários pejorativos sobre o seu corpo, estilo ou profissão.

Para a sua campanha, Beauty on your own terms, #MyBeautyMySay, a marca criou uma série de vídeos onde são protagonistas seis mulheres, que não aceitam os padrões de beleza impostos socialmente.

Acreditando que cada uma pode definir o seu conceito de beleza, celebra a diversidade, a autenticidade e a autoconfiança.

Nesta série de vídeos, é relatado o que cada uma das mulheres: uma praticante de boxe, uma blogger de moda, uma bailarina, uma advogada, uma fotógrafa e uma modelo, ouviram em relação ao seu aspeto ao longo dos anos e de como conseguiram mudar a narrativa para poderem ser elas mesmas. Criando os próprios conceitos de beleza, não deixando que os olhares de terceiros as definissem.



Fig 20 // Projecto Monokini 2.0

À semelhança da marca Dove, que utiliza as suas campanhas para reforçar a auto-estima das suas consumidoras, o projecto, Monokini 2.0, pretende destruir o estereótipo de corpo feminino ideal, criando uma linha de fatos de banho para mulheres sobreviventes de cancro de mama.

Como consequência da doença, muitas mulheres sofrem a perda de uma ou das duas mamas, tomando a decisão, muitas vezes, de não reconstruir a mama. Estes fatos de banho foram projectados para este efeito.

Desenvolvido por Katriina Haikala e Vilma Metteri, o projeto contou com colaboração de um grupo de designers de moda finlandeses que em conjunto criaram 10 fatos de banho, onde 10 mulheres que venceram o cancro, posaram triunfalmente.

Desconstruindo o conceito de beleza ocidental, este projecto pretende transmitir que as mulheres continuam a ser inteiras, com uma ou sem mamas.

Expondo o tabu do que deve ser ou não exposto, Monokini 2.0, questiona se uma mama ou a falta dela poderá ser considerado nudez.



Fig 21 // Projecto Monokini 2.0



Fig 22 // Projecto Monokini 2.0



Fig 23 // Projecto Monokini 2.0



Fig 24 //Capa do album de compilação de Bikini Kill

O fim da Guerra Fria, a globalização e o crescimento da Internet, criaram o ambiente perfeito para novas formas de ativismo, chegando a mais pessoas. Rejeitando a ideia de uma identidade feminina única, trazendo para o debate mais mulheres de diferentes etnias, classes, sexualidades e religiões.

A terceira vaga do feminismo pretende desconstruir os estereótipos de categorias fixas de gênero de masculinidade e feminilidade (Hooks 2000; Butler, 1990). Já não fala sobre métodos contraceptivos, inicia a discussão sobre consentimento nas relações sexuais, do prazer feminino, o dever de o ter e deste ser respeitado.

No contexto norte americano, surge um grupo de jovens mulheres em Olympia, Washington, que pertenciam ao movimento cultural punk.

Queriam criar espaços mais seguros, dando visibilidade a temas não discutidos, como o empoderamento feminino, o combate ao sexismo e à violência de gênero, como também discutir abertamente sobre o corpo, a sexualidade e a identidade.

Este movimento, ficou conhecido como Riot Grrrl, o termo "grrrl" (com três r) foi usado como forma de subverter a palavra girl ("menina"), dando-lhe um tom agressivo, rebelde e político.

Este movimento também ficou marcado por uma cultura de DIY (faça você mesmo) onde foram criados zines (revistas feitas manualmente) onde eram partilhadas experiências pessoais, ideias políticas e feministas.

Deste movimento surgiram diversos grupos musicais como Bikini Kill, Bratmobile e Sleater-Kinney.

A cultura Pop apropria-se destes movimentos feministas para militar estas novas ideias de libertação da mulher, quer pelos meios tradicionais como a música, nomes como Spice Girls no mainstream, como também na moda.

No início da década de 1990 surgem diversos designers de moda que querem pensar o corpo e o papel da mulher de uma forma diferente, acentuando a capacidade de provocar reflexão crítica e desafiar estereótipos culturais.

A designer japonesa Rei Kawakubo criou diversas coleções que questionam até aos dias de hoje as ideias estabelecidas sobre a moda, debatendo-se com as definições de gosto e de beleza, trabalhando com vários tecidos pouco comuns.

São inúmeras as coleções que se debruçam sobre desconstrução de noções de género e papéis sociais das mulheres.

Alexander McQueen, narrou muitas vezes, nas suas criações e desfiles a forma como as mulheres eram retratadas pela sociedade.



Fig 25 //Criação da designer Rei Kawakubo. Body Meets Dress Meets Body, Coleção Primavera/Verão 1997

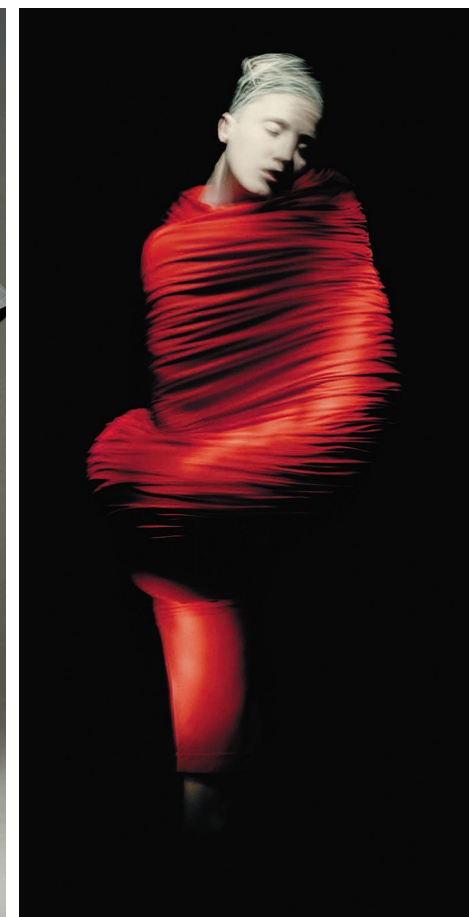


Fig 26 //Criação da designer Rei Kawakubo. The Infinity of Tailoring, Coleção Outono/Inverno 2013-14



Fig 27 // Desfile VOSS, Primavera/ Verão 2001

"Quero ser honesto em relação ao mundo em que vivemos, e às vezes as minhas inclinações políticas transparecem no meu trabalho. A moda pode ser realmente racista, ao olhar para as roupas de outras culturas como se fossem fantasias. Isso é banal e ultrapassado. Vamos derrubar algumas barreiras." Alexander McQueen

Numa clara crítica à maneira como a sociedade vigia, controla e patologiza o corpo feminino, o desfile VOSS, Primavera/ Verão 2001, passou-se dentro de uma caixa espelhada, onde o público se via refletido antes das modelos entrarem.

As manequins simulavam gestos de loucura e debilidade mental, criando uma clara referência a instituições psiquiátricas. No centro desta enorme



Fig 28 // Desfile VOSS, Primavera/ Verão 2001

caixa encontrava-se outra caixa que permanece até ao fim do desfile fechada e opaca, quando no final esta se abre, vislumbra-se no interior uma mulher nua com máscara de gás e tubos, inspirado no trabalho do artista Joel-Peter Witkin.

A quarta vaga de feminismo caracteriza-se pelo ativismo digital e pela centralidade no combate à violência de género. Movimentos como #MeToo denunciaram o assédio, o feminicídio e a cultura da violação em escala global (Mendoça, 2019).

Também enfatiza a representatividade de corpos, etnias e identidades diversas, bem como a crítica aos padrões estéticos (Wolf, 1990)

Desenvolvido por Karoline Vitto, o projecto "The Body As Material", trata-se de uma coleção de roupa que contrariamente à roupa convencional, não pretende esconder as zonas corporais que são associadas socialmente à imperfeição mas sim, mostrá-las como forma de celebração de um corpo único e que não se rege pelos padrões convencionais.



Fig 29 // Vestidos do projeto
"The Body As Material"

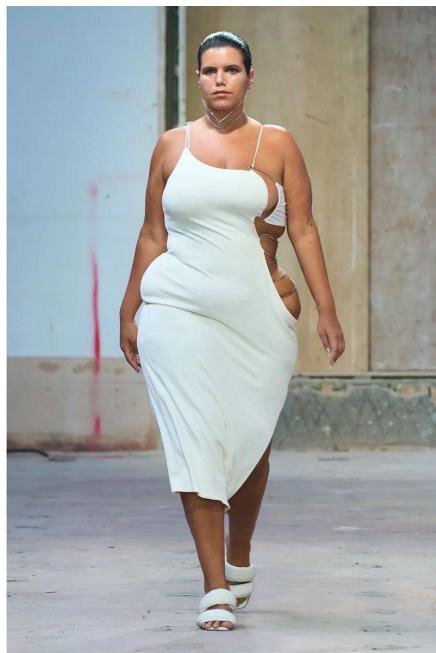


Fig 30 // Vestido do projeto
"The Body As Material"

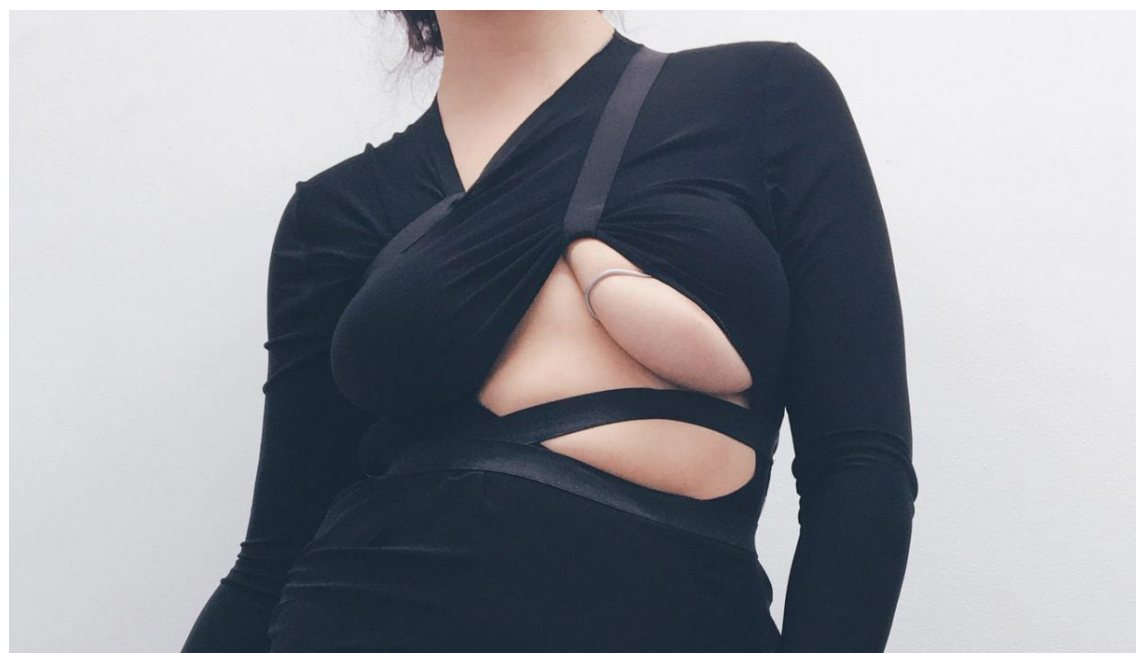


Fig 31 // Pormenor de uma peça do projeto "The Body As Material"

Usando materiais confortáveis, como a caxemira e nylon transparente, as peças ajustam-se ao corpo de modo a realçar a complexidade e a diversidade corporal.

“Every Curve” é uma instalação da artista britânica Zoe Buckman, exibida em 2016 em Los Angeles, que combina lingerie vintage feminina com letras de músicas de hip-hop bordadas à mão, especialmente de Tupac Shakur e Notorious B.I.G.

A obra explora a relação complexa e contraditória entre feminismo e cultura hip-hop, duas forças que marcaram a juventude de Buckman.

A artista utiliza peças íntimas datadas desde o início do século XX até aos anos de 1960, que acompanham os padrões de Beleza ao longo das décadas. Ao bordar nestas peças frases com conotações sexistas ou, por vezes, empáticas e feministas, Buckman cria um diálogo entre a tradição feminina do bordado e a linguagem masculina e agressiva do hip-hop.

O contraste entre delicadeza e dureza torna-se um ato provocador, mas também profundamente pessoal.

A exposição de peças íntimas, objetos associados à sexualidade, feminilidade e vulnerabilidade torna-se ainda mais perturbadora, evocando a luta histórica das mulheres por voz, liberdade e respeito.

A instalação adquire um tom fantasmagórico,



Fig 32 //Exposição da britânica Zoe Buckman

sugerindo a ausência das mulheres que as usaram e o poder patriarcal que continuou a moldar as suas vidas.

Buckman não rejeita a linguagem violenta das músicas, mas procura compreendê-la e transformá-la, criando beleza e reflexão a partir do conflito. A obra é, assim, uma homenagem à resistência feminina e uma crítica à forma como o corpo da mulher continua a ser um terreno de disputa de poder.



Fig 33 // Peça integrante da exposição da britânica Zoe Buckman

Nos últimos anos, à luz de eventos como o movimento #MeToo e a crescente visibilidade da violência sexual nos média, a obra ganhou nova relevância.

O termo #metoo, uma hashtag que foi difundida em 2017 nas redes sociais, tem impacto até aos dias de hoje. Neste mesmo ano, a atriz Alyssa Milano acusou o produtor de Hollywood, Harvey Weinstein de assédio sexual usando a plataforma Twitter (atualmente x) utilizando a hastag, propondo a todas as mulheres que



Fig 34 // Peça que compõe a exposição da britânica Zoe Buckman

tivessem também sido sexualmente assediadas ou agredidas que lhe respondessem usando a hastag. Nas primeiras 24 horas, pelo menos meio milhão de mulheres enviaram as suas resposta.

O termo na verdade já teria sido criado antes, pela ativista americana Tarana Burke em 2006, também com a ideia de denunciar assédios sexuais contra as mulheres.

Na sequência deste movimento muitas foram as denúncias contra outros homens da alta sociedade mundial.

A COSTURA E A EMANCIPAÇÃO FEMININA

Historicamente, a produção e ajuste de vestuário, vulgarmente designada de costura, sempre teve impacto na vida das mulheres, podendo a história da costura mostrar algumas das dinâmicas de género, do trabalho e da emancipação feminina.

Por um lado, a costura está associada ao espaço doméstico, e à reprodução de normas sociais, que durante séculos prendeu as mulheres à manutenção do lar, por outro lado por ser um trabalho pouco valorizado, contribuiu para que as mulheres começassem a entrar mercado de trabalho, abrindo caminho à independência económica, e à capacidade de ter voz política e cultural.

A costura, se por um lado serviu como forma de opressão das mulheres, contribui também para a sua libertação.

Na Revolução Industrial, no início do século XIX, a criação e difusão da máquina de costura impulsionou o crescimento das indústrias têxteis e de confeção, incluindo milhares de mulheres no mercado de trabalho assalariado.

A costura representa uma das primeiras vias concretas de economia social para as trabalhadoras das classes populares, apesar de ser pautado pela exploração, com salários baixos, longas jornadas de trabalho, uma inexistência de direitos, caracterizado por uma desvalorização do trabalho feito por mulheres, intensificando-se a divisão do trabalho e a marginalização económica (Hapke, 2024).

Ocupando espaço no mercado de trabalho, começaram a mobilizar-se coletivamente e assim conseguiram lutar pelos seus direitos.



Fig 35 // As costureiras da fábrica da Ford, em Dagenham entraram em greve a 7 de junho de 1968.

Em 1968 no Reino Unido, 187 mulheres costureiras que trabalhavam em Dagenham na fábrica da Ford, entraram em greve, por receberem menos 15% do que os seus colegas homens, apesar de efetuarem os mesmos trabalhos. Paralisaram a fábrica já que mais ninguém sabia fazer os bancos em couro dos carros. Alguns colegas homens, tendo sido afetados pela paragem da fábrica argumentaram que as colegas apenas ganhavam “pin money”, que pejorativamente traduzido seria algo como um dinheiro não essencial para o sustento das família. Esta greve teve grande atenção mediática, que resultaria na introdução de uma legislação sobre igualdade salarial conhecida por *Equal Pay Act* (Kenny 2024).

A costura também representou funções de resistência simbólica e cultural, onde bordados e rendas protegeram identidades regionais e étnicas, que foram transmitidas entre gerações de mulheres. A costura também ajudou como forma de expressão nas lutas políticas: nos movimentos sufragistas foram produzidas bandeiras e faixas como instrumento visual da luta (Pollen, 2019).

Atualmente a costura ganha novas vidas, tanto em movimentos sustentáveis, numa tentativa de combater as cadeias de moda fast fashion, como em movimentos de faça você mesma (DIY) dando às mulheres, e aos homens também, a possibilidade de escolher, produzir e transformar as próprias roupas (Black & Eckert, 2018).

UM LUGAR NA COSTURA

A costura sempre esteve presente no meu quotidiano. Recordo as bainhas feitas pela minha mãe, os remendos nas calças que a minha avó executava com destreza, as visitas à Fernanda, costureira da aldeia onde cresci, e as idas à casa da tia Rosa, que em tempos tivera uma retrosaria e que, após encerrar o negócio, transferiu grande parte do seu recheio de tecidos e materiais da margem sul do Tejo para a sua casa no Alentejo.

A minha experiência na costura, começou, ao acaso num workshop, alimentada por um presente de natal: uma máquina de costura portátil. Passou a ser um hobby e posteriormente uma forma de materializar ideias, descobrindo um meio para me expressar no mundo do design.

De forma autodidata, o meu percurso na costura foi-se construindo, a par com a concretização deste projecto. A minha compreensão sobre o feminismo, os estereótipos de género e a luta pelos direitos das mulheres seguiu a par com o meu gosto pela costura e pela tomada de consciência do papel que esta teve na história da emancipação feminina. Senti a necessidade de ter noções de modelação e por isso recorri a uma escola de costura, que ao longo dos anos, ocasionalmente tenho frequentado, a Maria Modista, em Lisboa, que de forma descontraída, ensina aos seus alunos como construir peças de vestuário de forma autónoma.

Com esta experiência, que foi crucial para o desenvolvimento deste projeto tornou-se muito importante o sentido de comunidade vivido neste espaço. A escola pode ser usufruída de várias formas: cursos intensivos, semanais ou nas férias. Frequentei estes cursos com uma regularidade periódica semanal, três horas por semana sempre às terças-feiras, e sempre acompanhada pela mesma professora (a Rita). A criação dessa rotina, fez com que as mesmas pessoas, todas mulheres, se cruzassem, e por isso se criasse um sentido de comunidade.



Fig 36 // Reunião entre amigas realizada a 8 de Março de 2024.

Onde foi criada uma dinâmica com cartões que abordavam temas diversos acerca da experiência feminina no mundo. Os cartões tinham questões sobre episódios históricos sobre a emancipação feminina, como também questões que levaram a conversas sobre assédio, o corpo, a amizade e a auto-aceitação.

No processo de deste projecto foram criados momentos de encontro em torno da mesa, com diversas mulheres, em jantares onde foi possível conversar, através de perguntas históricas sobre a emancipação feminina, como também em torno de questões como o corpo, o assédio e a desigualdade.

O facto das mulheres sofrerem com inúmeras discriminações: raça, idade, orientação sexual, situação económica, entre outras, torna muito difícil lutar pela igualdade de direitos. Por esta razão, o sentimento de pertença é ainda mais relevante, desenvolvendo a resiliência e fortalecendo a identidade coletiva (Horn, 2025). Sentir-se pertencente de uma comunidade é essencial para o bem-estar psicológico e social, porque incentiva ao apoio emocional, segurança e validação da identidade (Michalski, 2020).

Fazer parte de uma comunidade, auxilia o empoderamento, aumentando a autoestima, e a capacidade de agir em conjunto para enfrentar as desigualdades (Haeilermariam, 2024); contribuindo de forma positiva para a saúde mental e física, ajudando a superar o isolamento, principalmente em contextos em que as mulheres são minoria, em áreas como a ciência e tecnologia (Rainey, 2018)

As redes de apoio femininas reforçam o sentido de pertença, como o bem-estar e operam em espaços de acolhimento e empoderamento, resultando numa mudança social.

METODOLOGIA

O processo de design nem sempre é simples e muito menos linear.

Anteriormente ao desenvolvimento do projeto que será apresentado neste documento, existiu outro, que não chegou a um resultado satisfatório.

Ao iniciar o estudo sobre a desigualdade de gênero, apercebi-me que existia uma grande pressão sobre o corpo feminino e de como isso afeta os diversos campos da vida das mulheres.

Particularmente o peito feminino é frequentemente tratado como símbolo sexual, o que leva à censura dos mamilos, mesmo em campanhas de saúde, revelando que a sociedade não encara esta parte do corpo como algo natural.

A imagem estereotipada de peitos redondos e imunes à gravidade, gera insegurança e frustração em muitas mulheres. Essa visão restrita reflete-se na oferta disponível no mercado, onde há pouca variedade de tamanhos e modelos de sutiãs, o que marginaliza corpos que não correspondem ao padrão, transmitindo-lhes a ideia de que são “anormais”, criando um sentimento de não pertença.

O ponto de partida da minha primeira tentativa para combater a desigualdade de gênero a partir do design, foi tentar criar um sutiã que fosse mais inclusivo.



Fig 37 // Estudos de sutiãs

Percebeu-se que as copas, a parte que suporta e direciona o peito, e a banda, referente à parte que envolve o corpo, responsável por suportar o peso das copas, não são sempre proporcionais. Ou seja, uma pessoa com um peito grande, não terá necessariamente costas largas.



Fig 38 // Estudos de modelagem, tecidos e fixadores

Para este projecto foram usados os moldes de sutiã que vão do tamanho 30A ao tamanho 40H. O número é o tamanho das costas e a letra é respetiva ao tamanho da copa. Ao analisar os 48 moldes conseguiu-se perceber que a relação entre as copas era de proporcionalidade. O molde da copa 38B, era coincidente ao 36D, ao 34E e ao 32F. Enquanto a copa sobe a letra desce. Sendo que as costas tinham diferenças entre si. As 48 copas conseguiram ser agrupadas em 13 copas, maximizando o processo.

Ao conseguir agrupar os tamanhos, existiu o problema de conseguir ajustar as costas consoante as necessidades da utilizadora. Pensou-se então numa solução modular, em que se poderia escolher a copa e as bandas de forma independente e posteriormente uni-las.

Contudo, à medida que avançava foi aumentando a minha perceção que ao tentar desenhar um objeto para o peito feminino, continuava a separá-lo do corpo como um todo, acentuando uma dimensão simbólica incompatível com uma visão do corpo feminino menos estereotipada e mais orientada para um design centrado no empoderamento feminino.

Esta descoberta originou uma pausa no desenvolvimento do mestrado, e uma reflexão mais abrangente sobre os estereótipos associados ao género feminino.

Quando decidi recomeçar o mestrado, paralelamente à investigação teórica e à recolha de projetos de referência, procurei encontrar uma prática projetual que pudesse funcionar como forma de posicionamento em relação à sexualização, objectificação do corpo feminino e por consequência à desigualdade de género.



Fig 39 // O valor de uma mulher não se mede pelo decote ou pelo salto.
Campanha da Terre des Femmes, criada por estudantes da Miami Ad School
(Hamburgo), que desafia estereótipos e lembra: respeito não depende da roupa.

A sexualização reside em atribuir um valor essencialmente sexual, independentemente do contexto ou da vontade do indivíduo (Apa, 2007). A objetificação ocorre quando alguém é reduzida à condição de objeto, valorizando-se principalmente pelos seus atributos físicos, em detrimento do reconhecimento da sua autonomia e subjetividade (Nussbaum, 1995).

De acordo com a Teoria da objectificação (Fredrickson e Roberts, 1997), uma sociedade onde o corpo feminino é constantemente avaliado, fomenta a auto-objetificação, levando as mulheres a monitorizar a sua aparência e antecipar olhares sexualizadores. Este sistema pode ser maximizado por elementos visuais como a roupa.

Pesquisas experimentais revelam que as mulheres, que usam vestuário justo ou dito como "sexualizado", são consideradas como tendo menores competências cognitivas, racionais e morais (Gervais, Vescio, Allen, Loughnan, 2010).

O relatório da American Psychological Association (2007) reforça esse ponto de vista, comprovando que como os corpos femininos são colocados em publicidade, videoclipes ou redes sociais reforçam uma leitura sexualizada, causando efeitos negativos na autoestima, no bem-estar e na aceitação social.

Estas associações são sempre contextuais, dependendo dos códigos culturais, situação socioeconómica, social, idade, raça.

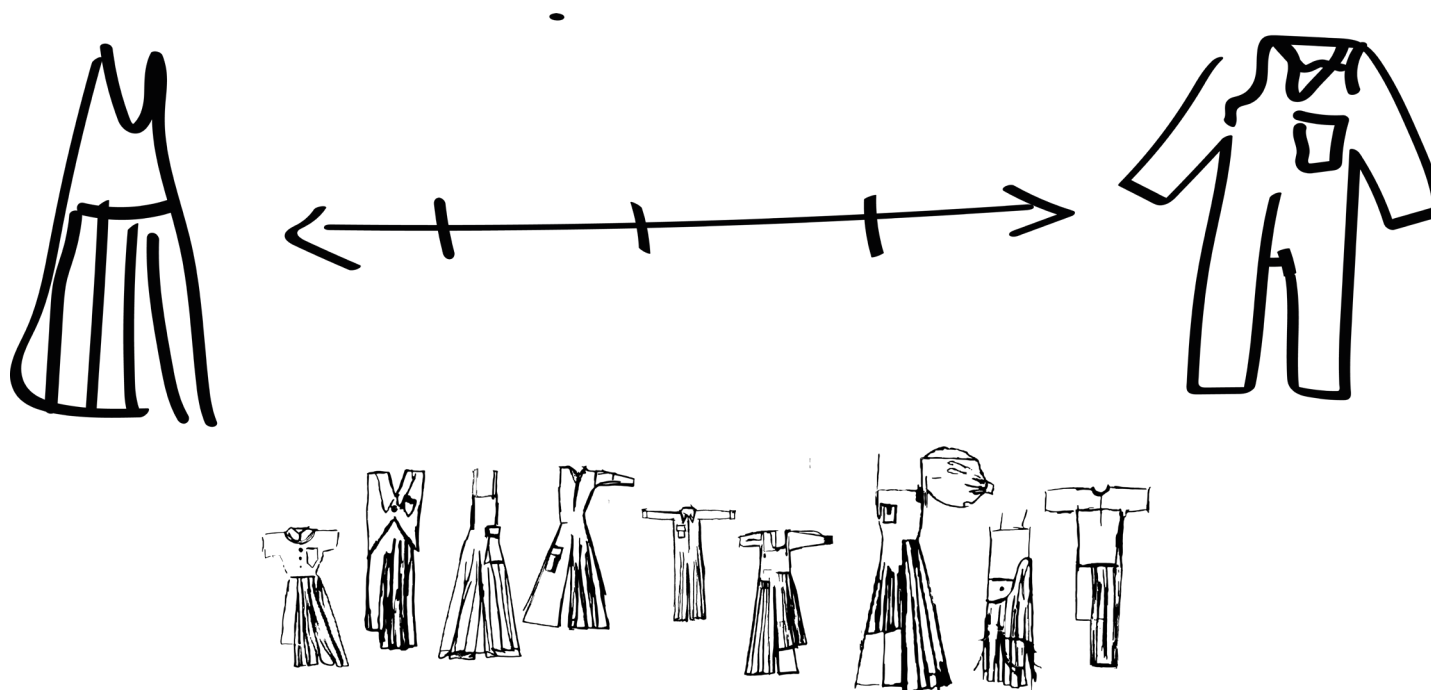


Fig 40 // Desenhos exploratórios

As subtilezas da desigualdade de gênero, operam também nestas micro-agressões, onde a roupa parece ser indício de maior ou menor competência, consentimento, disponibilidade sexual.

Percebendo que estereótipos de gênero relativamente ao vestuário também tem uma dimensão binária, culturalmente rígida. Criou-se um exercício, de perceber, pelo desenho o que poderia estar no meio destes dois vestuários que qualificam o gênero de forma oposta.

Usando o desenho como exercício de pensar livremente, recorreu-se a dois elementos simbólicos de cada gênero no vestuário: um vestido associado à mulher e um macacão de mecânico associado ao homem.

Neste exercício, o desenho funcionou como forma de pensar sobre elementos do vestuário. Juntaram-se partes integrantes da roupa tipicamente feminina e masculina, acreditando que o exercício de juntar componentes aparentemente opostos poderia dar uma subcamada de sentido ao vestuário. Associando elementos que à partida, são opostos, dá-se ao vestuário e a quem o usasse uma linguagem complexa. Acredita-se que um elemento difícil de decifrar poderá levar à reflexão e tomada de consciência sobre os estereótipos existentes.

Após pensar sobre a junção destes elementos binários, começou a ser crucial materializá-los.

ESTUDOS

Como primeiros estudos, trabalhou-se a ideia de duas metades. Independentes entre si e que só revestiam o corpo em conjunto, apesar de serem formalmente muito diferentes entre si.

No estudo apresentado nas figuras 41 e 42 procurou-se perceber se seria possível criar dois elementos que cruzados entre si funcionassem, ainda que com tratamentos plásticos diferentes.

As duas metades funcionariam como vestido, mas que não teria uma linguagem concordante entre si, seguindo a ideia de um vestuário desconhecido e com camadas difíceis de interpretar. Foi criado um protótipo num tecido leve. Que posteriormente poderia ser desenvolvido num tecido que fosse contrário à leveza que os plissados dão.



Fig 41 //Maquete de uma metade em pano cru



Fig 42 //Maquete de uma metade, plissada em pano cru



Fig 43 //Maquete de uma metade, com várias camadas de plissados, em tecido de algodão fino.



Fig 44 //Pormenor. Maquete de uma metade, com várias camadas de plissados, em tecido de algodão fino.



Fig 45 //Metade de casaco estilo blaser, em tecido de quispo



Fig 46 //Combinação entre as duas metades. A leveza dos plissados e a opacidade do quispo

A linguagem desta metade era bastante fluida, leve e feminina. Na outra metade, foi desenhado um casaco, estilo blaser, de com um tecido de impermeável.

Estas primeiras experiências, permitiram compreender o potencial que a recombinação de elementos de vestuário culturalmente reconhecíveis pode ter na criação de algo novo, que suscita a dúvida e promove a reflexão por não se deixar apreender facilmente.

Criaram-se narrativas visuais opostas numa composição. A ideia de criar estas metades seria poder associar diversas situações do dia-a-dia, podendo-se trocar, de forma quase performativa, as metades.

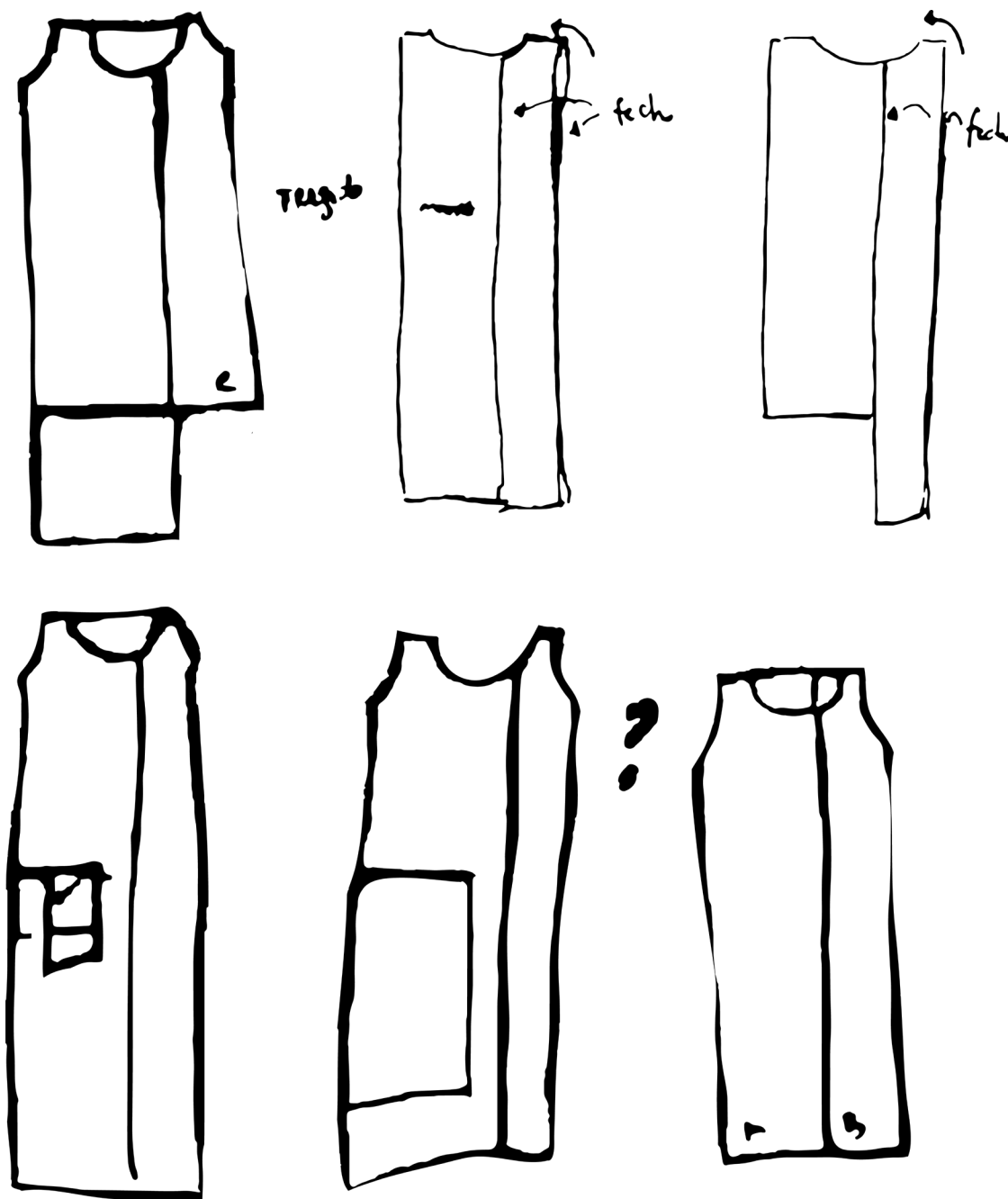


Fig 47 // Primeiros esboços do vestido com fechos

No entanto, ao projetá-las e vê-las materializadas, foi nítido que dificilmente seriam passíveis de serem vividas, funcionariam como peças de vestuário conceptuais.

Não obstante poder ser uma via projectual a tomar, desde o início sempre foi claro para mim que este projecto teria de ser vivido, experimentado e partilhado.

Tornou-se também claro nesta etapa do projecto que iria ser desenvolvido um conjunto de vestidos, por se tratar de uma tipologia de vestuário marcadamente feminina, permitindo a exploração no seu significado a partir da alteração dos seus componentes.

Seguiu-se o exercício de criar um vestido base, com linhas simples, onde pudesse pensar a mesma ideia do exercício interior, de elementos não simétricos e opostos, mas num meio mais neutro.

As medidas corporais que foram usadas ao longo destes estudos foram as minhas, para tentar simplificar o processo de prototipagem e experimentação.

Criar peças modulares desde do início, aquando do primeiro objecto, sempre me pareceu uma forma interessante de projectar, tanto pela ideia de várias partes fazerem um todo, como também por possibilitar, até certo ponto personalizar cada objecto. E por isso, fez-me sentido na criação deste vestido (figura 48 e 49) utilizar esta estratégia.

Os fechos surgiram por serem visualmente uma presença muito forte, não os queria esconder. A sua versatilidade e praticidade imprime essa ideia quando estão presentes: nas mochilas, no fecho das calças, nas calças que se tornam calções e até no calçado.

Na criação deste vestido foi então utilizada uma estratégia modular, com fechos nas laterais, nas alças, na frente, e nas costas. Dando à utilizadora o controlo sobre o decote, a abertura do vestido, tanto nas laterais como atrás. Também é possível controlar as alças, junto ao pescoço.

Os fechos permitirão uma fácil utilização deste vestido, oferecendo à modelação simples, uma imagem forte, prática e contemporânea.



Fig 48 //Pormenor do fecho lateral por outra versão do vestido: mini, midi ou maxi



Fig 49 //Pormenor dos fechos frontais.
Dão a possibilidade de trocar o painel esquerdo,

Este mecanismo também podia permitir trocar os painéis, com outros tecidos ou estampas.

Neste exercício, foram criados três tamanhos do vestido dos fechos: maxi, midi e mini. Existindo a possibilidade de trocar o painel da esquerda entre si



Fig 50 // Prototipo do vestido dos fechos: Versão maxi, vista frontal



Fig 52 // Prototipo do vestido dos fechos: Versão midi, vista frontal



Fig 54 // Prototipo do vestido dos fechos: Versão mini, vista frontal



Fig 51 // Prototipo do vestido dos fechos: Versão maxi, vista posterior



Fig 53 // Prototipo do vestido dos fechos: Versão midi, vista posterior



Fig 55 // Prototipo do vestido dos fechos: Versão mini, vista posterior



Fig 56 //Vestido dos fechos: Versão maxi com a parte lateral esquerda do vestido midi



Fig 57 //Vestido dos fechos: Versão maxi com a parte lateral esquerda do vestido mini



Fig 58 //Vestido dos fechos: Versão midi com a parte lateral esquerda do vestido mini

O QUE UM VESTIDO PODE FAZER PELA SUA UTILIZADORA?

Um vestido é uma peça de roupa que serve para, como toda a roupa, na sua essência, nos proteger do ambiente exterior. Como objecto simbólico, e dependendo do seu material e forma, tem inúmeras utilizações, mas há uma que é clara para todas as mulheres: limita.

Limita os movimentos: se vai estar frio ou calor, se temos pêlos, se vamos ter que descer escadas, subir a algum lado, baixar, ou no limite se vamos passar num sítio escuro no caminho para casa.

O vestido e as limitações que eles acarretam parecem ser a metáfora perfeita para um mundo em que as mulheres têm de jogar um jogo que no fim do dia as vai prejudicar de alguma maneira.

Perceber que o vestido limita tanto a nível físico como social, permitiu pensar que o oposto também poderia ser possível.

Pareceu natural brincar com essa contradição: escolher um objeto que limita e pensar como ele nos pode levar a fazer coisas

A objetificação do corpo da mulher vem de um lugar de passividade, colocando o seu corpo e, conseqüentemente, as mulheres num lugar

estático e apático, como se de um objeto se tratasse: existe e não tem vontades, nem querereres. Desenhar vestidos para as mulheres fazerem coisas, resgata-as desse lugar, tira-as da passividade e coloca-as em ação.

A ação: o acto de fazer, é empoderador. Ter a possibilidade de, se se quiser fazer, fazer. E é na possibilidade que mora a diferença. O Design é um veículo para criar a possibilidade. Estes vestidos são um veículo de ação, através da qual a mulher toma consciência sobre as micro agressões a que está sujeita ao longo da vida, desafiando-a a subvertê-las.

Para a criação destes vestidos, manteve-se a modelação do vestido anterior, por ser simples e funcionar. A utilização de um molde base para fazer nascer todos os vestidos que se seguiram, tornou o processo das ideias mais claro, criando também a ideia de coleção.

Todos os vestidos partiram de uma ideia base que se vai adaptando.

Consolidando a importância da ação e a sensação que o vestido vai proporcionar, em detrimento do seu aspecto.

Por se tratar de um conceito coletivo associado ao masculino, o macacão com braços azul, fez muitas vezes parte dos esboços quando era necessário fazer uma associação ao masculino.

As fardas em contexto operário, incluindo estes macacões, na sua maioria são feitos num tecido chamado sarjão, que é feito em algodão e que tem na maioria das vezes poucas cores associadas: branco, cinza, preto, creme ou azul.

Decidi então usar sarjão azul para a execução dos vestidos, por estar associado a fardas confortáveis, duráveis, que permitem fazer coisas. Vestidos para mulheres fazerem coisas, seria a mistura de significados que procurava desde o início.

À medida que as ações para os vestidos surgiam, tanto pela minha observação e vivência como também pela de terceiros, foi-se construindo uma coleção que no seu conjunto convida a refletir sobre diferentes momentos da vida das mulheres.

O VESTIDO PARA REFRESCAR

Este vestido foi o primeiro a ser projetado e talvez por isso a questão que surgiu logo terá sido uma questão elementar: o frio e o calor. Usando a mesma premissa dos estudos anteriores, usaram-se fechos nas alças, mas aqui, usando um fecho normal³ que permite ajustar o decote. É constituído por duas partes: um vestido curto e um tubo que têm na sua extremidade um fecho divisível⁴ que tanto os une como separa. Para que a utilizadora possa retirar a parte de baixo e guardá-la.

Existe na lateral esquerda do vestido uma fivela de plástico que vai encaixar com a outra parte da fivela que se encontra no interior do tubo. Esta foi a solução encontrada para que se pudesse guardar este pedaço de tecido, criando uma relação descontraída com a ato de proteger e desproteger o corpo.

³ O fecho de correr normal é o fecho que não se divide completamente quando aberto, tendo um limitador no fundo que impede que se separe. Muito usado em calças, saias ou almofadas.

⁴ O fecho de correr divisível, também chamado fecho separável, é o fecho que se divide completamente quando aberto, as duas metades ficam separadas, tendo um mecanismo no final que permite voltar a encaixar de novo. Muito usado em casacos.

A fivela em plástico pretende dar-lhe uma leitura de descontração, praticidade e de brincadeira, remetendo para uma certa nostalgia da infância. A cor escolhida para a fivela foi o verde, para que a sua existência fosse notada e celebrada, fazendo contraste com o azul do vestido.

Celebra a vontade e a possibilidade de poder ficar mais fresca durante uma tarde solarenga ou mais quente numa noite mais fria.



Fig 59 // O vestido para refrescar quando tem a sua parte inferior colocada.



Fig 60 // O vestido para refrescar sem a parte inferior.



Fig 61 // O vestido para refrescar quando a parte inferior é retirada e guardada.



Fig 62 // Pormenor do vestido para refrescar



Fig 63 // Pormenor da mola do vestido para refrescar



Fig 64 // Composição de imagens de como o vestido se transforma: de um vestido comprido para um vestido mais curto, colocado num contexto de uso quotidiano.

O VESTIDO PARA FAZER CERÂMICA

Vivendo num ambiente inspirado pela cerâmica, a ideia de criar um vestido-avental surgiu naturalmente. Os aventais de cerâmica são em tudo iguais aos que conhecemos, mas tem uma abertura à frente que permite trabalhar na roda de oleiro com as pernas abertas, dando maior liberdade de movimentos. Este vestido segue a mesma premissa destes aventais.

A partir do molde original, foi criado um corte na parte de frente do vestido, na zona da barriga, para que fosse possível inserir duas camadas que ficam sobrepostas uma por cima da outra, permitindo a liberdade de movimentos que a roda de oleiro precisa.

Este vestido tem um fecho de correr em ambas as alças, que lhe dá estrutura e permite despir o vestido mais facilmente no final do trabalho.

O vestido para fazer cerâmica, liberta o corpo para facilitar os movimentos que levam à criação, podendo ser usado tanto para trabalhar neste arte, como em outras. Podendo, sempre, ser usado para o que a mulher quiser.



Fig 65 // Composição de fotográficas do *vestido para fazer cerâmica*.



Fig 66 // Composição de imagens onde a Paula utiliza o *vestido* para fazer cerâmica para criar uma taça na roda de oleiro.

Foi importante perceber como este vestido se comportaria no corpo e no contexto de trabalho para que foi criado e assim, recorrendo à comunidade de mulheres à minha volta consegui fazer esta experiência.

Estas fotografias resultam deste teste. A Paula ao usar o vestido para fazer cerâmica, disse que a largura das alças do vestido era estável e que estas não caíam, mas que a sobreposição do tecido na abertura deveria ser maior.

Esta experiência permitiu perceber que o vestido também a ajuda a fazer outras atividades que a cerâmica pede, como amassar o barro e agachar.

O VESTIDO PARA SENTAR

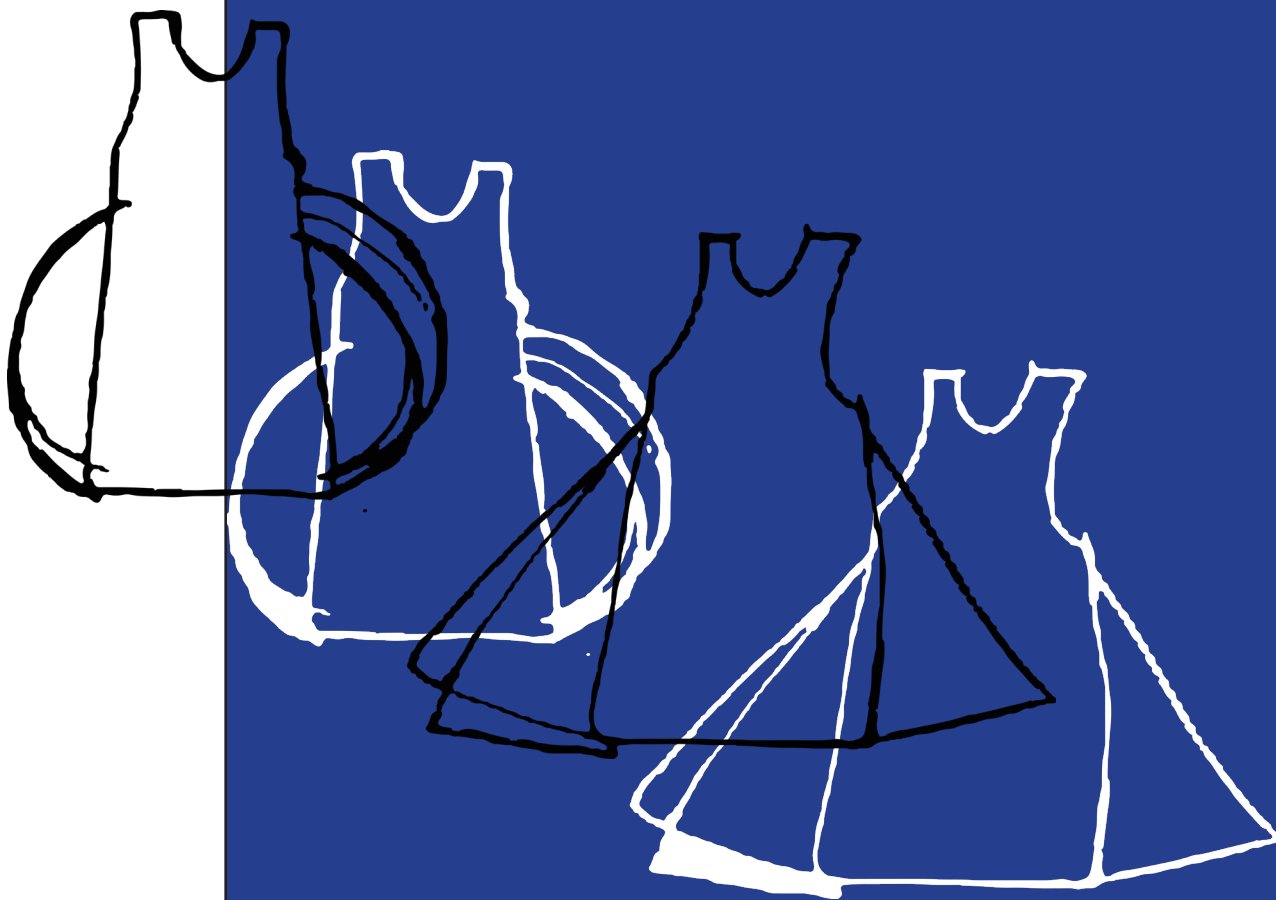


Fig 67 // Primeiros esboços do vestido para sentar

Este vestido foi criado para dar a possibilidade de sentar chão. Construíram-se duas meias-luas nas laterais, que saem de dentro do vestido criando espaço para as pernas se cruzarem dando liberdade para mover-se e sentar-se confortavelmente no chão. Para fazer estas meias-luas houve a necessidade de utilizar outro tecido, mais fluído, que tivesse movimento, tanto para não incomodar quando estivesse recolhido como para dar fluidez aos movimentos.

Quando não estão a ser utilizadas as meias-luas recolhem, devolvendo ao vestido à sua configuração inicial.



Fig 68 // Sequência de imagens, mostrando como o vestido para sentar se transforma.



Fig 69 // Composição
de imagens do vestido
para sentar.



Fig 70 // Vestido para sentar em contexto de utilização.

A Bárbara trabalha com crianças e experimentou o vestido para sentar numa atividade desenvolvida com elas. O vestido possibilitou movimentos que normalmente não faria com um vestido, despertando a brincadeira e liberdade de movimentos.

O VESTIDO DO BOLSO

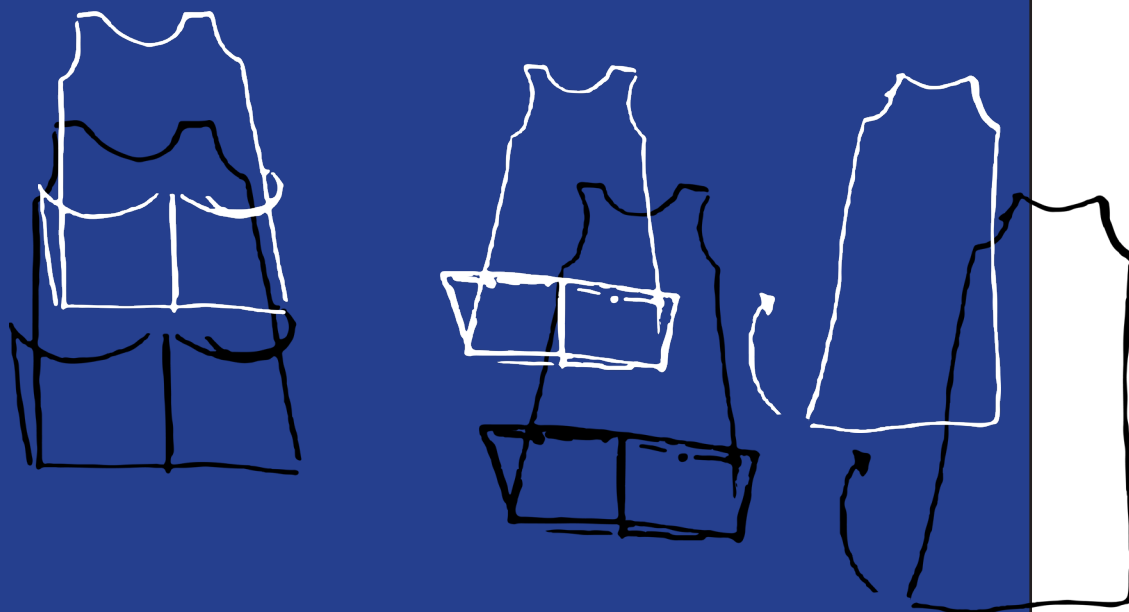


Fig 71 // Esboços do vestido do bolso

A ideia de criar de um vestido que tivesse bolsos funcionais surgiu. para poder sair de casa de forma despreocupada sem nenhum saco ou mala.

Muitas vezes imaginei uma ideia quase cinematográfica, de poder sair de casa sem nada, e no meio do meu caminho encontrar uma árvore com frutos ou flores silvestres, e poder apanhá-los livremente e ter onde transportá-los.

Para concretizar esta ideia fiz um vestido comprido, em que a parte de baixo vira para cima, tornando-se um enorme bolso. Este bolso permite transportar tudo o que se queira: legumes da praça, tecidos para fazer mais vestidos, pão, livros, entre muitas outras coisas que se encontrem no caminho.

Para construir o bolso foi criada um forro na parte inferior interna do vestido que quando virado garante o seu acabamento. Foram utilizadas quatro fivelas de plástico verdes, duas à frente e duas atrás, pregadas no vestido com o auxílio de pequenas fitas de tecido. Estas fivelas permitem montar e desmontar o bolsa de forma expedita.



Fig 72 // Sequência de imagens, mostrando como o *vestido do bolso* se transforma de um vestido longo em um vestido com um bolso.



Fig 73 // Composição de imagens do *vestido do bolso*.



Fig 74 // Composição de imagens do vestido do bolso em contexto de utilização

O VESTIDO PARA ANDAR

Há mulheres que têm, pela sua anatomia, coxas que se tocam quando caminham, criando desconforto.

Com base neste problema desenhou-se um vestido para andar. Um vestido aberto à frente, de forma ser fácil de vestir, com fecho de correr divisível.

Dentro deste vestido existe uma faixa, cortada de forma orgânica, que é costurada para que as pernas não se toquem. Esta faixa tem três pontos de apoio, um deles no fecho frontal; outro na costura lateral do vestido; e um terceiro, que segue uma linha imaginária que faz espelho com a assimetria da abertura frontal do vestido, mas desta vez nas costas

Está costura é marcada com linha verde, que atravessa todas as costas do vestido.

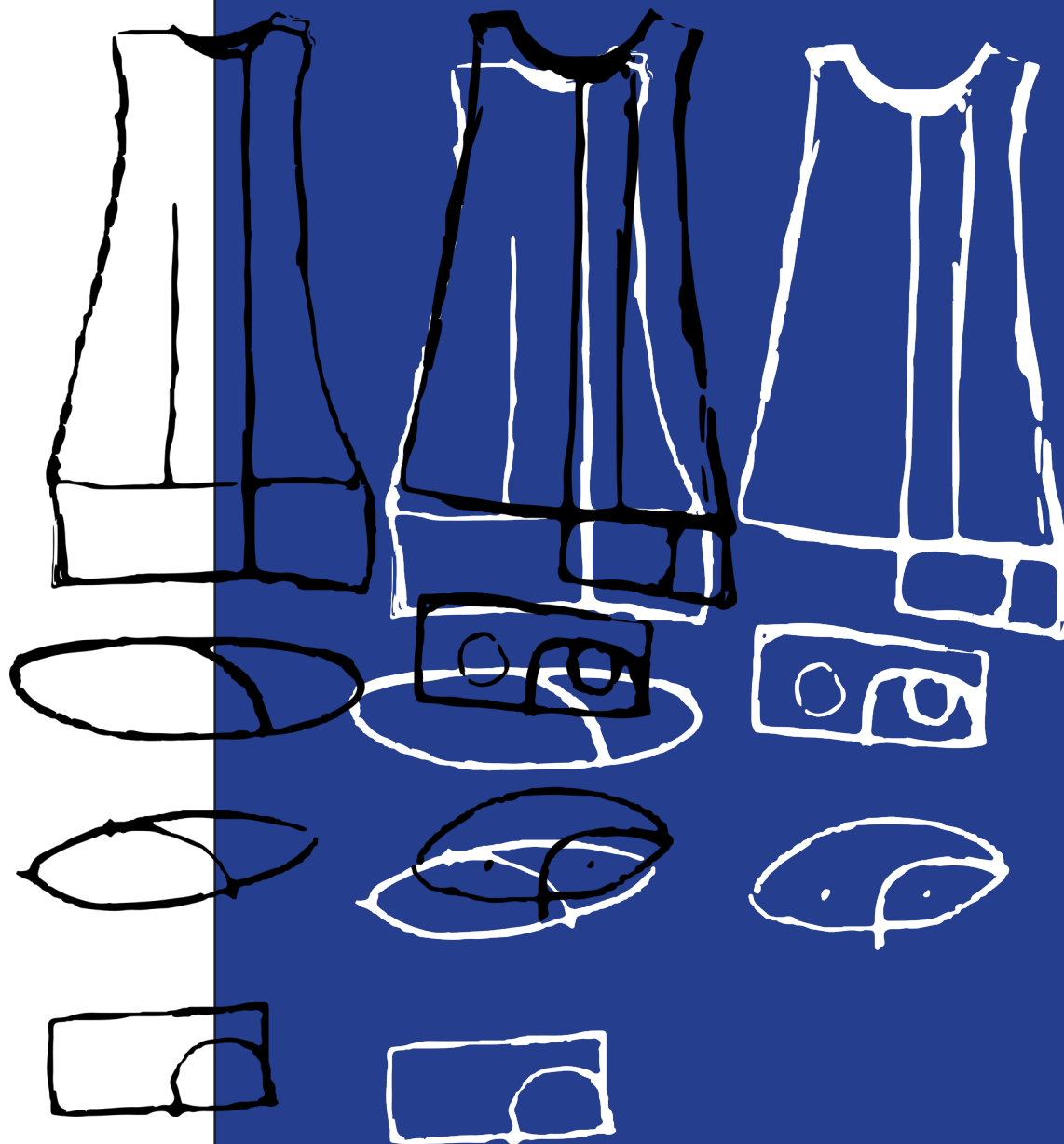


Fig 75 // Esboços do vestido para andar



Fig 76 // Composição de imagens do vestido para andar.

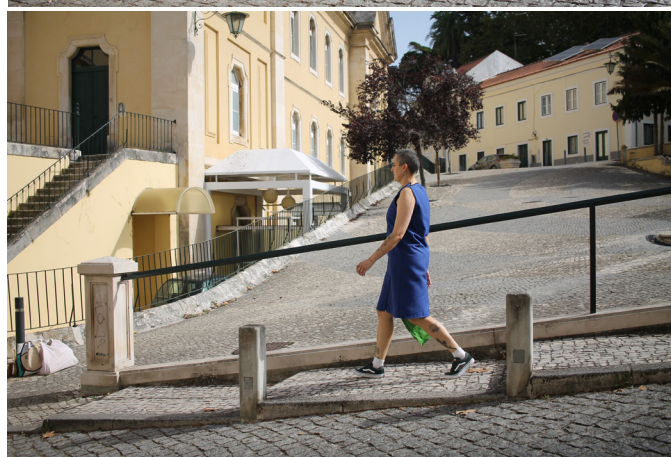


Fig 77 // Vestido de andar em contexto de utilização.

A Mônica, usou este vestido tanto na sessão fotográfica de estúdio como em contexto de rua: "Foi como andar livre, um vestido não vestido. Sem preocupações ou receios. A liberdade de um vestido com a segurança de uma calça."

O VESTIDO PARA DANÇAR

Este vestido foi desenvolvido para que desse vontade dançar. De forma a acentuar o movimento da pessoa foi utilizado um tecido fluido, cortado em godê⁵, que se move com a pessoa.

Para isso recorreu-se ao molde base para criar o vestido, utilizando um fecho de correr divisível, que permite abrir o vestido à frente, de forma assimétrica, e controlar o decote. Foram também colocados dois fechos de correr na parte inferior lateral do vestido, para ajustar a amplitude da saia e dar uma maior liberdade de movimentos.

⁵ Godê refere-se a um tipo de corte de tecido em costura, que forma um círculo ou meio círculo para criar volume, movimento e um caimento fluido na peça.

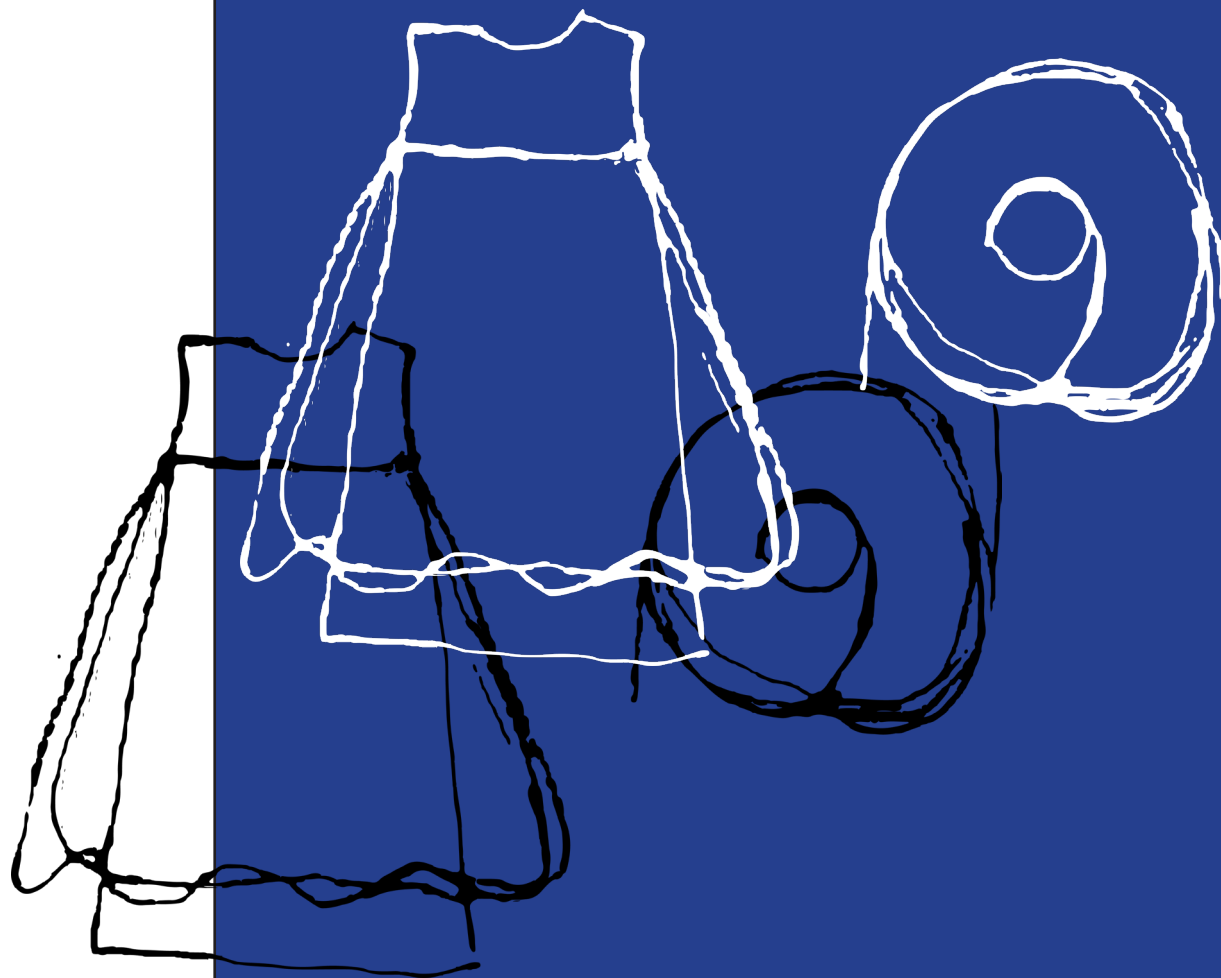


Fig 78 // Esboços do vestido para dançar.

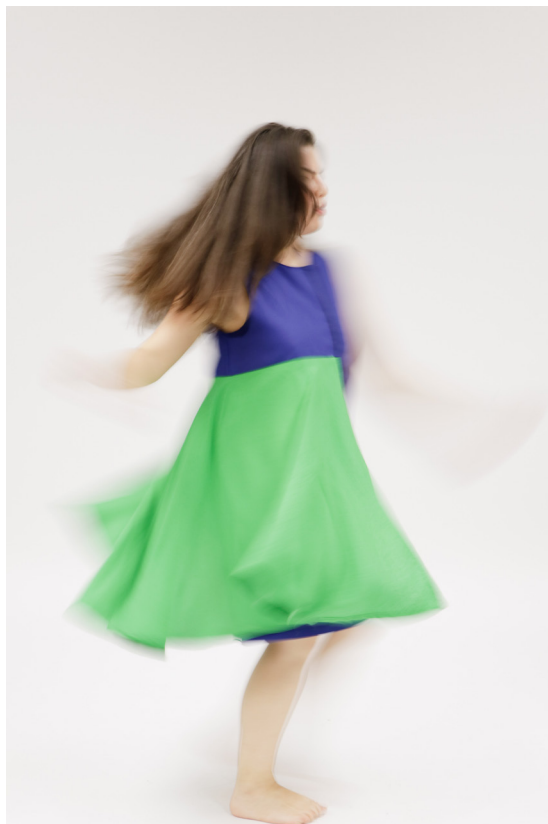


Fig 79 // Composição de fotografias do *vestido para dançar*.





Fig 80 // Vestido para dançar em contexto de utilização.



Fig 81 // Os seis vestidos que compõem o projeto: Vestidas para fazer coisas

Quando iniciei o estudo sobre igualdade de gênero, para a pensar sobre a lente do design, o mundo estava diferente.

Acreditava-se, ingenuamente, que os direitos civis concedidos às mulheres, e às minorias, ao longo do século XX e XXI no ocidente, estariam garantidos. Não estão. Nunca estiverem.

Ao longo deste projeto, ficou clara a importância, cada vez maior, de falar sobre a experiência feminina no mundo. Tornando-se essencial adotar uma postura ativista face às convicções de igualdade, uma vez que a passividade não fomenta mudança nem emancipa.

A sexualização e a objetificação da mulher, sustentadas por estruturas patriarcais e capitalistas transforma corpos em objectos, revelam-se mecanismos profundos de violência. Ao reduzir a mulher a um objeto de consumo ou a um ser moldado pelo olhar masculino, perpetuam-se desigualdades e limita-se a sua autonomia. Esta dinâmica não apenas desumaniza, mas também reforça estereótipos que sustentam relações de poder desequilibradas. Reconhecer e combater a sexualização dos corpos femininos é urgente para abrir espaço para representações mais justas, diversas e emancipadoras.

O tema da desigualdade de gênero é complexo e composto por inúmeros fatores e camadas. Por ser uma questão sensível e multifatorial, existirão sempre perspectivas que não consegui alcançar, compreender ou considerar. Ao longo deste processo, senti-me, por vezes, assobrada por essa complexidade, o que impactou em muito o percurso criativo. Esta experiência levou-me a reconhecer que haverá sempre vozes e olhares silenciosos, impossíveis de representar, e que qualquer projecto nasce sempre de um lugar demarcado pela sociedade em que se insere.

Foi ao longo deste projeto que encontrei o meu meio de expressão: a costura. Compreendi que é possível utilizá-la como ferramenta para interpretar o mundo, para desenvolvimento projetual e de pensamento. Percebi, ainda, o seu potencial para criar comunidade e estabelecer ligações significativas com outras pessoas, transformando-se assim num elemento central da minha prática de design.

A comunidade revelou-se fundamental para este projeto. Reconhecer que as minhas experiências e preocupações se aproximam das de outras pessoas, foi um processo poderoso; igualmente transformador foi perceber que o outro traz perspectivas e vivências diferentes, que ao serem partilhadas ampliaram a minha visão do mundo. Essa troca tornou este trabalho mais plural, mais consciente da diversidade de realidades e mais comprometido em dar voz a diferentes olhares.

Os vestidos para fazer coisas, conseguiram criar comunidade, vínculos, sentimento de pertença a quem os usou, comunicando o seu propósito, e criando premissas. Consegui fazer vestidos femininos, feministas e empoderadores, que divertem quem os veste, fazendo pensar o corpo de outra forma.

Futuramente gostaria de fazer mais vestidos para fazer coisas, continuando ligada à comunidade que me rodeia, e alargar a outras comunidades mais distantes de mim e a novas realidades, como desenvolver vestidos para crianças fazerem coisas.

LIVROS / ARQUIVOS

American Psychological Association. (2007). Report of the APA Task Force on the sexualization of girls. Washington, DC: Author.

Davis, A. (2016). Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo.

Pollen, A. (2019). Politics, protest and the suffragette body: Embodied performance in textile practices. *Textile History*, 50(2), 180-202.

Giddens, A. (2001). *Sociologia* (6.^a ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Filipe, A. B. (2010). Lingerie e imagem visual no mercado português [Tese]. Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa.

Jaggar, A. M., & Bordo, S. R. (1988). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

Friedan, B. (1971 [1963]). *A mística feminina*. Rio de Janeiro: Vozes.

Hooks, b. (2000). *Feminism is for everybody: Passionate politics*. Cambridge, MA: South End Press.

Steedman, C. (2016). Labour, women and the Ford sewing machinists' strike of 1968. *History Workshop Journal*, 82(1), 165-179.

Pinto, C. R. J. (2010). *Feminismo, história e poder*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Mohanty, C. T. (1984). Under Western eyes: Feminist scholarship and colonial discourses. *Boundary 2*, 12(3), 333-358.

Michalski, C. A., et al. (2020). Sense of community belonging and health across the life course. [Artigo].

Menezes, D. (2012). Construções da imagem feminina na propaganda: para além do efeito persuasivo. [Trabalho académico].

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Vaes, J., Paladino, M. P., & Puvia, E. (2011). Sexualization leads to dehumanization. *Group Processes & Intergroup Relations*, 14(3), 369-379.

Hapke, L. (2004). *Labor's text: The worker in American fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar

Fraser, N. (2013). *Fortunes of feminism: From state-managed capitalism to neoliberal crisis*. London: Verso.

Mendonça, M. L. (2019). Feminismo de quarta onda e ativismo digital. *Revista Estudos Feministas*, 27(1).

Suterwalla, S. (2012). *Punk and the politics of dress*. Londres: Bloomsbury Academic.

Beauvoir, S. de. (1949). *O segundo sexo*. Volume 1. Lisboa: Quetzal.

DOCUMENTOS ELETRÓNICOS

Araújo, E. R. (2016, julho 5). Biquíni. Foi há 70 anos que o mundo conheceu “a bomba atômica feminina”. Observador. [Acedido a 12-09-2025]. <https://observador.pt/2016/07/05/biquini-foi-ha-70-anos-que-o-mundo-conheceu-a-bomba-atmica-feminina>

BBC. (2018). 100 Women: The truth behind the ‘bra-burning’ feminists. BBC News. [Acedido a 27-07-2019]. <https://www.bbc.com/news/world-45303069>

Bemilked. (2014). Breast cancer survivors model stylish single-breasted swimming suits. [Acedido a 12-07-2019]. <https://www.demilked.com/breast-cancer-survivors-one-breast-swimming-suit-monokini>

Bordino, A. (2015). From necessity to style: How the Vespa influenced culture & design. [Acedido a 01-09-2019]. https://www.researchgate.net/publication/289673815_From_Necessity_To_Style_-_How_the_Vespa_Influenced_Culture_Design

Carvalho, C. (2020). O fato de banho e o biquíni: uma história que mete muita água. Máxima. [Acedido a 20-09-2025]. <https://www.maxima.pt/moda/detalhe/o-fato-de-banho-e-o-biquini-uma-historia-que-mete-muita-agua>

Chitas, I. (2018). A história dos superpoderes do batom vermelho. Vogue Portugal. [Acedido a 20-09-2019]. <https://www.vogue.pt/a-historia-dos-superpoderes-do-batom-vermelho>

Dove. (2019). My beauty my say. [Acedido a 27-07-2019]. <https://www.dove.com/uk/stories/campaigns/my-beauty-my-say.html>

Foreman, K. (2014). Short but sweet: The miniskirt. BBC Culture. [Acedido a 05-09-2019]. <http://www.bbc.com/culture/story/20140523-short-but-sweet-the-miniskirt>

Gonçalves, M. (2017). Do espartilho ao “push-up”: A história da lingerie conta-se de dentro para fora. Observador. [Acedido a 27-07-2019]. <https://observador.pt/especiais/do-espartilho-ao-push-up-a-historia-da-lingerie-conta-se-de-dentro-para-fora>

Google Arts & Culture. (2022). Vivienne Westwood: Fashion and activism. [Acedido a 06-10-2025]. <https://artsandculture.google.com/story/vivienne-westwood-fashion-and-activism-british-fashion-council/EAWB0Y4apC2qlg>

Harris, A. (2023, janeiro 3). Vivienne Westwood stitched heroism into fashion. The Irish Times. [Acedido a 06-10-2025]. <https://www.irishtimes.com/opinion/2023/01/03/anne-harris-vivienne-westwood-stitched-heroism-into-fashion>

Hartl, J. (2019). 1960: Primeira pílula anticoncepcional chega ao mercado. DW Brasil. [Acedido a 15-08-2019]. <https://www.dw.com/pt-br/1960-primeira-p%C3%ADlula-anticoncepcional-chega-ao-mercado/a-611248>

Helena, L. (2020). 130 anos de Elsa Schiaparelli. Elle Brasil. [Acedido a 27-09-2020]. <https://elle.com.br/moda/elsa-schiaparelli>

Kenny, N. (2024). The women who forged the way for equal pay. BBC. [Acedido a 20-09-2019]. <https://www.bbc.com/articles/cwy57kyedx3o>

Kozick, P. (2016). Canadian women stand up to beauty pressures in new Dove campaign. Global News. [Acedido a 23-08-2019]. <https://globalnews.ca/news/2794687/canadian-women-stand-up-to-beauty-pressure-in-new-dove-campaign>

Marielle. (2018). Political underpinnings: Considering Zoe Buckman's "Every Curve" in the age of #MeToo. Documenting Fashion. [Acedido a 25-07-2025]. <https://sites.coudocumentingfashion/2018/11/20/political-underpinnings-considering-zoe-buckmans-every-curve-in-the-age-of-metoo>

Met Museum. (2019). Brassiere, ca. 1967. The Metropolitan Museum of Art. [Acedido a 25-07-2019]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/157789>

Moura, C. L. (2018). Concursos de beleza: e depois do biquíni? Público. [Acedido a 30-07-2019]. <https://www.publico.pt/2018/06/19/culto/noticia/concursos-de-beleza-1834578>

Neira, J. (2019). As the bikini turns 73 years old: Dip your toes into its history. Designboom. [Acedido a 16-07-2019]. <https://www.designboom.com/design/73-years-bikini-history-07-05-2019>

Nottingham University. (2021). The Vivienne Westwood suit: Gender and identity in fashion. [Acedido a 06-10-2025]. <https://www.nottingham.ac.uk/clas/departmentsculturalmediaandvisualstudies/research/visioning-a-creative-and-cultural-county/blog/blog-posts/the-vivienne-westwood-suit.aspx>

Pago, A. (2012). A mulher que inventou a minissaia. Diário de Notícias. [Acedido a 05-09-2019]. <https://www.dn.pt/revistas/nm/interior/a-mulher-que-inventou-a-minissaia-2392986.html>

Pinto, C. R. J. (2009). Feminismo, história e poder. Revista de Sociologia e Política. [Acedido a 16-07-2019]. <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/31624/20159>

Porto, R. (2017). Azul para os meninos e cor-de-rosa para as meninas? Nem sempre foi assim. Observador. [Acedido a 11-09-2025]. <https://observador.pt/especiais/azul-para-os-meninos-e-cor-de-rosa-para-as-meninas-nem-sempre-foi-assim>

Reis, J. C. (2016). Dia Internacional da Mulher: A história de uma luta com mais de um século. TSF. [Acedido a 06-09-2019]. <https://www.tsf.pt/sociedade/interior/dia-internacional-da-mulher-a-historia-de-uma-luta-com-mais-de-um-seculo-5066442.html>

Roen, B. (2019). Bicicleta é coisa de mulher: Entenda como a emancipação feminina foi construída sobre duas rodas. O Globo. [Acedido a 01-09-2019]. <https://oglobo.globo.com/celina/bicicleta-coisa-de-mulher-entenda-como-emancipacao-feminina-foi-construida-sobre-duas-rodas-23732104>

Victoria and Albert Museum. (2019). Vivienne Westwood: A taste for the past. [Acedido a 06-10-2025]. <https://www.vam.ac.uk/articles/vivienne-westwood-a-taste-for-the-past>

Victoria and Albert Museum. (2019). Vivienne Westwood: Punk, new romantic and beyond. [Acedido a 06-10-2025]. <https://www.vam.ac.uk/articles/vivienne-westwood-punk-new-romantic-and-beyond>

Violeta Cup. (2017). Leona Chalmers, a inventora do coletor menstrual. [Acedido a 22-09-2019]. <https://www.violetacup.com.br/leona-chalmers-inventora-do-coletor-menstrual>

Vivienne Westwood Official. (2022). The story so far. [Acedido a 06-10-2025]. <https://www.viviennewestwood.com/en/the-story-so-far>

Whitfield, D. (2025). Rei Kawakubo: Reframing fashion. National Gallery of Victoria. [Acedido a 10-09-2025]. <https://www.ngv.vic.gov.au/collecting-comme/rei-kawakubo-reframing-fashion>

Stasiak, J. (2023). Sobre arqueologia e a origem do biquíni. [Acedido a 16-03-2026] <https://imaginacaofertil.com.br/sobre-arqueologia-e-a-origem-do-biquini/>



Fig1//



Fig2//



Fig3//



Fig4//



Fig5//



Fig6//



Fig7//



Fig8//



Fig9//



Fig10//

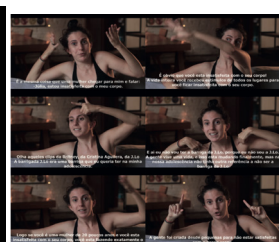


Fig11//

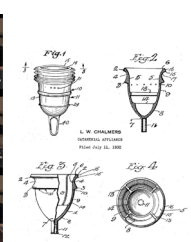


Fig12//



Fig13//



Fig14//



Fig15//



Fig16//



Fig17//



Fig18//

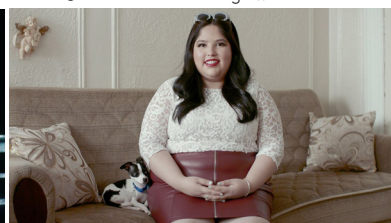


Fig19//



Fig20//



Fig21//



Fig22//

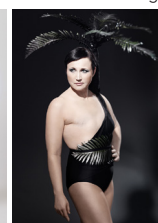


Fig23//

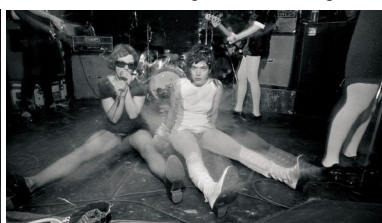


Fig24//



Fig25//



Fig26//



Fig27//

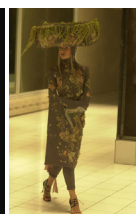


Fig28//



Fig29//

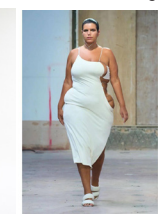


Fig30//

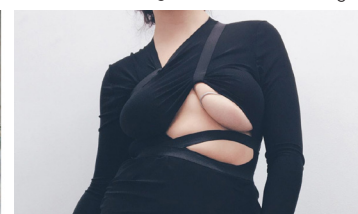


Fig31//

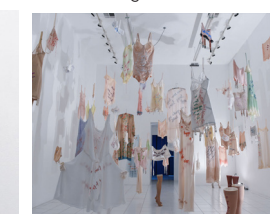


Fig32//



Fig33//



Fig34//



Fig35//



Fig36//



Fig37//



Fig38//



Fig39//

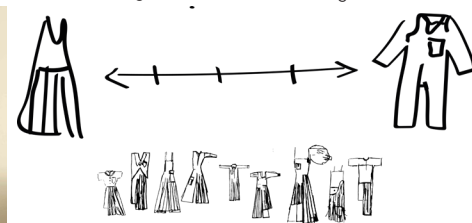


Fig40//

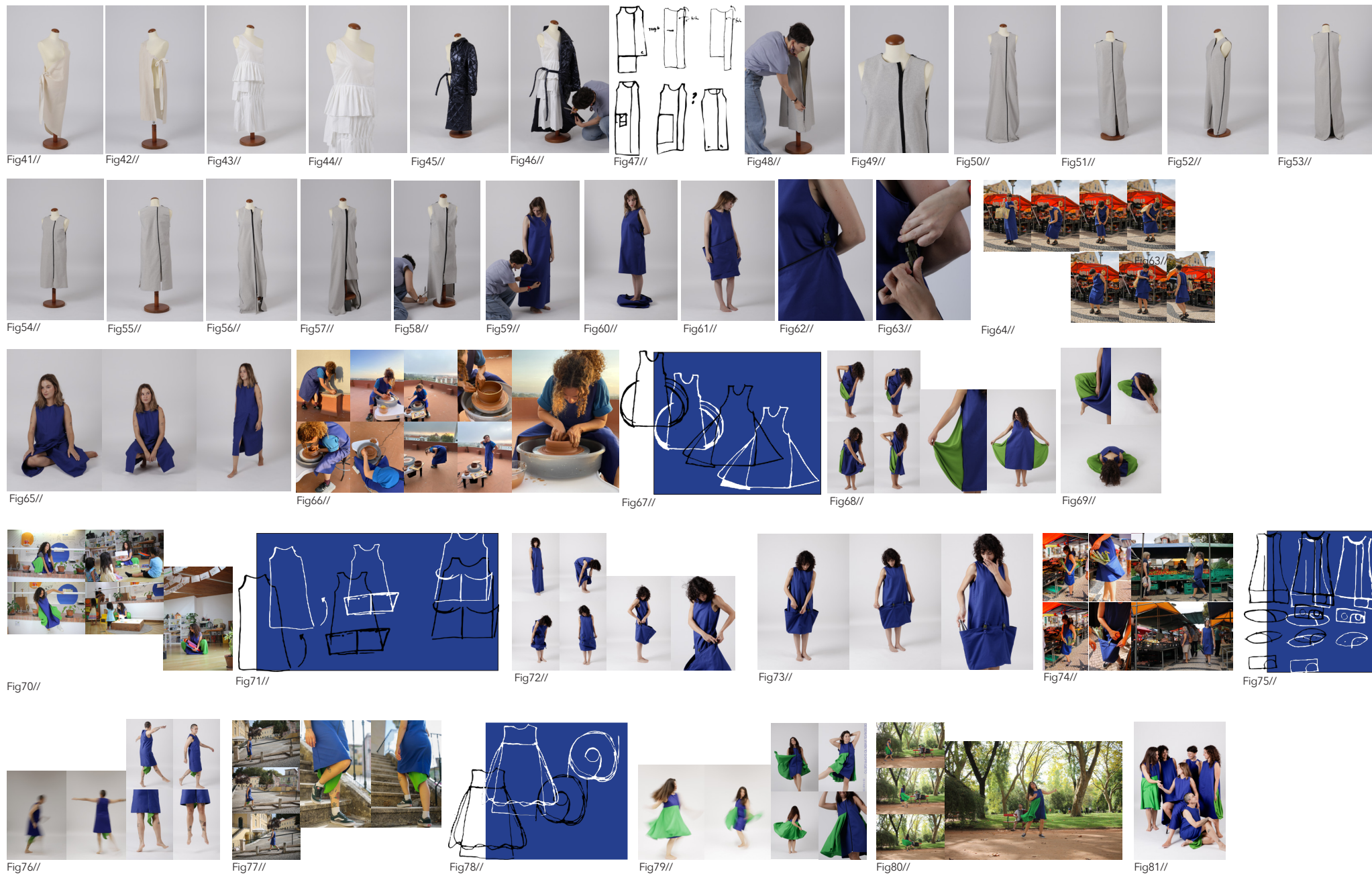


Fig1// Disponível em: <https://theaoi.com/wia/john-holcroft-gender-equality/> [Acedido a 10/10/19]

Fig2// Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Triangle_Shirtwaist_Factory_fire [Acedido a 14/09/19]

Fig3// Disponível em: <https://sinalaberto.pt/a-sufragista-pragmatica-carolina-beatriz-angelo-1911/> [Acedido a 14/09/25]

Fig4// Disponível em: <https://stealthelook.com.br/como-a-historia-do-ciclismo-impactou-a-emancipacao-das-mulheres/?epik=dj0yJnU9ZUNrOHVYNnZlczhqbHk3b28yWjRTT-zlkC2MyTm5XOEcmCD0wJm49aXBMT2N0QTQ4bHVfN2pBVWkxOUZ0QSZ0PUFBQU-FBR2tBX2JJ> [Acedido a 23/09/25]

Fig5// Disponível em: <https://www.vogue.co.uk/gallery/elsa-schiaparelli-life-in-pictures> [Acedido a 5/09/25]

Fig6// Disponível em: <https://silodrome.com/audrey-hepburn-vespa/> [Acedido a 01/08/19]

Fig7// Disponível em: <http://www.sindicatodaindustria.com.br/noticias/2016/02/72,82442/voce-sabe-qual-a-contribuicao-do-brasil-na-historia-do-biquini.html> [Acedido a 13/09/19]

Fig8// Disponível em: <https://www.threads.com/@mean.vintage/post/DB4kMc-moKxX?hl=pt-br> [Acedido a 06/03/26]

Fig9// Disponível em: <https://www.royal.uk/elizabeth-i> [Acedido a 05/10/19]

Fig10// Disponível em: <https://www.history.com/news/could-male-birth-control-finally-be-on-the-way> [Acedido a 17/10/19]

Fig11// Sequência de imagens editadas pela autor, retiradas de video disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vLI_Dn258ug&t=310s [Acedido a 30/08/19]

Fig12// Disponível em: <https://www.violetacup.com.br/leona-chalmers-inventora-do-coletor-menstrual/> [Acedido a 3/09/19]

Fig13// Disponível em: <http://amodistadodesterro.com/tutorial-panier/> [Acedido a 07/09/19]

Fig14// Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/273945589808822418/?p=true> [Acedido a 02/09/19]

Fig 15// Disponível em: <https://clas.wayne.edu/history/spotlights/grace-moore-and-the-truth-about-bra-burners-109098> [Acedido a 02/01/26]

Fig16// Disponível em: <https://www.viviennewestwood.com/westwood-world/heritage/westwood-heritage-tartan/> [Acedido a 06/09/25]

Fig17// Disponível em: <https://lamodachannel.eu/tracing-a-trend-crinoline-and-mini-crinis/noline-and-mini-crinis/> [Acedido a 06/09/25]

Fig18// Disponível em: <https://observador.pt/2021/10/27/jean-paul-gaultier-lanca-servico-de-aluguer-de-pecas-iconicas-do-arquivo-da-marca/> [Acedido a 07/09/25]

Fig19// Disponível em: <https://campaignsoftheworld.com/digital-campaigns/dove-beauty-on-your-own-terms/> [Acedido a 30/09/19]

Fig20//Fig21//Fig22//Fig23// Disponível em: <http://www.nometoqueslashelveticas.com/2018/04/monokini-20-banadores-para-mujeres-con.html> [Acedido a 30/10/19]

Fig24// Disponível em: <https://rollingstone.com.br/noticia/dossie-riot-grrrl-o-tempero-explosivo-que-colocou-mulheres-frente-do-punk/> [Acedido a 06/03/26]

Fig25// Fig26// Disponível em: <https://versatille.com/rei-kawakubo/> [Acedido a 06/09/25]

Fig27//Fig 28// Disponível em: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2001-ready-to-wear/alexander-mcqueen> [Acedido a 15/09/25]

Fig29// Fig30// Fig31// Disponível em: <https://versatille.com/estetica-genderless-e-variedade-de-corpos-sao-destaque-da-london-fashion-week/> [Acedido a 20/09/25]

Fig32// Fig33// Fig34// Disponível em: <https://www.zoebu-ckman.com/work/every-curve-art/> [Acedido a 6/09/25]

Fig35// Disponível em: <https://archives.blog.parliament.uk/2020/05/20/the-long-road-to-the-equal-pay-act-1970/> [Acedido a 26/09/25]

Fig36// Imagem da autora, 2024

Fig37// Imagem de Pedro Cá, 2025

Fig38// Imagem de Pedro Cá, 2025

Fig39// Disponível em: <https://www.boredpanda.com/dont-measure-womans-worth-clothes-ads-terre-des-femmes/> [Acedido a 02/09/25]

Fig40// Vários esboços da autora, 2025

Fig41// Imagem de Pedro Cá, 2025

Fig42// Imagem de Pedro Cá, 2025

Fig43// Imagem de Pedro Cá, 2025

Fig44// Imagem de Pedro Cá, 2025

Fig45// Imagem de Pedro Cá, 2025

Fig46// Imagem de Pedro Cá, 2025

Fig47// Vários esboços da autora, 2025

Fig48// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig49// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig50// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig51// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig52// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig53// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig54// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig55// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig56// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig57// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig58// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig59// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig60// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig61// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig62// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig63// Imagem de Pedro Cá, 2025	
Fig 64// Composição de imagens, imagens de Sara Silva, 2025	
Fig 65// Composição de imagens, imagens de Pedro Cá, 2025	
Fig 66// Composição de imagens, imagens da autora, 2025	
Fig 66// Composição de imagens, imagens da autora, 2025	
Fig67//Vários esboços da autora, 2025	
Fig68// Composição de imagens, imagens de Pedro Cá, 2025	
Fig69// Composição de imagens, imagens de Pedro Cá, 2025	
Fig 70// Composição de imagens, imagens de Sara Silva, 2025	
Fig71//Vários esboços da autora, 2025	
Fig72// Composição de imagens, imagens de Pedro Cá, 2025	
Fig73// Composição de imagens, imagens de Pedro Cá, 2025	
Fig 74// Composição de imagens, imagens de Sara Silva, 2025	
Fig75//Vários esboços da autora, 2025	
Fig76// Composição de imagens, imagens de Pedro Cá, 2025	
Fig77// Composição de imagens, imagens de Pedro Cá, 2025	
Fig78//Vários esboços da autora, 2025	
Fig79// Composição de imagens, imagens de Pedro Cá, 2025	
Fig80// Composição de imagens, imagens de Sara Silva, 2025	
Fig81// Imagem de Pedro Cá, 2025	

