LISBOA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Explorações Artísticas em Design de Moldes

A impressão da pele num suporte bidimensional como processo para cartografar um corpo

Doutoramento em Design

Doutorando

Nuno Lopes Mateus Pinto Nogueira

Orientador

Prof. Doutora Inês da Silva Araújo Simões

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de doutor

Lisboa, 2024

U LISBOA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Explorações Artísticas em Design de Moldes

A impressão da pele num suporte bidimensional como processo para cartografar um corpo

Doutoramento em Design

Doutorando
Nuno Lopes Mateus Pinto Nogueira

Orientador
Professora Doutora Inês da Silva Araújo Simões

Constituição do Júri

Presidente
Doutor Pedro António Alexandre Janeiro,
Professor Associado com Agregação,
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

Vogais
Doutora Maria de Fátima Teixeira Pombo,
Professora Associada com Agregação,
Universidade de Aveiro;

Doutora Susana Martins de Oliveira,
Professora Associada com Agregação,
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;

Doutora Inês da Silva Araújo Simões,
Professora Associada com Agregação,
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa,
orientadora;

Doutora Luísa Rita Brites Sanches Salvado,
Professora Auxiliar,
Universidade da Beira Interior;

Doutora Ana Cristina Bolota Valério do Couto
Professora Auxiliar
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de doutor

Lisboa, 2024

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

CiAUD Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem o apoio, orientação, paciência e amizade de Inês Simões, e sem o compromisso, entrega e dedicação de Henrique de Freitas. Aos dois, muito obrigado.

Agradeço também a todos os amigos e colegas que me foram ajudando neste percurso: à Luísa Sol, Susana Moura, Joana Lima – que leram e criticaram o meu trabalho –, ao Philip Sparks, Lara Torres, Hélène Veiga Gomes, Júlia Valle-Noronha e Luiz Antunes por terem dedicado tempo para a avaliação e validação deste processo. Ao Miguel Miranda e Daniela Barreto que produziram e editaram o vídeo. E a todos os amigos que me foram apoiando.

Um agradecimento especial à minha família, que me apoiou em todos os momentos.

E, finalmente, ao Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design, e à Fundação para a Ciência e Tecnologia por financiarem esta investigação.

Resumo

O desenho de um molde, para lá de um desenho técnico catalisador entre tecido bidimensional e corpo tridimensional, é um desenho que projecta o corpo segundo concepções históricas, anatómicas, experienciais e artísticas. Esta investigação assume o design de moldes como uma prática que **1)** afere e desenha a tridimensionalidade do corpo – como aliás a entenderam os alfaiates do século XIX que sistematizaram o ofício possibilitando o crescimento da indústria de vestuário.

Durante o século XX, a indústria de vestuário relegou a disciplina de Design de Moldes para um estatuto técnico, desprovido de criatividade. Esta investigação propõe resgatar a componente exploratória que motivou os alfaiates oitocentistas, entendendo o design de moldes como uma prática que **2)** explora diferentes formas de representar o corpo numa superfície bidimensional. O objectivo não é o de sistematizar um novo processo, mas de devolver o cariz artístico e interpretativo da disciplina.

Entende-se que o desenho do molde – consequência do design de moldes – se insere numa categoria especial de desenhos, pois embora a sua materialidade seja distinta daquela da peça de roupa, a sua avaliação só é feita através do objecto tridimensional que constrói. Esta investigação explora uma abordagem artística e experimental para a aferição da tridimensionalidade do corpo, informada por trabalhos de artistas plásticos e performativos contemporâneos que assentam em vestígios visuais deixados pelo corpo num suporte bidimensional.

A investigação é teórico-prática, de cariz qualitativo e exploratória por natureza. A componente teórica apropria-se de conceitos que não sendo do âmbito do Design de Moldes ajudam a promover a disciplina enquanto área criativa que discursa sobre o corpo. Baseado no conceito de *mimésis* enquanto processo que depreende uma narrativa lógica intrínseca ao trabalho artístico e onde podem existir diferentes hierarquias relacionais entre *sujeito*, *objecto e meio de representação* de um trabalho (Rasmussen 2008), a componente teórica discorre sobre os conceitos de *metonímia* – entendida como um processo de representação simbólica por contiguidade (Stiles 1987; 1998) – e da relação *mapa-território* – para reflectir sobre a relação entre o corpo [*território*] e a sua representação [*mapa*] (Gombrich 1984 [1960]; Korzybsk 2000 [1933]).

A componente prática e experimental desta investigação é fundamentada pela componente teórica, e utiliza a impressão com tinta [*metonímia*] deixada pela pele [*território*] num suporte bidimensional como informação para a construção de um molde [*mapa*] e subsequente construção de um protótipo que materializa a *relação mapa-território*. Utilizou-se um único participante para explorar

esta abordagem. Justifica-se a escolha de um único participante com o método 'feito-à-medida', amplamente utilizado no contexto do vestuário, ou com a relação artista-modelo (Altfest 2017). Porque o processo para obter o molde é tão importante como o molde em si, e porque o método utilizado para aferir a tridimensionalidade do corpo é inabitual em design de moldes, são materializados três momentos deste processo de modo a validar a investigação: **1)** o processo, capturado através de vídeo; **2)** os moldes obtidos através do processo metonímico; **3)** o protótipo subsequente. A validação é tripartida: um primeiro momento onde o processo é auto-avaliado, utilizando o método auto-etnográfico (Schouwenberg e Kaethler 2021; Ellis et. al. 2011); um segundo, onde o processo e protótipo são avaliados pelo modelo, através de uma entrevista semi-estruturada, e que corresponde a uma avaliação interna; e um terceiro tempo onde os elementos são interpretados e discutidos por um grupo de especialistas e académicos, composto por artistas plásticos, performers e designers, através de entrevistas semi-estruturadas e correspondendo a uma avaliação externa. Todas as avaliações – auto, interna e externa – são entendidas à luz dos modelos relacionais da *mimésis*, apresentados por Rasmussen (2008).

Espera-se que esta investigação contribua para o entendimento do Design de Moldes enquanto disciplina criativa, cuja criatividade está [também] presente no processo de aferição da tridimensionalidade do corpo e cuja atitude artística desse processo é evidente na representação do corpo que produz. Espera-se ainda que ao utilizar um processo que imprime a superfície da pele num suporte bidimensional se alerte para a componente sensorial táctil que os artefactos produzidos em design de moldes têm.

Palavras Chave: Design de moldes; Mimésis; Metonímia; Mapa-território; Corpo.

Abstract

When drafting a pattern, besides drawing a technical catalyst between two-dimensional fabric and a tridimensional body, we are drawing a projection of the body conforming to historical, anatomical, experiential, and artistic conceptions. This research posits that pattern design is a process that **1)** assesses the tridimensional space of a body – as the 19th-century tailors that systematized the process of designing a pattern understood it.

During the 20th century, the clothing industry relegated Pattern Design to a technical status, depriving it of any creativity. In this research, I propose to recover the exploratory component that motivated 19th-century tailors, by understanding pattern design as a process that **2)** explores different solutions to represent the body in a two-dimensional surface. The aim is not to systematize a process but to explore the artistic and interpretative nature of Pattern Design.

The design of a pattern – consequence of pattern design – is in a special group of drawings: on the one hand, its materiality is distinct from the garment; on the other hand, its validation can only be completed by the tridimensional object it proposes to make. In this research, I explore an artistic and experimental approach to assess the tridimensional body, informed by the work of visual and performance artists, whose works pivot around the traces that a body leaves on a two-dimensional surface.

The research is practice-led informed by theory, and it is qualitative and exploratory. In the theoretical component of the research, I adapt concepts that are not from Pattern Design but that I hope will help to promote it as a creative discipline. Based on the concept of *mimesis*, understood as a process that demands an artistic logical narrative that depicts different relational dynamics between *subject*, *object*, *symbolic medium* (Rasmussen 2008), I dwell in the concept of *metonymy* – as a signification process by contiguity (Stiles, 1987; 1998) – and in the *relation map-territory* – to reflect about the relation between object [*territory*] and its representation [*map*] (Gombrich 1984 [1960]; Korzybski 2000 [1933]).

The practical and exploratory component of this research springs from the theoretical component and uses the imprints [*metonymy*] of the skin [*territory*] on a two-dimensional surface as a way to gather information to design a pattern [*map*] that will be materialized in a prototype, representing the *relation map-territory*. I used one participant to explore this approach. It is a method akin to the 'made-to-measure' method, widely used in the context of garment construction, or to the relation artist-model (Alfest 2017). Since the process of assessing the body is as important as the designing of the pattern, and since the method I use is

unconventional within the practice of pattern design, three moments are produced to validate my research: **1)** the process, documented in a video; **2)** the pattern made by the imprinting process; **3)** the prototype. The validation entails three perspectives: the first one, where I make an auto-evaluation of the process, following the auto-ethnographic method (Schouwenberg e Kaethler 2021; Ellis et. al. 2011); the second one, where the process and the garment are evaluated by the model in a semi-structured interview, and serves as an internal evaluation; and the third moment, where I ask for a group of specialists and academics, comprised by visual and performance artists, and fashion and pattern designers, to watch and discuss the process presented in the video, serving as an external evaluation. All the evaluations – auto, internal, external – are understood through the theory of the relational models of *mimesis*, presented by Rasmussen (2008).

I hope this research contributes to the understanding of Pattern Design as a creative discipline, whose creativity occurs also in the process of assessing the body. By imprinting the skin of a body on a two-dimensional surface, I hope to make aware of the importance of the tactile component of the objects produced by patterns, i.e., garments.

Key words: Pattern Design, Mimesis, Metonymy, Map-Territory, Body.

Índice

Pré-Textuais i-xxv

Capítulo 1 *[Fundamentos da Investigação]*

Introdução 1

Uma perspectiva sobre o Design de Moldes 4

1ª proposição – O molde é um desenho, símbolo de uma expressão cultural 10

2ª proposição – O molde é uma representação do corpo 23

3ª proposição – O molde interpreta o corpo físico e o espaço tridimensional que ele ocupa 37

Questões, argumento, metodologia e objectivos da investigação 52

Sumário 59

Capítulo 2 *[Antecedentes Conceptuais]*

Introdução 61

Os elementos constituintes – mimésis 63

O objecto referencial (O/o) – a pele 71

O meio de representação (M/m) – a metonímia 83

O sujeito mimético (S/s) – a relação mapa-território 100

Sumário 111

Capítulo 3 *[Investigação pela Prática]*

Introdução 114

Cartografando os alicerces metodológicos 116

Circunscrevendo as ferramentas da parte prática *da investigação* **122**

Primeiras experiências – sobre como obter a informação do corpo e como articular essa informação **127**

Segundas experiências – sobre como garantir a mobilidade do corpo **144**

Últimas experiências – sobre a consolidação do processo **170**

Sumário **198**

Capítulo 4 ***[Triangulando Perspectivas]***

Introdução **201**

Construção dos elementos para uma discussão informada **204**

O investigador – uma auto-avaliação **218**

O modelo – uma avaliação interna **228**

Académicos e especialistas convidados – uma avaliação externa **233**

Triangulando as diferentes perspectivas – uma difracção conclusiva **249**

Sumário **263**

Capítulo 5 ***[Conclusão]***

Rematando a circunscrição **267**

Referências ***[Bibliografia e Outras fontes]*** **291**

Referências de Imagens ***[Fontes]*** **304**

Anexo 1 *[Texto do vídeo em Português e em Inglês]* **306**

Anexo 2 *[Convite aos Especialistas e Académicos]* **316**

E-mail enviado a convidar especialistas e académicos (pt) **317**

E-mail enviado a convidar especialistas e académicos (en) **318**

Anexo enviado com o e-mail (pt) **319**

Anexo enviado com o e-mail (en) **323**

Quadro com todos os especialistas e académicos contactados **327**

Apêndice A *[Declaração de Consentimento de Captação e Difusão de Imagem]* **329**

Apêndice B *[Comunicação Pessoal com Bjørn Rasmussen]* **331**

Apêndice C *[Entrevista com Henrique de Freitas]* **334**

Esqueleto da Entrevista **335**

Transcrição da Entrevista **336**

Confirmação da Transcrição **343**

Apêndice D *[Entrevista com os Especialistas e Académicos]* **344**

Transcrição da entrevista com Philip Sparks (en) **345**

Transcrição da entrevista com Lara Torres (pt) **351**

Transcrição da entrevista com Hélène Veiga Gomes, Júlia Valle-Noronha e Luiz Antunes (pt) **362**

Confirmação da transcrição por Philip Sparks (en) **375**

Confirmação da transcrição por Lara Torres (pt) **381**

Confirmação da transcrição por Hélène Veiga Gomes (pt) **382**

Confirmação da transcrição por Júlia Valle-Noronha (pt) **383**

Confirmação da transcrição por Luiz Antunes (pt) **384**

Índice de imagens

[Figura 1]	Páginas do Libro de Geometria, Pratica y Traça (1580), de Juan de Alcega, explicando como dispor os moldes de uma capa em tecidos com medidas diferentes.	18
[Figura 2]	Fotograma de uma cena do filme Portrait de la jeune fille en feu, de Céline Sciamma (2019).	26
[Figura 3]	Model-book atribuído ao alfaiate alemão Georg Shuster (c. 1540), Kunstbibliothek Berlim.	30
[Figura 4]	Model-book de autor desconhecido (c. 1641), Országos Magyar Iparmûvészeti Múzeum, Hungria.	31
[Figura 5]	Construção do Short Sack Jacket, a partir do molde-corpo.	32
[Figura 6]	Molde do figurino para Arganthe, por Sevin-Doering (1994).	43
[Figura 7]	Oleado feito através da técnica do coup en un seul morceau. À esquerda, o molde. À direita, o casaco.	44
[Figura 8]	Manequim e desenhos dos componentes para o corpo móvel; Representação do corpo móvel; Representação do corpo segundo o paradigma clássico.	47
[Figura 9]	Exemplos da técnica de envolver o corpo com fita-cola. Modelo com o corpo envolvido em fita-cola; desenho espiralado experimental, pelo qual o corpete será cortado	49
[Figura 10]	Diagrama da Investigação.	58
[Figura 11]	Figura humana a segurar a pele fendida do seu próprio tronco, no livro Anatomia (1521), de Jacopo Berengario da Carpi	75
[Figura 12]	Frontispício do livro Anatomia Reformata (1651), de Thomas Bartholin.	75
[Figura 13]	Trisha Brown em It's a Draw/Live Feed, 2003, no Philadelphia Museum of Art.	90
[Figura 14]	Apresentação de Anthropométries à l'Époque Bleue, na Galerie Internationale d'Art Contemporain, 1960.	93

[Figura 15]	Suaire de Mondo Cane, 1961, Colecção do Walker Art Center.	94
[Figura 16]	Fotograma do vídeo de Jacqueline Salmon, com Aline Ribière, 2007.	97
[Figura 17]	Detalhe do díptico Ian Gulph (2018), de Alesandro Balteo-Yazbeck, apresentado na exposição Map≠Territory (2021).	107
[Figura 18]	Impressão do plano frontal do corpo, com peitoral e barriga.	130
[Figura 19]	Impressão do plano lateral direito do corpo, apenas o braço.	130
[Figura 20]	Impressão do plano das costas, com as omoplatas e parte saliente dos glúteos	130
[Figura 21]	Silhueta sobre papel kraft e componente da frente clássico, com impressão do corpo a tinta azul	130
[Figura 22]	Comparação entre as impressões do corpo e os componentes do molde de torso clássico.	130
[Figura 23]	Fotogramas de vídeo pessoal, com o movimento rotativo feito da direita para a esquerda.	132
[Figura 24]	Mancha da frente e do braço.	132
[Figura 25]	Mancha apenas do braço.	132
[Figura 26]	Página do diário com algumas indicações sobre o processo, e algumas reflexões.	132
[Figura 27]	Fotografias de H a imprimir o corpo, rodando sobre o papel.	133
[Figura 28]	Fotografias de H a imprimir o corpo, rodando sobre o papel	133
[Figura 29]	Mancha resultante do processo de rotação sobre o papel, com indicações.	133
[Figura 30]	Impressão da cintura escapular e ombro, com indicações.	134
[Figura 31]	Impressão da lateral do tronco e do plano interior do braço, com indicações.	134

[Figura 32]	Página do diário com considerações sobre a experiência.	134
[Figura 33]	Fotogramas de H a rolar sobre a superfície bidimensional, e fotogramas do processo para estampar a cintura escapular e ombro.	135
[Figura 34]	Impressão do lado esquerdo de H, com pontos de referência a encarnado.	135
[Figura 35]	Impressão do lado direito de H, com pontos de referência a verde.	135
[Figura 36]	Estampagem do ombro e cintura escapular.	135
[Figura 37]	Estampagem do braço.	135
[Figura 38]	Articulação das duas manchas.	135
[Figura 39]	Mapa das diferentes impressões de H a rolar sobre o papel.	136
[Figura 40]	Mapas sobrepostos com a linha mediana utilizada, realçada a desenho vectorial.	137
[Figura 41]	Mancha da cintura escapular e ombro sobreposta à mancha do lado direito de H; componentes do molde com as linhas simplificadas, sobreposto às manchas do tronco e ombro de H; componentes do molde isolado, faltando a lateral do tronco e plano interior do braço.	138
[Figura 42]	Mancha da lateral do tronco e plano interior do braço do lado esquerdo de H, como na [Figura 31] da página 134; componente do molde com as linhas simplificadas; componente do molde isolado, reflectido para encaixar no molde anterior.	138
[Figura 43]	Molde completo do primeiro protótipo realizado, à escala. Os picos de referência para a costura do molde estão assinalados a cores diferentes, para facilitar a compreensão da lógica de construção.	139
[Figura 44]	Fotografias de H a vestir o primeiro protótipo (apenas metade). As costuras estão assinaladas a linha encarnada.	140
[Figura 45]	Fotografia da amplitude máxima do movimento lateral do braço do braço de H, com o protótipo vestido.	140
[Figura 46]	Páginas do diário com análise e reflexão sobre a experiência, concluindo que a mancha do corpo de H a rolar sobre o papel não produz um molde funcional.	141

[Figura 47]	Esquema de corte do quimono Japonês, com o desenho da peça quando costurada.	144
[Figura 48]	Construção clássica da peça quimono. Os componentes frente e costas do molde da peça quimono estão desenhados a encarnado.	145
[Figura 49]	Fotogramas do movimento feito por H para imprimir a omoplata e plano posterior do braço, e do peito e plano anterior do braço.	146
[Figura 50]	Mancha A, da omoplata e do plano posterior do braço, com pontos de referência.	146
[Figura 51]	Mancha B, do peito e do plano anterior do braço, com pontos de referência – porque o plano anterior do braço tem mais concavidades, devido ao bícep e articulação do cotovelo, a impressão não ficou visível.	146
[Figura 52]	Mancha feita com o papel à volta do braço de H, demasiado difusa e abstracta.	147
[Figura 53]	Página de diário do dia em que foram feitas as manchas – o problema do movimento permanece, focado na falta de informação sobre a axila.	147
[Figura 54]	Molde clássico da peça quimono e representação do gusset.	148
[Figura 55]	Marcações das linhas divisórias entre frente do corpo e do braço; costas e plano posterior do braço; axila.	149
[Figura 56]	Corpo de H pintado de cores diferentes, segundo as linhas divisórias anteriores.	149
[Figura 57]	Mancha D, obtida através da impressão da lateral do corpo de H, contra uma parede, com o braço em abdução máxima.	150
[Figura 58]	Sequência de impressão da zona da axila de H, recorrendo a um objecto cilíndrico.	150
[Figura 59]	Manchas C, obtidas através de impressão recorrendo a um objecto cilíndrico.	150
[Figura 60]	Mancha E, do ombro, cintura escapular e plano exterior do braço, através da estampagem do ombro de H.	151
[Figura 61]	Mapa da omoplata e plano externo do braço, sobreposto à mancha A.	152
[Figura 62]	Mapa do peito e do plano interno do braço, sobreposto à mancha B.	152

[Figura 63]	Mapa da lateral do tronco, plano interno do braço e axila, sobreposto com uma das manchas C feita com o objecto cilíndrico – a segunda impressão, com o objecto cilíndrico, também foi desenhada neste mapa.	152
[Figura 64]	Mapa da lateral do tronco, do plano externo do braço e axila, sobreposto à mancha D feita com o braço em abdução de 180º, encostando o corpo a uma parede.	153
[Figura 65]	Mapa do ombro, cintura escapular e braço, sobreposto à mancha E.	153
[Figura 66]	Páginas do diário com descrição do processo das manchas, e com desenhos dos possíveis encaixes das diferentes áreas do corpo.	154
[Figura 67]	Representação dos mapas correspondentes à mancha A, à mancha E e à mancha D, tal como foram sobrepostos e acoplados, com a indicação do contorno do primeiro componente do molde.	155
[Figura 68]	Representação dos mapas correspondentes à mancha B e à mancha C, tal como foram sobrepostos e acoplados, com a indicação do contorno do segundo componente do molde.	155
[Figura 69]	Fotografias de H com o protótipo vestido e com as linhas de costura assinaladas a encarnado. O perímetro por baixo do peito é demasiado apertado; na zona do peito e das omoplatas existem pregas formadas por excesso de tecido.	156
[Figura 70]	Página do diário com o planeamento das linhas de divisão do corpo de H, tentando respeitar os limites dos músculos que compõem o tronco e o braço.	157
[Figura 71]	Marcação das linhas de divisão do corpo de H, obedecendo ao desenho do diário: as linhas distinguem os vários músculos ou grupos de músculos que compõem, superficialmente, o tronco e o braço.	158
[Figura 72]	As fotografias de H com o braço levantado, deixam ver a extensão do músculo dorsal e a inserção do bíceps e tríceps com o tronco.	158
[Figura 73]	Fotogramas de H a imprimir a frente do corpo, num plano horizontal.	159
[Figura 74]	Mancha A.1, resultado da impressão da frente do corpo, com parte da cintura escapular a encarnado, o peitoral a azul, parte do deltóide a amarelo, o bíceps a encarnado e o grupo anterior dos músculos do antebraço a amarelo.	159
[Figura 75]	Fotogramas de H a imprimir a zona das costas, num plano horizontal.	160

[Figura 76]	Mancha B.1, resultado da impressão das costas, com o trapézio a encarnado, omoplata e músculo dorsal a amarelo, deltóide a amarelo, tríceps a azul e grupo lateral dos músculos do antebraço a azul.	160
[Figura 77]	Fotogramas de H a rodar sobre o próprio corpo, com o braço a 180º em relação ao tronco.	161
[Figura 78]	Mancha C.1 resultando da rotação do corpo de H.	161
[Figura 79]	Mancha D.1 resultante da impressão da lateral, sem rotação.	161
[Figura 80]	Detalhes do impacto do movimento do braço na área do músculo trapézio, a encarnado, e do deltóide, a amarelo.	162
[Figura 81]	Mapa da mancha A.1 – frente do tronco e do braço em abdução a 90º.	163
[Figura 82]	Mapa da mancha B.1 – costas e braço em abdução a 90º.	163
[Figura 83]	Mapa da mancha C.1, resultante da rotação do corpo de H.	164
[Figura 84]	Mapa da mancha D.1, resultante da impressão lateral, sem rotação.	164
[Figura 85]	Mancha C.1, corpo de H e mapa – a informação da mancha permite observar diferentes planos do tronco e braço de H num só plano bidimensional.	165
[Figura 86]	Páginas do diário, com fotografias das manchas e com os desenhos dos respectivos planos do corpo impressos em cada uma.	165
[Figura 87]	Páginas do diário com uma análise comparativa entre o bloco conseguido pela junção da mancha A.1, mancha B.1 e mancha D.1, com as informações angariadas na mancha C.1.	166
[Figura 88]	Desenho dos componentes do molde, com as respectivas manchas.	167
[Figura 89]	Componente das costas com manga, feito através da mancha B.1, sobreposto ao componente das costas de um molde de um casaco clássico.	167
[Figura 90]	Componente da frente com manga, feito através da mancha A.1, sobreposto ao componente da frente de um molde de um casaco clássico com respectiva folha superior da manga clássica.	167

[Figura 91]	Vista frente, lateral e costas do protótipo vestido por H, com o braço ao longo do corpo, e com as costuras marcadas a encarnado.	168
[Figura 92]	Vista costas e frente, com H com o braço em abdução a 90º, com as costuras marcadas a encarnado.	168
[Figura 93]	Marcação das costas e da área posterior do braço.	172
[Figura 94]	Marcação da frente do corpo e de parte da área anterior do braço.	172
[Figura 95]	As quatro áreas do corpo de H, com tinta, após as impressões. As linhas que dividem o braço, fazem uma leve espiral em torno do membro, devido à rotação externa do braço durante as impressões.	173
[Figura 96]	Mancha da frente com o braço em abdução a 90º em relação ao tronco.	174
[Figura 97]	Mancha das costas com o braço em abdução a 90º em relação ao tronco.	174
[Figura 98]	Mancha da lateral do tronco com o braço em abdução máxima, a 180º em relação ao tronco.	175
[Figura 99]	Mancha obtida por estampagem, da área do ombro, cintura escapular e braço, em posição de abdução a 90º em relação ao tronco.	175
[Figura 100]	Mapas da frente, do ombro e das costas, sobrepostos e mapa da lateral do corpo.	176
[Figura 101]	Fotografia de H com o protótipo alinhavado vestido. As costuras estão evidenciadas a encarnado.	176
[Figura 102]	Fotografia de H com o protótipo alinhavado vestido, e com os braços abertos. As costuras estão evidenciadas a encarnado.	177
[Figura 103]	Páginas do diário com desenhos das posições assumidas por H, para as impressões, da articulação das manchas para a montagem do protótipo e considerações sobre os resultados.	177
[Figura 104]	Problemas encontrados na adaptação do protótipo ao corpo de H, em especial no plano da frente.	178
[Figura 105]	Impressões da frente do tronco e do braço, com o braço ao longo do corpo, braço a quase 90º e braço a 180º.	179

[Figura 106]	Impressões das costas e do braço, com o braço ao longo do corpo, braço a 90º e braço a 180º.	179
[Figura 107]	Sequência das várias posições, começando com a frente do corpo, braço em posição natural, o resultado da rotação do corpo de H sobre a superfície, acabando com as costas, braço em posição natural.	180
[Figura 108]	Mancha resultante da estampagem da área do ombro, cintura escapular e braço, com o braço em posição natural ao longo do corpo. São visíveis dois triângulos, com os vértices apontados para a zona do ombro, e que correspondem às duas pinças.	180
[Figura 109]	Mapa com a mancha da frente (1) e a mancha da lateral (2) sobrepostas.	182
[Figura 110]	Mapa e manchas sobrepostas, com indicação dos pontos de referência.	182
[Figura 111]	Mapa da mancha das costas (3).	182
[Figura 112]	Mapa e mancha sobrepostos, com indicação dos pontos de referência.	182
[Figura 113]	Mapa da mancha do ombro e cintura escapular (4).	183
[Figura 114]	Mapa e mancha sobrepostos, com indicação dos pontos de referência.	183
[Figura 115]	Ponto de inflexão entre tronco e braço e ponto da axila, no mapa combinado; transferência da distância do ponto da axila, no desenho do componente.	183
[Figura 116]	Primeiro componente: plano frontal (azul) e plano lateral (encarnado), com indicação da linha de corte para a folga.	184
[Figura 117]	Segundo componente: plano das costas (azul) com ponto de inflexão marcado a azul – idêntico ao encontrado na [Figura 99] – e com indicações das linhas de corte para folga.	185
[Figura 118]	Terceiro componente: plano do ombro (encarnado) e área anterior do braço (azul), com indicações das linhas de corte para a folga e indicação para aumentar a perna da pinça.	186
[Figura 119]	Vazio deixado pela concavidade da axila, em ambos os momentos de impressão.	187
[Figura 120]	Manipulação do componente frente e lateral e do componente ombro, para introdução de folga.	188

[Figura 121]	Manipulação do componente costas, com o componente ombro como orientação, para introdução de folga.	188
[Figura 122]	Fotografia frente, lado e costas, de H com o protótipo vestido. Costuras assinaladas a amarelo.	189
[Figura 123]	Mancha obtida pela impressão da frente do corpo, lado direito e lado esquerdo.	190
[Figura 124]	Mancha obtida pela impressão das costas, lado direito e lado esquerdo.	190
[Figura 125]	Mancha obtida pela estampagem do ombro direito.	191
[Figura 126]	Mancha obtida pela rotação de H, sobre o lado direito.	192
[Figura 127]	Fotogramas da transformação da mancha das costas em mapa – apenas o lado direito.	193
[Figura 128]	Comparação da posição das linhas diferenciadoras, nas costas. Na fotografia do lado direito, a sétima vértebra pertence à área do ombro; na fotografia do lado esquerdo, a sétima vértebra pertence à área das costas.	193
[Figura 129]	Conjunto de mapas delineados: mapa da frente sobreposto ao mapa da lateral; mapa do ombro; mapa das costas.	194
[Figura 130]	Fotogramas da transformação do mapa das costas em componente do molde.	195
[Figura 131]	Planeamento do componente do ombro, com as linhas para adicionar folga assinaladas.	195
[Figura 132]	Os três componentes finais do molde: componente do ombro; componente da frente e lateral; componente das costas.	196
[Figura 133]	Fotografia frente, lado e costas, de H com o protótipo vestido. Costuras assinaladas a encarnado.	196
[Figura 134]	Quatro impressões através da rotação de H sobre o próprio corpo. As manchas representam todas o mesmo movimento e posição do braço, mas são todas únicas.	197
[Figura 135]	Comparação com o molde feito pelo processo alternativo, à esquerda, com o molde construído pelo processo clássico, à direita.	205

[Figura 136]	Fotograma do vídeo demonstrando a aferição do corpo através do método clássico.	208
[Figura 137]	Fotograma da construção do molde clássico.	208
[Figura 138]	Fotograma da peça feita através do molde clássico.	209
[Figura 139]	Fotograma do vídeo com o processo de impressão do corpo numa superfície bidimensional.	210
[Figura 140]	Fotograma do desenho dos mapas, a partir das manchas.	211
[Figura 141]	Fotograma da transformação e manipulação dos mapas em componentes de um molde.	211
[Figura 142]	Fotograma da peça que resultou do processo exploratório.	212
[Figura 143]	Mancha da frente do corpo.	213
[Figura 144]	Mancha das costas.	213
[Figura 145]	Mancha a rolar sobre a superfície.	213
[Figura 146]	Mancha do ombro e cintura escapular.	213
[Figura 147]	Mapa da frente do corpo.	214
[Figura 148]	Mapa das costas.	214
[Figura 149]	Mapa da frente, lateral e costas.	214
[Figura 150]	Mapa do ombro e cintura escapular.	214
[Figura 151]	Sequência da interligação dos vários mapas.	215
[Figura 152]	Componentes do molde finalizado.	215

[Figura 153]	Resultados das primeiras impressões, com pormenores da pele de H.	221
[Figura 154]	Manchas e mapas da segunda experiência.	222
[Figura 155]	Manchas e mapas da terceira experiência.	223
[Figura 156]	Últimas experiências, com várias das manchas que foram sendo feitas.	224
[Figura 157]	Captura de ecrã da videochamada com Lara Torres, utilizada com a sua autorização	238
[Figura 158]	Captura de ecrã da videochamada com Hélène Veiga Gomes, Júlia Valle-Noronha e Luiz Antunes, utilizada com a autorização dos participantes.	238
[Figura 159]	Diagrama do posicionamento dos vários participantes, relativo à forma como se representou a pele nesta investigação.	252
[Figura 160]	Diagrama do posicionamento dos vários participantes, relativo à interdisciplinaridade desta investigação.	254
[Figura 161]	Diagrama do posicionamento dos vários participantes, relativo ao papel equidistante do modelo no processo prático desta investigação.	255
[Figura 162]	Diagrama do posicionamento dos vários participantes, relativo à percepção do binómio mapa-território na parte prática desta investigação.	257
[Figura 163]	Diagrama do posicionamento dos vários participantes, relativo à percepção da atitude artística inerente à parte prática desta investigação.	258
[Figura 164]	Diagrama do posicionamento dos vários participantes, relativo à percepção do elemento mais relevante na parte prática desta investigação.	259
[Figura 165]	Os vários diagramas indicando o posicionamento dos participantes.	260
[Figura 166]	Comparação dos protótipos produzidos através dos métodos diferentes. À direita, o método clássico, à esquerda o método alternativo.	262
[Figura 167]	Comparação do ângulo da costura do componente costas. Ilustração das costas de um casaco de 1840 e fotografia das costas do protótipo construído através do processo de impressão.	278

[Figura 168]	Comparação da costura da componente frente com o ombro e manga. O vestido Tarkhan (c. 4000 a.C.), com ombro e manga no mesmo componente; fotografias da frente e de lado do protótipo construído através do processo de impressão.	279
[Figura 169]	Angariando vestígios do corpo. Detalhe de ilustração de 1736, com um alfaiate a medir o cliente para um casaco; Fotograma de investigador a obter informação do ombro e das costas do modelo.	281
[Figura 170]	Algumas referências 'geográficas' da pele do modelo, impressas na superfície bidimensional.	283
[Figura 171]	Detalhe do impacto do movimento do braço na área do músculo trapézio, a encarnado, e do músculo de deltóide, a amarelo.	289
[Figura 172]	Quadro com os especialistas e académicos convidados e as respectivas respostas.	328
[Figura 173]	E-mail enviado a Bjørn Rasmussen.	332
[Figura 174]	Resposta de Bjørn Rasmussen ao e-mail enviado	333
[Figura 175]	E-mail a confirmar a transcrição	343
[Figura 176]	E-mail de Philip Sparks a confirmar a transcrição	380
[Figura 177]	E-mail de Lara Torres a confirmar a transcrição	381
[Figura 178]	E-mail de Hélène Veiga Gomes a confirmar a transcrição	382
[Figura 179]	E-mail de Júlia Valle-Noronha a confirmar a transcrição	383

Nota pessoal

A presente investigação surgiu dos pressupostos de que **1)** pensar as peças de roupa como um mero dispositivo visual que supre funções comunicativas sociais, descurando o diálogo que se estabelece entre material têxtil e pele sensitiva, é reflectir de forma incompleta sobre a forma como uma peça de roupa pode influenciar e interagir com o corpo que a veste; **2)** que o corpo ao ter a capacidade de aceitar a peça de roupa como lhe sendo intrínseca – num processo que traduzo por *corporização*[1] – responde a facilitações e constrangimentos promovidas pela peça de roupa; **3)** que o delineamento de um molde é, no limite, um desenho do corpo (Simões 2005; 2012) que circunscreve o corpo, cujos vestígios são as costuras que, em contacto com a pele, promovem estímulos sensoriais tácteis. Como desenho que agrega e medeia a relação entre o corpo, a sua representação e o tecido (Debo, 2003), o molde é um facilitador do diálogo entre a peça de roupa e a pele sensitiva.

É certo que tendo optado por um percurso em Design de Moda, após uma passagem pelo estudo de Dança – área da qual nunca me distanciei, pois continuei a colaborar com vários coreógrafos e companhias de dança enquanto figurinista – fui sempre habitado pela veleidade de me tornar um [quase] coreógrafo, através do desenho de peças de roupa. De certa forma, esta vontade não é totalmente absurda: vejam-se as investigações de Jessica Bug (2009) ou de Ulrik Martin Larsen (2016). Aliás, o meu interesse pelo desenho de moldes surge, pois sempre o entendi enquanto um desenho do corpo que irá ser vestido pelo corpo – oportunidade ideal para esboçar e materializar diferentes considerações sobre a multitude de representações do corpo.

Inicialmente, esta investigação centrou-se numa direcção que parecia evidente: alterar o posicionamento dos traços dos moldes, materializados depois em ângulos de costuras não convencionais, de modo a provocar respostas sensoriais que seriam aferidas através do [possível] reajustamento postural anatómico do corpo dos utilizadores, originando benefícios posturais. Esta orientação inicial da investigação afigurava-se como a continuação lógica do projecto de mestrado, *Equilíbrio e desequilíbrio na relação entre Corpo e Roupa – O design de moldes como transmissor de intenções* (Nogueira 2015), e que consistiu nas alterações do posicionamento e dos ângulos de costuras do

[1] Tradução do vocábulo inglês *embodiment*, do verbo transitivo *embody*, que segundo o dicionário Merriam-Webster significa "tornar concreto e perceptível; provocar tornar-se um corpo ou parte do corpo" (*in* https://www.merriam-webster.com/dictionary/embodying) [acedido a 26 de Agosto de 2022].

molde base, recorrendo a uma abordagem experimental e intuitiva, que depois foram materializadas em peças-camisa e experimentadas por participantes. As informações recolhidas sobre as respostas posturais desencadeadas pelas camisas distorcidas, "não [tendo sido] definidas por um padrão" (Nogueira 2015: 149), existiram manifestamente.

A operacionalidade originalmente idealizada para esta investigação – conceber desenhos de moldes que originassem respostas posturais saudáveis, apenas através da pressão das costuras na pele dos utilizadores – mostrou-se difícil de uniformizar e não obteve respostas consistentes. Isto não quer dizer que não existam respostas posturais ao vestir peças de roupa com costuras que pressionem a pele do utilizador em locais diferentes – demonstrado pelo meu projecto de mestrado, ou pela investigação de Fiona Candy (2005), ou até pelos textos de Umberto Eco (1932-2016), em *Lumbar Thought* (2007 [1998]), por exemplo.

Além disso, focar o objectivo desta investigação apenas em benefícios posturais, explorando as possíveis características terapêuticas da pressão produzida pelas costuras no corpo – por mais benéfico e proveitoso que este objectivo possa parecer – seria afastar a investigação da área disciplinar do Design de Moldes, incorrendo no equívoco de subalternizar uma investigação em design de moldes a uma outra área de conhecimento – padrão usual em investigações académicas na área do Design de Moda e Design de Moldes (Thornquist 2014).

Foi ficando claro ao longo da investigação que o foco da pesquisa se deveria centrar **1a)** num outro método de aceder ao corpo de forma a desenhar um molde, convocando uma perspectiva interdisciplinar, de modo a **2a)** *fazer-me sentir*, ou às minhas intenções, enquanto designer de moldes, pelo indivíduo que vestir a peça de roupa resultante do molde. Por essa razão, é possível entender esta investigação como o processo que antecede aquela inicialmente proposta – uma exploração de processos que permitam produzir uma representação do corpo.

Instigado pela questão de Inês Simões (2005): "se não se fala do corpo, de que é que se 'fala' quando se procede ao design de moldes?" (2005: 15), a investigação aqui apresentada convoca métodos de outras áreas, nomeadamente das Artes Visuais e da Performance, de modo a conseguir extrair indícios do corpo, capazes de informar a representação do corpo para o design de moldes.

Assim, este documento está estruturado segundo uma sequência lógica semelhante àquela que foi sendo seguida ao longo da investigação:

No **Capítulo 1**, ***[Fundamentos da Investigação]***, é apresentada uma perspectiva sobre a disciplina através de três proposições que pretendem justificar o entendimento do design do molde como representação do corpo criativa, de cariz experimental e porosa a discursos artísticos. No final deste capítulo, são apresentados as questões de investigação e o argumento, assim como os objectivos e a metodologia ideada.

No **Capítulo 2**, ***[Antecedentes Conceptuais]***, é feito um levantamento crítico de conceitos que embora sejam estrangeiros à disciplina de Design de Moldes, ajudam à concepção de uma narrativa teórica. Os conceitos revistos e trabalhados neste capítulo permitem antever processos práticos e enquadramentos conceptuais que indicam formas de responder às questões de investigação, levantadas no capítulo anterior.

O **Capítulo 3**, ***[Investigação pela Prática]***, explica os métodos utilizados na componente prática desta investigação, fazendo uma relação com os conceitos revistos anteriormente. É explicado e justificado o paradigma no qual esta investigação se insere, e são apresentados todos os passos processuais – e reflexões inerentes – para chegar a uma representação do corpo para design de moldes, baseado em práticas convocadas das áreas da Performance e das Artes Visuais.

O **Capítulo 4**, ***[Triangulação de Perspectivas]***, coloca o processo pelo qual o corpo foi representado à interpretação de actores internos e externos a esta investigação. Através de métodos que permitem espaço para reflexão, são angariadas diferentes perspectivas e analisados padrões de resposta, de modo a conseguir responder às questões de investigação.

Finalmente, o **Capítulo 5**, ***[Conclusão]***, demonstra a validade do argumento através de uma visão geral da investigação e apresenta a coesão da investigação com os objectivos traçados. São elencadas conclusões teóricas e práticas que emergem desta investigação e antecipam-se recomendações para o futuro desta linha investigativa.

Este documento foi escrito segundo o acordo ortográfico de 1945 e utiliza o estilo de referenciação da American Sociological Association (ASA). Ao longo do corpo do texto os parênteses rectos foram utilizados para introduzir expressões que não sendo indispensáveis para a compreensão do texto, reforçam ideias e opiniões pessoais. A escolha deste símbolo gráfico em detrimento dos habituais parênteses curvos serve para facilitar a diferenciação das referências bibliográficas.

Capítulo 1
[Fundamentos da Investigação]

"The jeans didn't pinch, but they made their presence felt. […] I discovered that my movements, my way of walking, turning, sitting, hurrying, were different. Not more difficult, or less difficult, but certainly different."

Umberto Eco, *Lumbar Tought* (2007 [1998]).[1]

Introdução

Este primeiro capítulo tem como função apresentar uma perspectiva sobre o Design de Moldes enquanto disciplina que tendo como objecto conceptual o corpo (Simões, 2005) – entidade tridimensional e multidimensional – o representa numa superfície plana. Ao longo deste capítulo são apresentadas três proposições que, embora suficientemente genéricas, encerram questões epistemológicas e ontológicas sobre a disciplina e a prática em design de moldes. O objectivo de contextualizar o Design de Moldes através destas três proposições, é permitir apresentar o legado histórico, artístico e de conhecimento desta disciplina, e ao mesmo tempo efectuar comparações e ligações com outras disciplinas tangentes. Concomitantemente, cada uma destas proposições indica questões que são depois articuladas para esta investigação, permitindo enquadrar este trabalho – artístico e subjectivo – no legado da própria disciplina.

Assim, o primeiro subcapítulo – **Uma perspectiva sobre o Design de Moldes** – apresenta uma visão pessoal da disciplina, do que pode significar produzir um desenho do corpo que vai ficar contíguo ao corpo. A noção de que desenhar um molde pode ser entendido como um processo criativo e artístico – ideia fulcral para esta investigação – é confrontada com a performance utilitarista e industrial à qual os produtos desta disciplina foram relegados. São apresentadas as

[1] Tradução do italiano por William Weaver, para o livro *Faith in Fakes – Travels in Hyperreality* (1998). No original "Il pensiero lombare o del vivere in jeans", publicado no *Corriere della Sera*, a 12 de Agosto de 1976.

motivações que levaram os alfaiates oitocentistas a sistematizar um processo até então intuitivo e tácito (Kidwell 1979) – nomeadamente, a descoberta de *uma verdade* do corpo.

O segundo subcapítulo – **1ª proposição: O molde é um desenho, símbolo de uma expressão cultural** – compara a evolução do desenho do molde com a evolução do desenho para pintura, escultura e arquitectura. Confrontam-se procedimentos e métodos entre as duas disciplinas, sugerindo que a autonomia artística que o *desenho* passou a auferir, a partir do século XVIII – permitindo que a partir dessa altura as produções feitas no âmbito da sua prática passassem a ser entendidas como obras acabadas e plenas –, também deveria ser um privilégio do Design de Moldes. Ao perceber que ambos os desenhos são permeáveis às convicções da época em que são produzidos, e se é possível antever as convicções artísticas do autor, nos produtos resultantes da prática de *desenho*, porque razão isso não acontece com o desenho do molde?

O terceiro subcapítulo – **2ª proposição: O molde é uma representação do corpo** – explica as possíveis transferências simbólicas entre peças de roupa e corpo, a partir do momento em que as peças passam a contornar o corpo e a apresentarem características semelhantes àquelas da anatomia do corpo. Esta explicação é uma antecâmara para introduzir a importância do molde-base – um desenho que representa a tridimensionalidade do corpo, e que passa a substituir o corpo do cliente nos ateliers de alfaiataria. Esta representação do corpo indica uma característica inevitavelmente humana – a capacidade de separar matéria da forma, e de representar a última através de símbolos. A partir do conceito de *Homo Pictor*, do filósofo Hans Jonas (1903-1993), justifica-se porque é que o desenho do molde-base deve ser entendido enquanto uma representação do corpo, que deve ocupar um espaço no continuum de representações do corpo – distintivo emblemático de uma história da humanidade e de uma história do corpo.

O quarto subcapítulo – **3ª proposição: O molde interpreta o corpo e o espaço tridimensional que ele ocupa** – reitera algumas das ideias apresentadas nos subcapítulos anteriores. No entanto, e para além de evidenciar a ideia do desenho do molde enquanto *representação do corpo*, revela a importância do processo pelo qual o corpo é aferido. Ao apresentar três investigações em Design de Moldes, cada uma apresentando um processo analógico que permite que seja o corpo a facultar a sua própria informação, são validados procedimentos exploratórios para o desenho de moldes.

O último subcapítulo – **Questões, argumento, metodologia e objectivos da investigação** – condensa numa única parte a articulação dos vários elementos que compõem esta investigação de doutoramento. Através das proposições apresentadas ao longo deste capítulo, são extraídos as

questões de investigação e o argumento que subjaz esta investigação. São ainda apresentados os objectivos deste trabalho e o diagrama da investigação.

Uma perspectiva sobre o Design de Moldes

Adornar o corpo, como afirma a socióloga Joanne Entwistle (2000), é uma característica universal cultural do ser humano – entenda-se 'universal' no contexto antropológico, que corresponde a um padrão/comportamento partilhado por todas as culturas – de tal forma radicado na nossa vivência quotidiana, que poucas são as vezes ou as situações onde estamos nus. Desde o nascimento – onde é comum, em muitas culturas, envolver-se o recém-nascido com materiais têxteis ou similares (Linden 2015) – até à morte – com variadas tradições milenares a confirmarem a importância do confinamento do corpo em mortalhas ou com trajes cerimoniais – envolver o corpo, ou parte dele, em tecido é uma prática primordial.

E embora este impulso para a ornamentação e modificação do corpo seja basilar para a caracterização do que é ser humano, o sistema ocidental que rege e que confere sentido aos objectos que materializam esse mesmo impulso, i.e., a Moda, é olhado com desconfiança por muitos intelectuais e filósofos (Hanson 1990; Entwistle 2000). Talvez esta recusa intelectual derive do facto da Moda estar imbuída de uma lógica de mudança e novidade (Entwistle 2000), parecendo incompatibilizar-se com a busca de uma natureza fundamental da existência, do conhecimento e da realidade (Svendsen 2006: 16) – como proposto na definição de 'filosofia', pelo dicionário da Google. Talvez porque os objetos materiais deste sistema, isto é, as peças de roupa, ao estarem em contacto directo com a pele e ao discursem sobre o corpo, sejam ainda entendidos como frívolos ou superficiais – uma ideia suportada por uma concepção cartesiana que opõe o corpo à mente, dotando a última de uma aptidão transcendental e caracterizando a primeira como palco de viciosidades mundanas, e cujas raízes se encontram profundamente entranhadas no pensamento ocidental. Ou, talvez ainda, porque as peças de roupa sejam o vestígio material do pecado original judaico-cristão – como sugerido no texto bíblico do *Génesis*. Em todo o caso, a teorização e o estudo dos fundamentos que regulam a prática de 'vestir', no Ocidente, é uma área de investigação académica [relativamente] nova, e que ainda se encontra [muitas vezes] subalternizada e dependente de outras áreas do conhecimento – sociologia, psicologia, saúde, só para nomear algumas – de modo a conseguir legitimação académica/intelectual, mas dificultando desta forma a sua afirmação enquanto uma área de conhecimento em si mesma (Thornquist 2014).

Não obstante, o próprio design de moda – enquanto área que ideia peças de roupa para alimentar um sistema caracterizado por uma lógica interna de mudança (Entwistle 2000: 45) – soterra muitas vezes as peças de roupa com detalhes decorativos que eclipsam o seu verdadeiro propósito – vestir

o corpo humano – tomando como técnicos e garantidos os alicerces e os princípios básicos que permitem envolver o corpo em tecido – ou seja, o design de moldes (Waugh 1964: 11). A expressão *design de moldes* é sugerida e fundamentada por Inês Simões, investigadora e professora em Design de Moldes, na dissertação de mestrado *A Projecção de Moldes enquanto Componente Conceptual da Construção das Peças de Vestuário* (2005), e resulta da "fusão das actuais funções do designer de moda e do modelista, que, até ao final do século XIX, eram ambas desempenhadas pelo alfaiate – homem ou mulher" (2005: 159). Uma vez que, segundo Simões, o design de moldes projecta o corpo por intermédio de peças de roupa, o processo conceptual pelo qual o faz é "fundamental para a construção da aparência do corpo" (Simões 2005: 159), justificando assim a incorporação do termo *Design* à prática de desenhar moldes. A apoiar a afirmação de Simões, tomamos a premissa avançada pelo professor e investigador em teoria do design, Per Galle, como correcta, no artigo *Worldviews for Design Theory* (2006)*,* onde o autor resume "design [como] a predição de futuros artefactos" (2006: 11).[2] Neste sentido, o desenho de um molde inclui-se, inevitavelmente, na definição de design, pois como sugerido pelo alfaiate e professor, W. H. Hulme (1945), a questão essencial ao desenhar um molde é "como arranjar as costuras de uma peça de roupa de modo a criar a forma requerida" (1945: 30).

Numa outra perspectiva, o filósofo e professor de urbanismo, Donald Schön, no livro *The Reflective Practitioner* (2016 [1983]), define design como "uma conversa com os materiais de uma situação" (2016 [1983]: 78).[3] Relembrando a frase da directora do MoMu, Mode Museum de Antuérpia, Kaat Debo (2003), onde se lê que "a arte do modelista[4] revela-se na interpretação que pode harmonizar o corpo, o design e o tecido" (2003: 9),[5] é inequívoco que o papel do modelista, ou designer de moldes, é o de estabelecer um diálogo entre os "materiais de uma situação," como proposto por Schön, interpretando a expressão 'situação' como a circunscrição do corpo com um material tecido, e a expressão 'materiais' como o corpo, o desenho e o tecido. Além disso, se aceitarmos a asserção de Inês Simões de que os moldes possuem uma beleza que é originada pela forma como

---

[2] Segundo Risto Hilpinen (1995), a definição de *artefacto* é: "um objecto que foi intencionalmente feito ou produzido para uma determinada função" (1995: 138).

[3] Tradução do Autor [TA]: "a conversation with the materials of a situation."

[4] No texto original, Debo escreve *patternmaker*. Traduzi para *modelista*, em oposição a *designer de moldes*, para demonstrar que tanto numa nomenclatura como noutra o processo de *design* é constante.

[5] [TA]: "the patternmaker's craft is revealed in an interpretation that can bring the body, design, and fabric all into balance."

as suas linhas estão organizadas e naquilo que elas representam (2012: 8), então temos de admitir que *desenhar um molde pode ser entendido como um processo criativo e artístico* – cuja arte e criatividade se revelam na forma como aferimos e representamos o corpo de modo a traduzir a sua tridimensionalidade para uma superfície plana – tradução que será materializada no posicionamento das costuras que irão permitir transformar um material bidimensional num objecto tridimensional.

Apesar disso, o design de moldes vê muitas vezes a sua função ser secundarizada dentro da indústria de moda, transformando-o no "ofício desvalorizado, esquecido e tácito, dentro do sistema de moda" (2013: 48), como enunciado pelo artista britânico, Hormazd Narielwalla (2013). No entanto, embora os moldes sejam o elemento "esquecido" da produção de peças de roupa, o seu contributo é inconscientemente percepcionado pelos utilizadores de roupa, ou seja, todos nós. Um exemplo dessa percepção está patente no satírico ensaio *Lumbar Tought* (2007 [1998]), onde Umberto Eco, conta a sua íntima experiência – porque epidérmica e corporal – ao usar um par de *jeans*. É verdade que o paradigma de consumo actual, cada vez mais rápido e impulsivo, obstrui a capacidade [e diminui o tempo] do utilizador de experienciar a peça de roupa, levando a uma desconsciência das sensações desencadeadas pelo uso da peça de roupa e, consequentemente, a uma dessensibilização afectiva (Simões et al. 2019; Valle-Noronha 2019). Além disso, este paradigma de consumo conduziu à focalização do design de moldes numa performance processual centrada na eficiência temporal e na economia material, levando a indústria a repetir o desenho do corte de ano para ano – com leves derivações – tendendo, quase exclusivamente, para a alteração dos 'detalhes decorativos', como mencionado pela professora em trajes históricos e autora, Nora Waugh (1964).

Na sua definição mais pragmática, um molde é o desenho que rege as formas que são cortadas em tecido, para depois serem unidas por costuras – os vestígios materializados do desenho do molde. No entanto, desenhar um molde não deixa de ser traçar as linhas que riscam e arriscam uma representação do corpo. E se o acto de desenhar é, também ele, uma forma eminentemente universal de controlar/dar sentido à nossa envolvente, podemos sugerir que o desenho de um molde é, na sua essência, uma tentativa de redesenhar e conter o corpo humano, através de um desenho que irá permanecer contíguo ao corpo. É necessário admitir que esta posição se inscreve numa visão não tecnicista, mas artística, daquilo que implica desenhar um molde: um desenho que virá a ser habitado por *um* corpo, um desenho *espacial* que circunscreve o espaço de *um* corpo, o que [na minha opinião] envolve algo mais profundo do que apenas uma [mera] tradução

métrica/técnica entre bidimensionalidade do tecido e tridimensionalidade da peça de roupa, como inicialmente definido por Kaat Debo (2003). Os fundamentos essenciais do Design de Moldes são **1)** cartografar a tridimensionalidade do corpo, permitindo a **2)** exploração de diferentes formas de representar essa tridimensionalidade num plano bidimensional. Esta característica **1a)** epistemológica e **2a)** hermenêutica do design de moldes confere-lhe um lugar de excelência para discursar sobre [algum]as dualidades que constituem o corpo vestido – interior/exterior (Semper 2004 [1860]), eu/outro (Stiles 1987; Stiles 1998; Simões 2012), nu/vestido, representação corporal/consciência epidérmica (Eco 2007 [1998]).

Investigar em Design de Moldes [também] é – para lá de outras questões possíveis – reflectir sobre estas dualidades através dos objectos tangíveis que são projectados no espectro da própria disciplina,[6] com o intuito de chegar a *um* conhecimento do corpo. Este posicionamento epistemológico em relação ao design de moldes – posicionamento individual e subjectivo – remete para segundo plano uma função industrial e pragmática, que coloca a produção de peças de roupa em primeiro plano – benefício inegável da sistematização do desenho de moldes a partir do séc. XIX, fruto do esforço conjunto de intelectuais, matemáticos e alfaiates oitocentistas. Porém, e como corroborado por Christopher Breward (2001), director do Museu Nacional da Escócia, e Winiferd Aldrich (2002), professora de tecnologia do vestuário e autora de vários livros de design de moldes, o que motivou a sistematização do desenho de moldes – mais do que apenas uma resposta à rápida industrialização do sector têxtil oitocentista – foi o enamoramento por uma "ideia platónica de um corpo modelo" (Breward, 2001: 166), a possibilidade de compreender, agrupar e representar, num só sistema, todas as morfologias [corporais] da população. Por outras palavras, o que motivou os alfaiates oitocentistas foi a possibilidade de desvendarem *uma verdade* do corpo. E como afirma o crítico literário, George Steiner, no livro *Martin Heidegger* (1990), qualquer pergunta que pretenda uma reposta terminante revela a pequenez da questão original – "aquilo que é 'digno de questionamento' […] é literalmente inesgotável" (*in* Tavares 2013: 27). E haverá assunto mais infindável que as possíveis formas de representar o corpo humano?

[6] Segundo o *site* Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, *disciplina* designa "um domínio particular ou área específica que é objecto delimitado de ensino" (*in* https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/ciencia-area-de-estudos-disciplina-e-direito-das-sucessoes/37659) acedido a 8 de Novembro de 2023]. Uma vez que o Design de Moldes circunscreve um domínio particular do conhecimento, o termo *disciplina* será utilizado quando se refere ao legado teórico e conceptual do Design de Moldes.

Porque se entende o design de moldes como uma prática que visa representar o corpo e que não é [apenas] fomentada por uma atitude positivista – caracterizada por uma vontade de maximizar uma função *objectiva* (Galle 2011: 82-83) –, esta investigação posiciona-se assumidamente numa abordagem prática experimental, informada por trabalhos de artistas plásticos e artistas performativos contemporâneos, que discursam sobre o corpo – mais especificamente, em trabalhos que deixam vestígios visuais do corpo num suporte bidimensional. Afim à indagação da arte contemporânea, tal como definida pela crítica de arte, Elizabeth Couturier (*in* Garrigou-Lagrange, 2021),[7] este trabalho investigativo não tem como objectivo fazer uma 'tábua rasa' do legado prático em design de moldes, mas sim estabelecer com ele um diálogo a partir de um outro prisma, estimulado primeiramente por questões ontológicas de como classificar o desenho de um molde. Resgatar um processo subjectivo, lento e pessoal pode [e deve] ser entendido como um questionamento do que implica aferir um corpo individual com o intuito de o representar. De igual modo, ao posicionar o desenho de um molde num espectro [mais] artístico, pretende-se acrescentar mais uma abordagem possível ao processo de design de moldes, confirmando a sua inesgotabilidade como disciplina.

Esta investigação parte de três proposição sobre o molde, que ao serem apresentadas e justificadas dentro do continuum histórico e conceptual do design de moldes, fornecem as bases e legitimam a natureza experimental e artística desta investigação. A definição destas proposições é primordial para esta investigação, pois a categoria onde se insere o molde – consequência do design de moldes – é deveras especial. Embora o molde seja um desenho cuja materialidade é distinta daquela da peça de roupa – ou seja, o molde antecede a peça de roupa e é riscado em materiais diferentes dos da peça de roupa – a sua validação só é verdadeiramente feita através da peça de roupa que ele propõe construir – é apenas nos cortes que ele promove, e na costura/união [de alguns] desses cortes, que a potencialidade do desenho de um molde se materializa. Ou, pelas palavras de Dirk Lauwaert (1934-2013), escritor flamengo e professor de teoria e história da fotografia, "o molde convida-nos a fazer, não a olhar" (2002: 42).[8] No entanto, interpretar o molde como, somente, uma ferramenta – um meio para atingir fins[9] – é minimizar a reflexão inerente ao processo de

[7] Em *D'oú vient l'art contemporain*, podcast emitido pela RadioFrance em 26 de Novembro de 2021 (*in* https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/l-art-contemporain-a-t-il-vraiment-invente-quelque-chose-2388242) [acedido a 30 de Outubro de 2023].

[8] [TA]: "The pattern invites us not to look, but to do."

[9] Expressão empregada por Inês Simões (2012), para resumir a definição tecnicista apresentada por Katt Debo (2002), e utilizada como antítese à sua própria tese.

representação do corpo em design de moldes. Assim, os próximos subcapítulos têm como objectivo clarificar o campo de acção desta tese, assim como o seu objecto de estudo, permitindo enquadrar a presente investigação num continuum disciplinar.

1ª proposição - O molde é um desenho, símbolo de uma expressão cultural

Vestir o corpo é uma prática universal (Entwsitle 2000). Desenhar o corpo, também (Wulf 2007). O desenho de um molde acumula estas duas universalidades: desenhar o corpo para o vestir, ou vestir o corpo, desenhando-o. A prática de envolver o corpo com material têxtil é antiga, mas o processo de cortar o tecido segundo desenhos bidimensionais específicos que, através de costuras, adquirem uma tridimensionalidade afim à do corpo humano, parece ter pouco menos de mil anos (Hollander 2016 [1994]; Waugh 1964; Simões 2005). E embora neste último milénio, o corte e a costura de tecido tenham sempre sido uma prática comum – por exemplo, a primeira curadora de moda no Museu Victoria and Albert, Madeleine Ginsburg, no artigo *The Tailoring and Dressmaking Trade* (1972), estima que a cidade de Londres, em 1752, contava com 1.000 mestres-alfaiates, empregando um total de cerca de 15.000 artesãos profissionais (1972: 64), sem contar com as mulheres incumbidas de costurar as peças de roupa – é apenas no século XIX que o ofício de alfaiataria desvela publicamente as fórmulas inerentes à prática do desenho de moldes, iniciando uma revolução na profissão, alavancada pela revolução industrial oitocentista. Desde então, a indústria que produz peças de roupa – comummente denominada por 'indústria de moda' – cresceu exponencialmente, classificando-se como uma das actividades mais lucrativas do século XXI, segundo a consultora McKinsey & Company e a plataforma Fashion United,[10] e qualificando-se, consequentemente, como a terceira indústria mais poluente à escala mundial, emitindo 10% dos gases responsáveis pelo efeito de estufa.[11] A lógica do sistema actual assenta numa rápida mudança de guarda-roupa, liderada pelo fenómeno [algo] recente da *fast-fashion* e que alia uma contínua provocação do desejo [de consumo] – epítome da própria indústria de moda – a preços de retalho muito baixos.

Este paradigma de consumo ofusca o significado e a verdadeira evolução das práticas envolvidas na construção de peças de roupa, ao mesmo tempo que tende para a instrumentalização de um legado, criativo na sua génese, tornando-o mecânico e tecnicista – o do design de moldes. O que se está a sugerir – e que se pretende demonstrar neste subcapítulo – é que **1)** o processo de construção de peças de roupa, na tradição ocidental, baseia-se na capacidade humana de desenhar, fazendo jus à designação de *homo pictcor* – a convergência entre a capacidade de imaginar do *homo*

[10] Informação consultada nos respectivos sites de internet: www.mckinsey.com e www.fashionunited.com [consultados a 4 de Agosto de 2022].

[11] Informação consultada no site www.bloomberg.com [consultados a 4 de Agosto de 2022].

sapiens e a capacidade de externalização dessas mesmas imagens do *homo faber* – conceito proposto por Hans Jonas (1962) e explorado no próximo subcapítulo; **2)** a evolução do desenho do molde partilha características históricas e práticas com a evolução de outros desenhos considerados artísticos, demonstrando **3)** que a produção do desenho de moldes é orientada segundo um conjunto de convicções, que espelham o espírito da época, fazendo do molde uma representação expressiva dessas convicções, i.e., um símbolo de uma expressão cultural (Peterson, 1979) – tanto ou mais do que uma ferramenta meramente técnica.

A capacidade de planear, por traços/desenhos, as acções a realizar num qualquer material, é uma característica da arte ocidental desde há muito tempo. Tradicionalmente, o desenho era subordinado a outras artes, nomeadamente a arquitectura, a escultura e a pintura.[12] Segundo o *Dictionary of Art* (1996), editado por Jane Turner – especialista na produção de desenhos dos antigos mestres nos Países Baixos e Flandres –, o termo *drawing*[13] tanto se refere ao acto de traçar linhas numa qualquer superfície, como ao produto dessa prática (Turner 1996: 212). O interesse deste duplo entendimento que tanto invoca a acção como os vestígios dessa acção, é melhor explicado pela *Encyclopedia Britannica,* pois o principal elemento do desenho, a linha, é um elemento abstracto que não se encontra no mundo natural. Na tradição ocidental, segundo o artigo da *Encyclopedia Britannica*, o desenho é a base de todas as artes visuais mesmo que nem todos os trabalhos de arte sejam precedidos por um desenho preliminar. A capacidade humana de representar um objecto através de linhas, demonstra uma faculdade mental considerável, distinta dos restantes animais[14] – uma vez que desenhar pressupõe a capacidade de seleccionar quais os constituintes necessários à representação, a capacidade de os abstractizar através de linhas, e a capacidade de compreender essas linhas como a representação de determinado objecto.

Invocou-se o desenho, no parágrafo anterior, pois algures na evolução das sociedades Europeias o material têxtil começa a ser cortado segundo desenhos, i.e., linhas, riscados no tecido e unidos através de costuras. Este processo resulta em peças de roupa que tentam tornear a anatomia humana, imitando a sua silhueta – e, às vezes, fantasiando sobre ela. Segundo a historiadora de moda e antiga curadora no Museu Nacional de História Americana, do Smithsonian Institute,

---

[12] *In* https://www.britannica.com/art/drawing-art/History-of-drawing [acedido a 6 de Fevereiro de 2022].

[13] Em Inglês, a palavra *drawing* tanto refere o substantivo 'desenho' como o verbo 'desenhar'.

[14] *In* https://www.britannica.com/art/drawing-art/General-considerations [acedido a 5 de Setembro de 2002].

Claudia Kidwell, no livro *Cutting a Fashionable Fit* (1979), as duas tarefas necessárias para este novo paradigma de construção de peças de roupa são o *corte* e a *costura* do material têxtil. Das duas, o corte é a mais difícil e a que requere mais habilidade, pois o verbo 'cortar' – usado no contexto de produção de peças de roupa – tanto depreende o acto físico de cortar o tecido, como a capacidade mental de aferir quais as formas a cortar (Kidwell 1979: 3). O duplo sentido do verbo 'cortar', sugerido por Kidwell, ecoa no duplo sentido da palavra *drawing* exposta por Turner (1996). Assim, na entrada do Dicionário on-line da Porto Editora, o verbo 'cortar' pode referir, entre outras definições, a "operação que consiste em talhar o tecido segundo determinados moldes," e o substantivo 'corte' pode referir a "forma de uma peça de roupa."[15] Quando, prosaicamente, nos referimos ao 'corte' de uma peça de roupa, estamos a fazer uma análise segundo uma perspectiva bipartida, que implica a análise da aparência da peça e a sua conformidade com a anatomia do corpo. No entanto, estamos a comentar, inevitavelmente, o desenho do molde. É certo que o molde após ser costurado deixa de ser bidimensional e adquire uma tridimensionalidade – ou seja, a análise bipartida avalia o espaço tridimensional que o molde concebe, i.e., a peça de roupa, e não o desenho bidimensional que lhe deu origem, i.e., o molde. Tal como aferido por Inês Simões (2012), a possibilidade de experienciar os moldes, ou o prazer que essa experiência pode provocar, está normalmente restringida aos profissionais em design de moldes (2012: 41). O molde enquanto desenho preparatório desaparece no momento em que o tecido está cortado e que a peça de roupa está costurada – ou seja, assim que a obra é concretizada. E por o molde ser um desenho preparatório, a sua evolução e a sua história apresentam semelhanças inequívocas com a evolução dos desenhos preparatórios para a pintura, a escultura e a arquitectura.

Antes do século XV, o desenho não gozava de qualquer autonomia, nem de nenhuma distinção autoral: os desenhos preparatórios para pinturas seguiam regras bem definidas, patentes em *model-books* ou *pattern-books* (portfólios), que passavam de geração em geração e que compreendiam um recurso valioso para os ateliers (Tronzo 2004; Turner 1996). O historiador de arte, William Tronzo, no texto *Giotto's Figures* (2004), compara o *model-book* de Adémar de Chabannes (c. 1020) com o de Freiburg (c. 1200), sublinhando as semelhanças no estilo do traço do desenho – firme e ininterrupto – bem como nos temas representados, levando-o a concluir que estes portfólios exibiam figuras que funcionavam como índices, i.e., signos que ganham o seu significado através do contexto (Tronzo 2004: 70). Os desenhos medievais não almejavam ser representações

[15] *In* https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/corte [acedido em 12 de Setembro de 2022].

fidedignas da realidade, mas serem condensadores de significado – "isto é a figura como uma armadura" (Tronzo 2004: 70).[16] Quando comissionados para a realização de uma nova obra, era prática comum os ateliers utilizarem trabalhos anteriores, onde composições já existentes iam sendo adaptadas às circunstâncias necessárias. Os desenhos processuais, utilizados como ferramentas para a produção dos trabalhos de pintura, não eram entendidos como tendo qualquer valor, sendo muitas vezes descartados após o seu uso (Turner 1996: 213-215). Segundo este relato, existiam então dois tipos de desenho materiais – aquele que reunia as informações necessárias para a realização de qualquer composição, compilado em portfólios e valioso para os ateliers; o outro, preparatório e processual, visando a execução de uma obra (de pintura), fruto da adaptação do primeiro, que funcionava como uma ferramenta e que perdia a importância no momento em que o produto final se concretizava.

A afinidade deste método utilizado pelos ateliers de pintura medievais, com o processo praticado pelos ateliers de alfaiataria da época, é evidente: o ofício de alfaiataria também produzia livros de obras-primas (portfólios), que compilavam os desenhos dos moldes necessários para a realização das peças de roupa em voga na altura, e usados para testar os conhecimentos daqueles que pretendiam subir à categoria de mestres. Segundo a historiadora de moda, Ingeborg Petrascheck-Heim, no artigo *Tailors' Masterpiece Books* (1969), o livro de obras-primas mais antigo conhecido data da primeira metade do século XVI, e pertence à cidade de Innsbruck, na Áustria (Petrascheck-Heim 1969: 6). Embora o autor desse livro de obras-primas, Jörg Praun, não tenha incluído diagramas das peças a cortar, o livro tem descrições claras e precisas sobre o repertório necessário para um aprendiz se tornar mestre de alfaiataria, assim como indicações sobre as quantidades de tecido necessárias para o corte e construção das peças de roupa. Em 1544, na mesma cidade, Hans Nidermayr the Younger integra os textos de Jörg Praun no seu *memorandum*, onde insere diagramas de corte – que foram sendo actualizados ao longo de vinte e dois anos (Petrascheck-Heim 1969: 6). Existe um paralelismo óbvio entre os livros de obras-primas dos alfaiates e os *model-books* dos ateliers de pintura medievais: ambos instruem sobre os procedimentos necessários para chegar a um outro produto – a pintura, no caso dos *model-books*, a peça de roupa, no caso dos livros de obras-primas; ambos apresentam um conjunto de desenhos com linhas definidas, firmes e ininterruptas; pois ambos funcionam como um 'esqueleto' universal ao qual se irão impor características individuais. O historiador de arte, Ernst Gombrich (1909-2001), no livro *Art and Illusion* (1984 [1960]), refere que os esquemas pelos quais os artistas medievais compunham os seus

[16] [TA]: "This is the figure as an armature."

trabalhos eram denominados, no jargão corrente, por *símiles* ou *moldes*[17] – vocábulo partilhado também com os formulários administrativos medievais (Gombrich 1984 [1960]: 60). Também no *American Heritage Dictionary* (Morris 1982), por exemplo, a definição da palavra *molde* é a seguinte: "um arquétipo; um ideal digno de ser imitado; um plano, diagrama, ou modelo a ser seguido na execução" (Morris 1982: 911).[18] Não é difícil conceber que a palavra *molde*, utilizada no contexto da construção de peças de roupa, tenha surgido por analogia a este processo medieval de utilizar um desenho sobre o qual se introduziam as especificidades estilísticas (e anatómicas) necessárias.

É certo que os livros de obras-primas de Innsbruck, apresentados por Petrascheck-Heim (1969), distam cerca de cento e cinquenta anos dos *model-books* medievais, analisados por William Tronzo (2004). No entanto, tendo Henrique I de Inglaterra († 1135) concedido direitos e privilégios reais aos Alfaiates de Oxford, em 1100, e ao terem sido atribuídas armas à guilda dos *Taylors and Linen Armourers* em 1299 (Waugh 1964: 34-35), fica evidente a longevidade da profissão enquanto ofício estruturado e hierarquizado. A investigadora de moda, Carol Anne Dickson (1976), no decorrer da sua investigação sobra a história do molde em papel, descobre que durante o século XII os desenhos dos moldes eram riscados e guardados em pedaços irregulares de ardósia, uma vez que o papel era uma descoberta recente – o primeiro exemplo de papel na Europa, data do século XI (Crespo e Viñas 1984: 3) – e [provavelmente] muito dispendioso. (Dickson 1979: 20). O uso de pedaços de ardósia, para desenhar e arquivar os moldes, lembra o relato de Ingeborg Petrascheck-Heim (1969) sobre o processo de avaliação exigido ao profissional que queria subir à categoria de mestre: "esperava-se que eles demonstrassem o corte das obras-primas seleccionadas, através de uma explicação oral e desenhando com giz num quadro ou numa mesa" (Petrascheck-Heim 1969: 8).[19]

Justificando-se com base numa gravura patente no livro *L'Art du Tailleur*, de 1796, e em livros de alfaiataria setecentistas, Frieda Sorber, curadora no MoMu, Mode Museum de Antuérpia, afirma

---

[17] Ernst Gombrich chama-os de ***simile*** *or* ***pattern***. Sendo o vocábulo inglês *pattern* traduzido tanto por *padrão* como por *molde*, e uma vez que ambas as palavras portuguesas significam *norma*, ou *modelo* – de acordo com as entradas de cada uma das palavras, no dicionário online da Porto-Editora, *infopédia.pt* – optei por traduzir *pattern* pela palavra *molde*, de modo a harmonizar com o objectivo do texto.

[18] [TA]: "Pattern: An archetype; An ideal worthy of imitation; A plan, diagram, or model to be followed in making things**."**

[19] [TA]: "They were expected to demonstrate the cutting of the selectd masterpieces by an oral explanation and by drawing in chalk on a board or table."

que os moldes em papel pouco ou nada eram utilizados – e que os bons alfaiates riscavam directamente no tecido (Sorber 2003: 24). Desafiando a ideia de Sorber, o autor, historiador e alfaiate oitocentista, Edward Giles (1887) escreve que cortar a partir de moldes em papel – riscados num papel especial de cor azul – era uma prática generalizada, de tal forma que estes eram designados de *gods*, e que a doação de uma cópia desses moldes podia fazer parte das cláusulas contratuais entre mestre e aprendiz, na condição de permanecerem um absoluto segredo – "feliz era o alfaiate que possuía um molde bem proporcionado; era estimado por ele como um valioso segredo do ofício" (Giles 1887: 88-89).[20] Considerando que ambas as fontes estão correctas, a explicação precisa de ser – novamente – a dupla materialidade do desenho: um desenho que reunia as informações necessárias à realização da peça – aquele que Giles apelida de "gods" – valioso para o ofício e passado de geração em geração; a reprodução em papel, para ajudar a cortar e que funciona como ferramenta, e que Sorber crê que era apenas utilizado para a produção de peças de roupa 'económicas'.

À data da realização dos livros de obras-primas apresentados por Petrascheck-Heim, os desenhos de estudos para pintura apresentavam um carácter individual, longe dos traços estáticos dos artistas medievais.[21] O tratado *De Pictura*, obra do humanista renascentista, Leon Battista Alberti (1404-1472), publicado pela primeira vez em 1435, enaltecia a necessidade de uma representação da realidade o mais fidedigna possível, num processo que começava inevitavelmente pela "circunscrição" – o processo de delinear os contornos dos objectos a representar (Johnson 1981: 17). A definição de 'circunscrição' é entendida por Alberti como a capacidade de olhar para o objecto a representar, perceber que ele "ocupa um espaço" e desenhar o recorte desse espaço (Alberti 1435).[22] Este processo deveria ser feito através de linhas discretas, que permitiriam colocar os objectos na sua perspectiva e proporções correctas, de modo a que a composição do artista reflectisse a organização da natureza (Johnson 1981: 17). No *De Pictura*, o desenho continuava a ser um meio para atingir fins – seria o primeiro processo da tríade necessária à pintura, sucedido

[20] [TA]: "Happy was the tailor who possessed a good-fitting pattern; it was cherished by him as a valuable trade secret."

[21] Por exemplo, os desenhos de Leonardo da Vinci (1452-1519), compilados em cadernos e que não sendo obras de arte autónomas, sugerem os estudos individualizados do pintor italiano, tecnicamente diferentes dos portfólios medievais, *in* https://www.vam.ac.uk/articles/leonardo-da-vincis-notebooks [acedido em 6 de Setembro de 2022].

[22] Excerto do *De Pictura* encontrado no site contempoart.files.wordpress.com/2011/08/alberti_on_painting.pdf. [acedido em 8 de Janeiro de 2022].

pela *composição* e pela *recepção da luz,* i.e., a cor – mas o processo e o seu resultado são vistos como gratificantes – "a circunscrição por ela própria é muitas vezes agradável" (*in* Johnson 1981: 17). O tratado de Alberti é, claramente, um movimento em direcção a uma atitude humanista nas artes, que coincide com o desenvolvimento renascentista das disciplinas de Filosofia, de Ciência e de Poesia Dramática (Gombrich 1984 [1960]: 95). O desenho passa a ser uma ferramenta que visa perscrutar a realidade, tal como o artista a vê e/ou a imagina, ao mesmo tempo que serve de auxílio à educação de aprendizes, nos ateliers de pintura.[23] Embora a autonomia do desenho ainda não esteja consagrada, durante o Renascimento, a inauguração da *Academia del Disgeno*, em 1535, na cidade de Florença, inicia uma nova forma de estudar e comunicar as obras comissionadas (Jack, 1976). O historiador de arquitectura, Renzo Baldasso, no artigo *Filarete's Disegno* (2009), apresenta o *disegno* renascentista como uma amálgama de conceitos em evolução, que em conjunto vêm permitir aos artistas (pintores, escultores e arquitectos) passar de um ofício mecânico a uma arte liberal. O *disegno* manifestava-se em dimensões gráficas de objectos tangíveis e ideias (ainda) imateriais, como no caso de esboços de ideias abstractas, plantas de edifícios, diagramas e desenhos técnicos, mas também como meio para os mecenas apreciarem as várias etapas dos trabalhos comissionados, ou mesmo como uma ferramenta de análise segundo uma filosofia da geometria, ou para registo de obras clássicas da arquitectura e escultura de modo a estudar as proporções inerentes a essas obras (Baldasso 2009: 41). Segundo Baldasso, então, o conceito de *disegno* abrangia as diferentes fases de uma obra de arte, podendo significar o acto intelectual de planeamento de uma obra, o processo físico que a viria a materializar, e o prisma pelo qual se poderia analisar a obra concluída.[24]

Também o ofício de alfaiataria foi influenciado por este impulso humanista do século XV e XVI – influência aferida não através de traços expressivos e individualizados, que caracterizam os desenhos renascentistas, mas através, por exemplo, da introdução de inovações que se mantêm até hoje, nomeadamente no desenho e corte da gola como componente separado do torso, e na divisão dos componentes das calças em frente e costas, em vez de interior e exterior (Simões 2005: 75-76). É verdade que a evolução dos princípios lógicos que regiam as formas a desenhar e a cortar

[23] *In* https://www.britannica.com/art/drawing-art/History-of-drawing [acedido em 7 de Setembro de 2022].

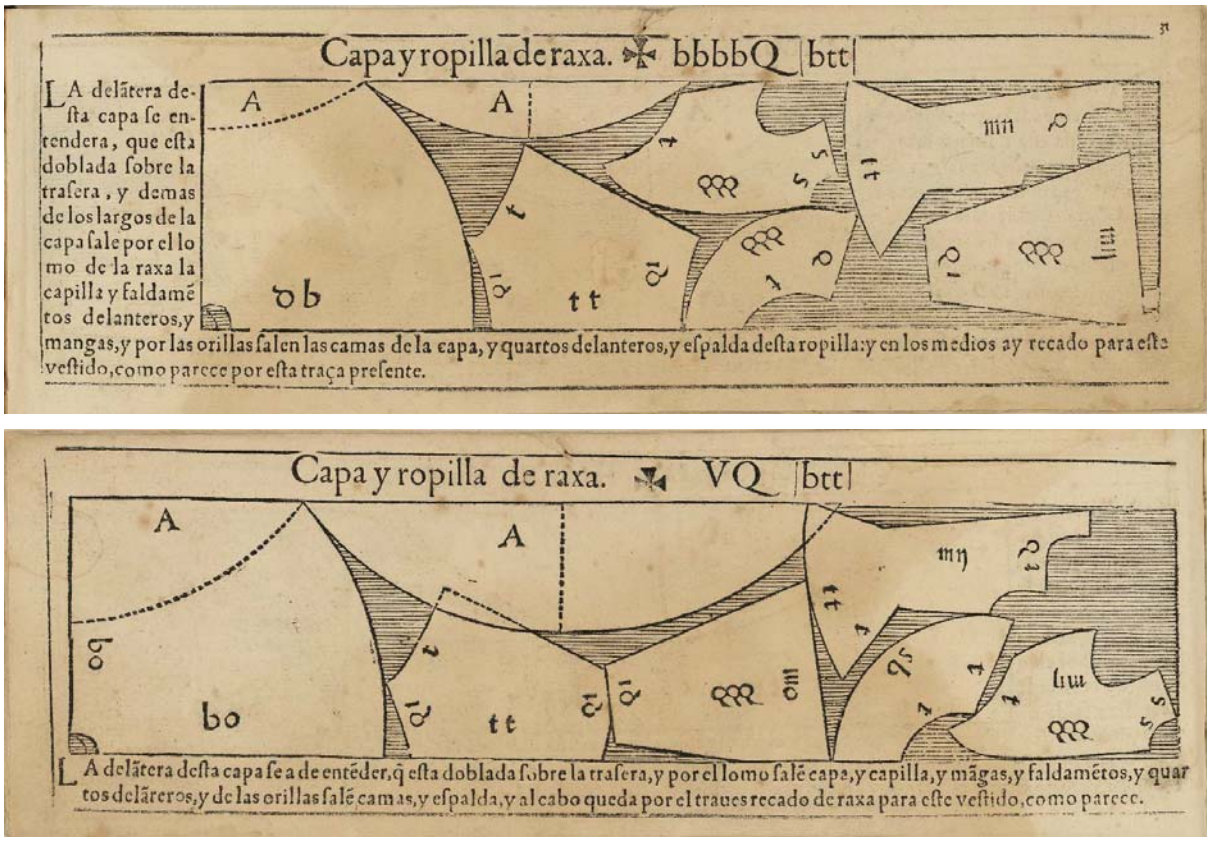
[24] Esta miríade de significados está patente num parágrafo do artigo de Baldasso (2009), onde se lê: "In fact, despite the term's currency in literary compositions, in the art world the theoretical concept of *disegno* was still being formed, rising from the workshop practice in response to the intellectual energies that were supporting the development of an art theory that resurrected the art critical discourse of the Ancients" (p.41).

em tecido é desconhecida.[25] Esta falta de informação pode ser, em parte, atribuída às guildas dos alfaiates, que defendiam acerrimamente o secretismo do ofício. Por exemplo, Juan de Alcega, alfaiate e autor do *Libro de Geometria, Pratica y Traça*, publicado em 1580, no prefácio do livro relata as dificuldades que antecederam a publicação do seu livro. Segundo o professor de história da ciência, Vicente Fabiani (1995), o livro de Alcega gerou uma enorme polémica entre as guildas e grémios de alfaiates hispânicos, que visaram impedir a sua publicação, movidos pelo receio de verem desvendados os segredos da sua arte e intercedendo contra o alfaiate e autor junto dos patrocinadores do livro (Fabiani 1995: 247). O livro, provavelmente de venda livre,[26] parece ser orientado especificamente para profissionais, pois inclui somente indicações sobre como dispor os diferentes desenhos de moldes no tecido, de modo a não desperdiçar material ***[Figura 1]*** da página 18. Ainda no texto do prefácio, Alcega afirma que tinha a intenção de concretizar uma obra mais completa, mas o custo e a falta de ânimo gerada pelas contendas com as guildas obrigaram-no a encurtar a empresa. É muito provável que o que tenha ficado de fora da publicação de Alcega fossem mais exemplos do mesmo tipo – tendo em conta os livros de obras-primas tradicionalmente produzido pelas próprias guildas. E embora o livro de Alcega pouco nos diga sobre o método necessário para chegar ao desenho dos diferentes componentes de cada molde, deixa clara a vontade de regularizar esse processo segundo a disciplina de Geometria – evidente no título do livro, e no retrato do próprio autor, que segura uma *barra*[27] na mão direita e um compasso na mão esquerda.

[25] Edward Giles, no livro The Art of Cutting and History of English Costume, publicado em 1887, afirma que "a origem da Arte de Cortar está envolta na obscuridade" (Giles, 1887: 1).

[26] O facto de ter encontrado uma referência à discussão entre Juan de Alcega e as guildas hispânicas de alfaiates, no artigo *La cultura científica y técnica en la España de los siglos XVI y XVII* (1995), de Vicente Fabiani, em simultâneo com referências a outras publicações, editadas pelas próprias guildas e datadas da mesma altura, no artigo de Ingeborg Petrascheck-Heim, *Tailor's Masterpiece Books* (1969), leva-me a concluir que o problema da publicação de Alcega foi ter rompido com a tradição de sigilo do ofício, possibilitando, provavelmente, a consulta por indivíduos não iniciados na profissão.

[27] Segundo Edward Giles, no livro *The History of the Art of Cutting in England* (1887) a barra espanhola "measures two inches less than an English yard" (p.75).



[Figura 1]
Páginas do *Libro de Geometria, Pratica y Traça* (1580), de Juan de Alcega, explicando como dispor os moldes de uma capa em tecidos com medidas diferentes. (www.bdh-rd.bne.es).

Poucos anos depois, em 1618, também em Espanha, o francês Francisco de La Rocha Burguen publica o *Geometria y Traça Perteneciente al Oficio de Sastres*.[28] O livro é muito idêntico ao de Alcega, mas o que está implícito nas duas publicações é a determinação partilhada por [alguns] alfaiates de saírem do obscurantismo do passado, em direcção à clareza científica exigida pelo Renascimento (Fabiani 1995), estando em perfeita sincronia com as convicções culturais da época.

O que estes relatos históricos sobre a função do desenho parecem sugerir, é que a génese de ambos os processos – os desenhos para pintura, escultura e arquitectura, artes maiores e que vêm a perfazer o currículo da *Academia del Disegno*, na Florença renascentista (Jack 1976), e os desenhos dos moldes, segredo guardado pelas guildas e associações de alfaiates – é comparável, senão mesmo inequivocamente idêntica. E se, por um lado, esta sugestão parece uma trivialidade – é

[28] *In* http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052415&page=1 [acedido em 7 de Setembro de 2022].

lógico que o molde também é um desenho, pois é feito de traços que são riscados num qualquer material –, por outro lado, elencar as similitudes entre a evolução do *desenho* – prática que se veio a autonomizar apenas no século XVIII, cujas produções feitas no seu âmbito passam a ser entendidas como produtos finais de uma expressão artística (Turner 1996: 223) – e a evolução do molde – fruto de um conjunto de conhecimentos e práticas que vieram a ser privadas de qualquer componente artística, durante a sua especialização no século XX, e destinadas a uma função tecnicista – cumpre duas funções: **1)** indiciar o potencial criativo do desenho do molde equiparando a sua evolução à cronologia do desenho para pintura, escultura e arquitectura; **2)** demonstrar que ambos são permeáveis às convicções de determinada sociedade, e que por isso funcionam como símbolos culturais expressivos.

Até ao século XIX, todo o processo de produção de peças de roupa – desde a ideação até à costura – era privilégio exclusivo dos alfaiates. É lógico que a ideação, tal como hoje é entendida, não existia na altura, e a produção de novos elementos estilísticos/decorativos, assim como novas soluções para a circunscrição do corpo – que, eventualmente, deram lugar a novas silhuetas, por exemplo – eram fruto de vontades de clientes em conjunção com as capacidades técnicas dos alfaiates. Mas os alfaiates oitocentistas iniciaram uma revolução epistemológica no ofício, reflectindo sobre os princípios directores da arte de cortar, apresentando novos sistemas e métodos lógicos e criticando os resultados desses sistemas. Durante o século XIX foram publicados inúmeros sistemas de projecção de moldes – o livro de Edward Giles, escrito no final do século XIX, analisa mais de cinquenta sistemas, publicados em Inglaterra e Estados Unidos da América – todos eles prometendo capacitar o alfaiate para o desenho sensato e proporcionado da figura humana. O que até essa altura estava obscurecido pelo sigilo das guildas, dá lugar a uma miríade de autores e inventores de sistemas (Giles 1887: 90), que discutem e disputam entre si a superioridade do seu método, através de publicações e panfletos que autoelogiam os seus feitos, muitas vezes menosprezando os dos seus colegas. A integração de disciplinas como a Matemática, a Anatomia externa e a Antropometria (Simões 2005: 70),[29] promoveu a conversão da prática do ofício em "procedimentos repetíveis, sistematizados em vez dos processos intuitivos, individuais" do passado (Kidwell 1979: 47).[30]

[29] Antropometria é a disciplina que recolhe, relaciona e sistematiza as diferentes medidas do corpo humano, e que surge no século XIX (*in* https://www.britannica.com/science/anthropometry), [acedido a 25 de Agosto de 2022].

[30] [TA]: "repeatable, systematic procedures instead of intuitive, individualistic processes."

Esta procura por uma verdade científica que sustentasse a arte de cortar, vem confirmar o acto de desenhar um molde como uma consequência de um conjunto de convicções, que espelham a sociedade e o espírito da época. Por exemplo, Claudia Kidwell (1979) faz uma ampla revisão dos inúmeros dispositivos para a ajuda ao planeamento e desenho de moldes, que foram comercializados durante o século XIX, nos Estados Unidos. Com o intuito de ajudarem as mulheres donas de casa a "produzir peças de vestuário melhores, para elas e para as suas famílias" (Kidwell 1979: 1), estas ferramentas tomavam a forma de simples esquadros metálicos ou réguas curvas (1979: 41-53), passando por moldes em papel à escala real (1979: 23-37), até objectos extremamente complexos – como réguas pivotantes de metal ou de cartão (1979: 56-67), ou gaiolas flexíveis que podiam ser moldadas ao corpo (1979: 69-71). O secretismo do processo, tão prezado pelas guildas quinhentistas (Fabiani 1995), é uma realidade do passado – os alfaiates do século XIX rompem de vez com uma tradição empírica e individual e encaminham-se a todo o vapor para uma Ciência da Arte.

As revistas da especialidade, que eram vendidas em conjunto com os dispositivos oitocentistas para moldes, assim como os panfletos e livros editados e publicados, dirigidos a profissionais alfaiates, entoam a mesma lógica dos manuais de desenho do século XIX. Estes manuais, que ensinavam a arte de desenhar, foram extremamente populares durante todo o século XIX e, segundo a filósofa e investigadora em estudos feministas, Carolyn Korsmeyer (1993), eram dirigidos a amadores e semiprofissionais de todas as classes socioeconómicas (1993: 510-512). O espírito cientificista que se fazia sentir em toda a Europa e Estados Unidos da América, está espelhado nestes manuais que assumem o desenho como um método sistemático – e até mesmo como uma ciência –, apresentando um conjunto de regras inequívocas para a análise e método de desenhar (Gombrich 1984 [1960]: 119; Korsmeyer 1993). Por exemplo, em 1839, o litógrafo oitocentista, J. T. Bowen, no livro *The United States Drawing Book,* escreve:

Sem o conhecimento das regras da perspectiva linear, nada desta forma pode ser bem feito, pois nada em pintura ocorre que não esteja sujeito à influência das suas regras. […] contudo, à falta dos princípios que dão certeza e determinação, erros serão perpetuamente introduzidos; e para o crítico inteligente, a ignorância do artista sobre este requisito indispensável à sua arte, será exibida instantaneamente (*in* Korsmeyer 1993: 514).[31]

[31] [TA]: "Without the knowledge of the rules of linear perspective, nothing in this way can be well done, as nothing in painting occurs which is not subject to the influence of its laws. … yet as the principles are wanting which give certainty and decision, perpetual errors will introduce themselves;

A história dos manuais de desenho, contada por Carolyn Korsmeyer, está repleta de exemplos que promovem o desenho como uma ciência do olhar e que prometem "uma janela sobre a verdade e o conhecimento científico, a ser adquirida através do desenvolvimento da acuidade de um olho treinado em perspectiva" (Korsmeyer 1993: 512).[32] Tal como os engenhos de ajuda ao desenho de moldes, estudados por Kidwell, também os manuais de desenho, revistos por Korsmeyer, eram acompanhados de vários dispositivos de ajuda ao desenho – ou, pelo menos, indicações de como os construir (Korsmeyer 1993: 513). A semelhança entre a forma como as duas práticas foram percebidas e difundidas é óbvia e, como escreve Gombrich, "onde há fumo há fogo" (1984 [1960]: 119): ambas revelam a tendência para valorizar uma visão científica do mundo, epítome do século XIX, e ambas eram entendidas como uma via para a compreensão e melhoramento da realidade. Mais uma vez, a história do molde e a do desenho misturam-se, equivalem-se e – principalmente – indicam a sua utilidade ao ajudar a moldar os valores subjacentes a certas convicções, constituindo-se como símbolos de uma expressão cultural.

Para justificar que um molde deve ser compreendido como um símbolo de expressão cultural, equiparou-se a sua evolução com a evolução de outras artes visuais, nomeadamente com a do desenho. É verdade que o molde é, e sempre foi desde a sua génese, parte do processo de produção de peças de roupa, e nesse sentido sempre participou para a produção de símbolos de expressão cultural, i.e., o vestuário. Segundo o sociólogo, Richard A. Peterson, no artigo *Revitalizing the Culture Concept* (1979), o conceito de 'Cultura' consiste numa amálgama de quatro factores: valores, caracterizados por asserções que permitem classificar comportamentos e objectivos; normas, operacionalizações dos valores e relacionadas com comportamentos de interacção; convicções, asserções do foro existencial que tentam explicar como o mundo funciona e que servem de justificação para os valores e para as normas; e finalmente, símbolos expressivos, caracterizados por todos os aspectos da cultura material e que muitas vezes representam directamente convicções, e implicam valores e normas (Peterson 1979: 137-138). Se antes da II Grande Guerra Mundial o enfoque académico estava vinculado às normas que punham em prática um compromisso de valores sociais, a partir da segunda metade do século XX o peso investigativo inclina-se para a investigação das expressões simbólicas, fruto de certas convicções fundamentais de uma sociedade (Peterson 1979: 137). E tal como aferido pela professora em património e cultura imaterial, na

---

and to the intelligent critic, the artist's ignorance of this indispensable requisite of his art will instantly display itself."

[32] [TA]: "A window on truth and scientific knowledge to be gained from the developed acuity of the eye trained in perspective."

Universidade de Paris, Chiara Bortolotto, no artigo *From Objects to Processes: Unesco's 'Intangible Cultural Heritage'* (2007), também é necessário dissipar a noção de que apenas os objectos finais podem fruir da classificação de símbolos culturais (Bortolotto 2007: 26). A enorme pressão, por parte de sociedades não ocidentais, para a inclusão dos conhecimentos, valores e relações sociais que permitem a produção de uma cultura tradicional, durante a década de noventa, do século XX, levou a um novo entendimento, por parte da UNESCO, do significado de 'herança cultural' (Bortolotto 2007: 23-26), espelhado na categoria 'Património Cultural Imaterial', adoptada pela organização a partir de 2003. O que subjaz a esta nova categoria é a confirmação do processo como peça vital para a elaboração de símbolos culturais – incluindo todos os actores e princípios que o põem em marcha.

É lógico que o molde é um objecto material, fruto de um conjunto de conhecimentos e valores – esses sim, imateriais. No entanto, o seu estatuto de ferramenta processual deixa-o num limbo perceptual, não suscitando grande interesse teórico sobre a lógica operativa que lhe deu origem (Simões 2012: 142) – corolário de séculos de conhecimento, e que representa a herança cultural imaterial da disciplina –, sendo poucas vezes elevado ao estatuto de um objecto suscetível de ser apreciado por ele mesmo – à excepção dos trabalhos de alguns artistas plásticos que se apropriam de desenhos de moldes para as suas obras,[33] ou de trabalhos socio-históricos que o utilizam enquanto documentos históricos.[34] A razão para a incapacidade de ler o desenho de um molde como detentor de beleza pode derivar da linguagem visual do molde ser composta por um código abstracto, acessível apenas a profissionais ou amadores, ou do foco dado pelo mundo da arte e pelas comunidades académicas à peça de roupa acabada (Simões 2012: 7). Não obstante, o molde é um desenho e a sua aptidão para a produção de objectos cuja experiência suscita prazer advém da capacidade do designer de moldes seleccionar quais os processos e informações necessários à correcta representação do corpo através de um código abstracto, e concomitantemente compreender o que esses códigos representam. Mas, se os desenhos preparatórios para obras de escultura, pintura e arquitectura permitem *descortinar as convicções artísticas dos seus autores*, por que razão esse apanágio é tão poucas vezes concedido ao desenho de um molde?

[33] Por exemplo, os trabalhos de: Alba D'Urbano, *Il Sarto Immortale* (1995-2000); Claire Watson, *Re-Figuring* (2019-2022); Hormazd Narielwalla (2008-2022).

[34] Por exemplo, o trabalho de Claudia Kidwell (1979), ou mais recentemente de Joy Spanabel Emery (2015).

2ª proposição - O molde é uma representação do corpo

A construção de qualquer peça de roupa pressupõe, inevitavelmente, uma relação com as dimensões anatómicas do corpo. Mesmo nas soluções [aparentemente] mais simples onde não estão presentes cortes no tecido, as medidas do corpo a vestir delimitam as dimensões da produção dos tecidos, como no exemplo das peças de roupa da Antiguidade Clássica onde os materiais têxteis eram tecidos tendo em conta a altura e a largura do utilizador (Simões 2005; Boucher 1967). Os rectângulos de tecido eram drapeados directamente no corpo e eram fixados na zona dos ombros através de costuras, fíbulas ou botões (Köhler 2011[1993]), ao mesmo tempo que eram formadas pregas para acolher o movimento do corpo – muitas vezes mantidas recorrendo a goma ou a pesos cosidos na bainha das peças (Hollander 1993; Duburg e van der Tol 2017). A interferência entre têxtil e corpo era mínima e, segundo a historiadora de arte e de moda, Anne Hollander (1930-2014), a produção caseira dos tecidos – desde a tosquia da lã até à tecelagem – levava à compreensão da sua origem e acalentava uma noção de harmonia com os recursos naturais (Hollander 1993: 15). Nas palavras da autora, "os gregos antigos faziam os seus tecidos de lã em casa e viviam familiarizados com eles" (Hollander 1993: 15).[35] A sensualidade das peças de roupa da Antiguidade Clássica advém do entendimento de que têxtil e corpo são duas entidades materiais e naturais, e que o diálogo que se estabelece entre os dois não precisa de uma forte mediação – a espontaneidade do encontro entre corpo e tecido era suficientemente deslumbrante.

A mudança do paradigma na construção de peças de roupa, onde o tecido passa a ser cortado segundo desenhos riscados em papel ou directamente no tecido – como explorado no subcapítulo anterior – parece ter sido instigado por duas circunstâncias concomitantes: **1)** a necessidade de diferenciar o género masculino do género feminino, imposição da igreja Cristã; **2)** a importância simbólica que passou a ser atribuída ao tecido, equiparando-o a outros artefactos como o ouro e o vidro trabalhados, permitindo que "os atributos específicos da sua magnificência – textura, cor, peso – pudessem tornar-se a substância de mitos" (Hollander 1993:15).[36] A naturalidade na relação entre tecido e corpo, observada na Antiguidade Clássica, é substituída por um processo de antecipação que desenha um espaço para o corpo, permitindo que a configuração das peças de

[35] [TA]: "Ancient Greeks had made their woolen cloth at home and lived familiarly with it."

[36] [TA]: "[…] the specific attributes of its luxuriousness – texture, color, weight – could become the substance of myth."

roupa deixasse de estar vinculada a características anatómicas, dando lugar a silhuetas fantásticas que testavam os limites plásticos do tecido, mas também os do corpo – que passa a ter de negociar o seu espaço dentro da peça de roupa.

Segundo Nora Waugh (1964) e Anne Hollander (2016 [1994]), desde o início do século XII que os profissionais encarregados de cortar o tecido e de produzir peças de roupa, i.e., os alfaiates, fruíam de privilégios reconhecidos pelo rei (Waugh 1964: 34).[37] No final desse século, a transição das armaduras feitas de cota de malha, cujo material se comportava de modo idêntico a um tecido, embora mais pesado e incómodo, para as armaduras de placas metálicas espoletou mudanças nos princípios que regiam a construção das peças de roupa (Hollander 2016 [1994]). A evolução tecnológica que originou as novas armaduras permitiu a reformulação da silhueta anatómica dos cavaleiros, através da separação das partes do corpo a cobrir – possibilitando a "substituição da estrutura do corpo nu por uma outra que produzia sobre ele um comentário tridimensional próximo, linha por linha, num outro material" (Hollander 2016 [1994]: 28).[38] O corpo, obviamente sempre presente, já não figurava como o único agente modelador das armaduras: a divisão conceptual do corpo – para utilizar a expressão de Simões (2005) – em partes distintas, tornou possível a reprodução de cada uma dessas partes independentemente das outras – conquanto fosse possível juntá-las no final – permitindo a introdução de interpretações sobre como representar a imagem do corpo de um guerreiro. Imitando a estratégia dos armeiros, os alfaiates encarregados da construção das camisas interiores de linho – que serviam para proteger a pele dos cavaleiros da fricção com o metal das armaduras – começam a dividir as peças de roupa em fragmentos que correspondem a zonas do corpo específicas, possibilitando um contorno [muito] mais justo ao corpo e ao mesmo tempo permitindo a construção de versões criativas da silhueta humana. Nas palavras de Anne Hollander:

[37] Nora Waugh afirma que em Inglaterra, Henrique I († 1135) concedeu direitos e privilégios reais aos Alfaiates de Oxford, em 1100 (1964: 34).

[38] [TA]: "[…] replaced the naked human frame with another one that made a close threedimensional, line-for-line commentary on it in another medium."

Algures durante o século XIII, surgiu no vestuário europeu um impulso estético em direcção a uma significativa distorção e corte criativo (em oposição a drapeados e decorações criativas) estabelecendo o que se tornou no conceito moderno de moda (Hollander 1993: 17).[39]

Este tipo de estratégia de produção de peças de roupa permite uma permuta simbólica do corpo que pode ser observada em dois tempos distintos: **1)** durante a produção da peça de roupa; **2)** quando a peça de roupa está finalizada. No segundo tempo referido, a peça de roupa passa a equivaler ao corpo. Esta asserção é amplamente explorada por Anne Hollander, no livro *Seeing Through Clothes* (1993), por exemplo, onde a autora afirma que a representação do corpo nu, na arte Ocidental, vai evoluindo em conformidade com a evolução das silhuetas dos corpos vestidos. Segundo Hollander, a representação de corpos nus não está livre das peças de roupa que ele veste. Todos os nus, na arte ocidental, usam "o fantasma ausente das suas roupas" (Hollander 1993: 86) onde estão enfatizadas os contornos, posturas e proporções semelhantes àqueles encontradas nos corpos vestidos da época. De acordo com a autora, sem esse 'fantasma' o nu não teria um significado de beleza, pureza ou até de erotismo (Hollander 1993: 85-88). Numa outra perspectiva do mesmo processo de equivalência entre corpo e peça de roupa, Joanne Entwistle (2000) adverte para a importância da construção do corpo através do mundano acto de 'vestir'. Esta prática quotidiana que implica uma série de escolhas individuais, feitas do corpo para o corpo, resultam em decisões sobre como acomodar o corpo, que por sua vez implicam comportamentos corporais e posturais diferentes. A autora exemplifica esta corporização [quase] inconsciente das peças de roupa, através das adaptações posturais necessárias quando se usam uns saltos altos, ou quando se veste um corpete, ou até mesmo quando se veste uma saia mais curta (Entwistle 2000: 39). Um epítome desta corporização – ou da forma como percepcionamos o 'corpo vestido' como 'corpo natural' – é a passagem literária, utilizada por Simões, na sua dissertação de mestrado (2005), para comprovar a corporização que ocorre num corpo vestido, citada do livro *The Mill on the Floss* (1860), do autor oitocentista George Elliot:

[39] [TA]: "Sometime during the thirteen century, the aesthetic impulse toward significant distortion and creative tailoring (as opposed to creative draping and trimming) arose in European dress and established what has become the modern concept of fashion."

[…] *Mrs. Pullet roçou cada umbral da porta com grande delicadeza, aproximadamente à altura dos seus ombros (naquele tempo uma mulher era verdadeiramente ridícula para um olho entendedor se os seus ombros não medissem um metro e meio)* (*in* Simões, 2005: 30).[40]

Outro exemplo que ilustra o quão presumível é a associação simbólica entre o corpo e a peça de roupa, aparece no filme francês *Portrait de la jeune fille em feu* (2019), da realizadora francesa, Céline Sciamma, onde uma pintora, Marianne, é contratada para retratar Héloïse – jovem contrafeita, que não quer ser retratada. Durante o filme, o vestido de Héloïse toma inúmeras vezes o lugar da rapariga – umas vezes enganando o espectador, numa cena onde vemos a criada chegar com o vestido num cabide e somos levados a crer que é Héloïse que sucumbiu aos pedidos para ser retratada ***[Figura 2]***, outras vezes como estratégia da própria pintora Marianne, que coloca o vestido 'sentado' numa cadeira para fazer as vezes do corpo de Héloïse (Sciamma 2019).



[Figura 2]
Fotograma de uma cena do filme *Portrait de la jeune fille en feu*, de Céline Sciamma, 2019. (www.filmin.pt)

A interpretação do corpo nu segundo a silhueta vestida (Hollander 1993), ou a inclusão da peça de roupa vestida como fazendo parte integrante do corpo (Entwistle 2000; Simões 2005), ou a permuta do corpo pela peça de roupa (Sciamma 2019), acontecem porque o novo modelo de construção produz peças de roupa tridimensionais, que ao 'imitarem' a estrutura anatómica do corpo "obtêm uma volumetria própria, mesmo na ausência do suporte do corpo" (Simões 2005: 63), e ao mesmo tempo "tentam modificar o corpo de alguma forma" (Entwistle 2000: 109). Assim, o segundo tempo na substituição simbólica do corpo surge quando a peça de roupa está finalizada e ocorre porque esta apresenta um grupo de características que lembram aquelas encontradas no corpo. As peças de roupa apresentam distinções claras entre frente e costas, parte superior e parte inferior, e segmentações idênticas àquelas presentes no corpo – como no caso da

[40] Tradução de Inês Simões (2005) de "[…] Mrs. Pullet brushed each doorpost with great nicety, about the latitude of her shoulders (at that period a woman was truly ridiculous to na instructed eye if she did not measure a yard and a half across her shoulders)."

relação entre mangas e braços, ou entre calças e pernas, ou entre torso e tronco, etc. – construídas em material têxtil. A moda produz discursos sobre o corpo, traduzidos em peças de vestuário, tal como afirma Entwistle (2000: 4), incorrendo numa transferência imagética entre corpo e peça de roupa pois selecciona e isola características anatómicas corporais mapeando-as na estrutura das peças de roupa – permitindo que estas últimas possam ser entendidas como pertencentes ao corpo, ou mesmo como substitutas do corpo.

Mas, uma vez que "a linguagem codificada que os objectos vestíveis evidenciam é […] concedida pelo exercício do *design de moldes* porque cabe a esta disciplina dar-lhes *corpo*, materializando-os" (Simões 2005: 59), a capacidade de conceber uma peça de roupa cuja estrutura se assemelhe à do corpo humano só é possível se durante o processo de projecção existir algo que tome as vezes do corpo – um, ou vários, símbolos que substituam o corpo. Foi referido, no início deste subcapítulo, que qualquer peça de roupa, desde que produzida com o propósito de vestir o corpo, apresenta uma relação com as dimensões anatómicas do corpo. Isto significa que a construção de peças de roupa requer um processo de abstracção do corpo em propriedades objectivas e quantificáveis (De Boeck 2003: 103). Tal como afirmado por Inês Simões (2012), esta abstracção começou com a quantificação de apenas duas dimensões do corpo – a sua altura e largura – que estabeleciam o comprimento e largura do pano a tecer para cobrir o corpo, utilizadas pelas sociedades da Antiguidade Clássica (Simões 2012: 9). Quando o paradigma de construção de peças de roupa mudou e a sociedade ocidental começou a produzir peças de roupa tridimensionais, às medidas iniciais da altura e largura do corpo foi essencial adicionar outras medidas que permitissem a modelação mais exacta das características anatómicas do corpo em tecido. A contrastar com as parcas informações necessárias para a construção das peças de roupa na Antiguidade Clássica, são referidas vinte e quatro medidas essenciais para os alfaiates conceberem a projecção dos moldes, em livros de alfaiataria do final do século XVIII e início do século XIX, justificando a afirmação do alfaiate, Mr. Hearn, em 1823, que defende que "a arte de medir [o corpo] precede necessariamente aquela de cortar" (*in* Simões 2005: 64). Uma vez que os sistemas de unidades de medida só foram introduzidos e adoptados pelos alfaiates a partir da segunda metade do século XIX (Giles 1887), as medidas que Mr. Hearn se refere não tinham ainda tradução em números. Os alfaiates faziam uso de tiras de papel onde marcavam com pequenos recortes as medidas específicas de cada cliente – aliás, Kidwell (1979) sugere que os alfaiates aprendiam a pensar em distâncias espaciais e não em centímetros ou polegadas (1979: 4). O exercício de abstracção utilizado pelos alfaiates depreendia que fossem tomadas certas distâncias espaciais, assim como a articulação entre elas, como sendo representativas do corpo humano a vestir. E que se

projectassem essas mesmas distâncias em tecido e/ou papel de forma a conseguir discernir o espaço ocupado pelo corpo, salvaguardando-o. No entanto, este processo de transferência das 'distâncias espaciais corporais' para o tecido ou o papel não era tão simples como esta descrição leva a crer. Edward Giles escreve sobre um episódio anedótico onde um alfaiate se mostra atónito por o casaco não servir ao cliente, uma vez que "ele tinha cortado [o casaco] segundo o seu 'molde azul'" [41] (Giles 1887: 89).[42] Para Edward Giles esta história – entre outras – mostra a incontestável imaturidade da arte de cortar, antes da sua sistematização (Giles 1887: 88). No entanto, o que demonstra é a incapacidade do alfaiate em perceber qual a aplicação das diferentes equivalências simbólicas que ele tinha ao seu dispor – o molde que ele possuía, provavelmente um *god* herdado dos tempos de aprendiz, equivalia a um casaco; as distâncias que ele tinha marcado em tiras de papel equivaliam ao espaço do corpo do cliente; como articular estas duas informações? Nas palavras do matemático e semantista polaco-americano, Alfred Korzybski (1879-1950), em *Science and Sanity* (2000 [1933]), "um número de factos isolados não produz uma ciência, tal como uma pilha de tijolos não produz uma casa" (2000 [1933]: 55) [43] – um conjunto de medidas não substitui o corpo.

Assim, o maior problema com que se debatiam os alfaiates – antes do século XIX – prendia-se com os dispositivos aos quais tinham acesso e que permitiam uma adequada transferência da informação representativa do corpo para as formas a cortar em tecido. Segundo a investigadora em moda, Alison Matthews David, no artigo *Body Doubles: The Origins of the Fashion Mannequin* (2018), a meticulosa medição do corpo dos clientes era uma necessidade do ofício de alfaiataria e a peça de roupa ia sendo ajustada ao longo de várias e longas sessões de prova (2018:10). A ênfase dada ao corte e ao ajuste perfeitos na alfaiataria setecentista e oitocentistas – contrastando com a riqueza e a ornamentação profusa encontradas em séculos anteriores e que ajudavam a encobrir possíveis defeitos na modelação das peças de roupa, como insinuado por Edward Giles (1887: 88) – pressupunha um processo moroso e fastidioso tanto para o alfaiate como para o cliente, de modo a permitir que os alfaiates fossem capazes de "esculpi[r] o corpo dos seus clientes com tecido de lã" (Matthews David 2018: 9).[44] O aparecimento de manequins nos ateliers de alfaiataria, no final

[41] [TA]: "[…] as he had cut it by his 'blue pattern'."

[42] Segundo Edward Giles, era prática comum utilizar um tipo de papel azul para o desenho dos moldes denominados por *Deuses* (ver subcapítulo anterior).

[43] [TA]: "[…] a number of isolated facts does not produce a science any more than a heap of bricks produces a house."

[44] [TA]: "[…] sculpted their clients'bodies with woollen broadcloth."

de 1820 – homólogos aos manequins articulados utilizados por artistas para poupar os modelos vivos, ou os clientes endinheirados, a longas e maçadoras sessões de poses imóveis – e que serviam como "uma referência visual tridimensional para os alfaiates ou para avaliar o ajuste e o cair da peça finalizada" (Matthews David 2018: 13),[45] é identificado por Matthews David como uma mudança estrutural na relação entre cliente e alfaiate. O diálogo íntimo entre os dois – alfaiate e cliente – deixa de ser necessário para a produção de peças de roupa que se ajustam elegantemente ao corpo (2018: 15), e os clientes mais ricos teriam manequins construídos segundo as suas medidas pessoais, eliminando a necessidade de perlongadas sessões de prova. Do outro lado da escala social, as camadas economicamente mais baixas começam a ter acesso a peças de roupa produzidas por *confectionneurs* ou distribuídas por grandes armazéns, iniciando o advento do pronto-a-vestir. Ao contrário da alfaiataria feita por medida, estes agentes confeccionavam e vendiam peças de roupa cortadas segundo moldes geométricos, bidimensionais, que obedeciam a escalas de tamanhos standardizados. Nas palavras de Matthews David: "Estes homens apropriaram-se do molde geométrico, escalado, tão afectuosamente inventado pelo alfaiate e transformaram-no em peças de roupa com tamanhos padronizados para o consumo massificado" (2018: 11).[46]

Também Claudia Kidwell (1979) aponta a sistematização dos processos inerentes ao ofício de alfaiataria como uma revolução na democratização do acesso a peças de roupa 'elegantes', mas que resultou na inesperada menorização da importância da indústria das peças feitas à medida – consequentemente, desvalorizando a arte de cortar (Kidwell 1979: 1). Segundo a autora e historiadora, a partir da segunda metade do século XIX, os grandes armazéns que prometiam vestidos personalizados não promoviam o contacto directo entre a cliente e a 'modista'.[47] São agora vendedoras que assistem à escolha dos modelos de vestidos, dos tecidos e dos embelezamentos/aviamentos, ao mesmo tempo que também estão incumbidas da tarefa de medir o corpo da cliente – as responsáveis pelo corte da peça de roupa não contactavam directamente com a cliente (Kidwell 1979: 91). Matthwes David (2018) e o investigador em cultura visual, Manuel Charpy (2015), defendem que este processo de obliteração do corpo físico [do cliente] do

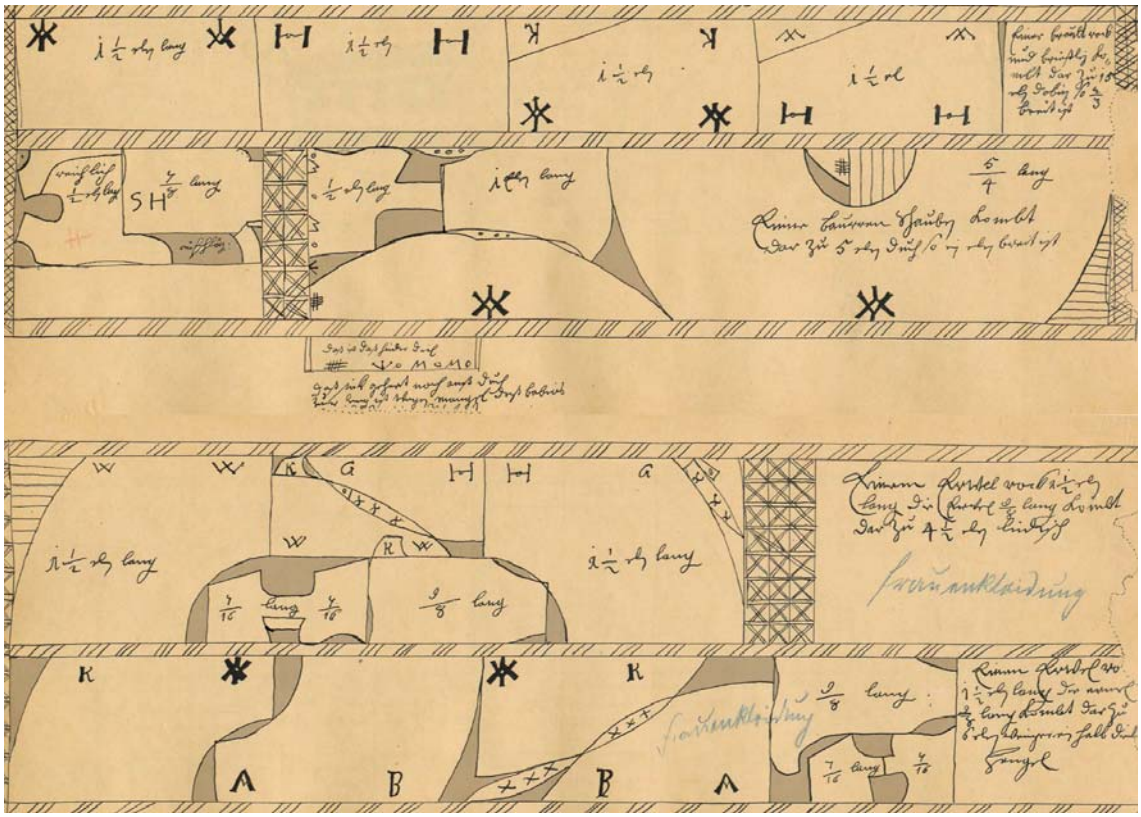
[45] [TA]: "[being used] as a three-dimensional visual template for tailors or to check the fit and hango f the finished garment."

[46] [TA]: "These men took the scaled, geometric patterns so lovingly invented by the bespoke tailor and turned them in standardized sizes for the mass market."

[47] À falta de uma expressão mais correcta, traduzi a profissão de "dressmaker" por *modista*. O dicionário on-line Inglês-Português, www.infopedia.pt, traduz "dressmaker" por *costureiro*. No entanto, o termo *costureiro* em português aplica-se muitas vezes aos prestigiados designers de alta-costura, não sendo essa a profissão que Claudia Kidwell se refere.

atelier foi possível devido a uma 'viragem matemática' que ao longo do século XIX influenciou o ofício de alfaiataria. Conquanto seja verdade e que a matemática permitiu indeléveis progressos no desenho de moldes, ela vem fundamentar uma mudança estrutural que coloca a sistematização e geometrização do *corpo* no centro do processo do desenho de moldes.

A publicação do *Libro de Geometria, Pratica y Traça* (1580), de Juan de Alcega, onde são facultados os diagramas de peças de roupa com molde idênticos dispostos de maneiras diferentes sobre tecidos de lã e de seda de várias larguras, parece indicar que o foco do ofício naquela época centrava-se na matéria têxtil – aquela que Hollander compara como tendo atributos idênticos aos do ouro ou do vidro trabalhados. Segundo o artigo de Ingeborg Petrascheck-Heim, os diagramas de corte presentes em alguns dos livros de obras-primas, criados entre o século XVI e o século XVIII, são particularmente impressionantes pois incluem a representação dos padrões ou das cores dos tecidos ***[Figura 3]*** nesta página e ***[Figura 4]*** na página 31. Só dois dos livros de obras-primas mais recentes, o primeiro datado de 1691 e o segundo de 1779, apresentam ilustrações das peças finalizadas (Petrascheck-Heim 1969: 7-9).



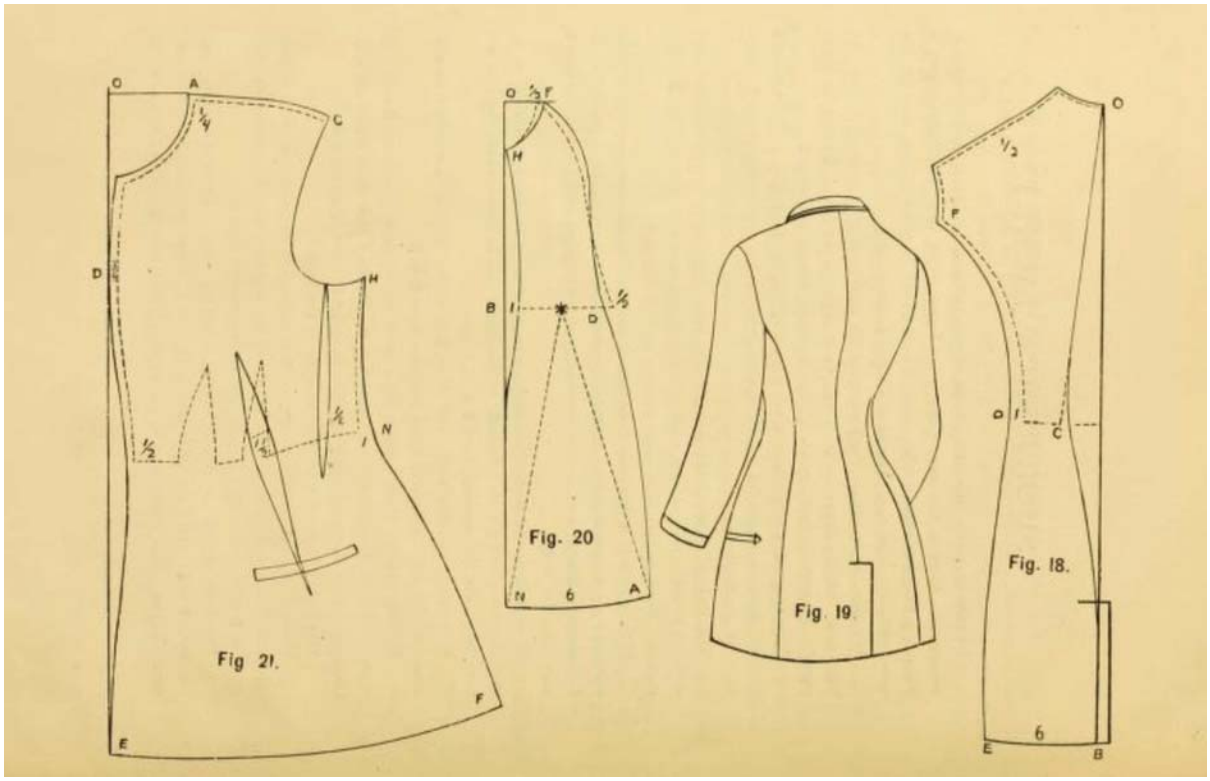
[Figura 3]
Model-book atribuído ao alfaiate alemão Georg Shuster (c. 1540), Kunstbibliothek Berlim. (www.digishelf.de).



[Figura 4]
Model-book de autor desconhecido (c. 1641), Országos Magyar Iparmûvészeti Múzeum, Hungria. (www.collections.imm.hu).

É claro que o corpo sempre esteve presente no processo de produção de peças de roupa – como não, se o objectivo é vesti-lo – mas o facto de os livros de obras-primas serem tão meticulosos na explicação da disposição dos diferentes componentes de moldes para o corte em tecido, e tão omissos nos processos que relacionam o desenho do molde com as medidas do corpo, sugere a importância dada ao material têxtil. Ao mesmo tempo, a aparente intuição que regia tanto o traçado dos moldes como a utilização das medidas do corpo (Kidwell 1979: 99), sugerem a necessidade de longas e numerosas sessões de prova entre o cliente e o alfaiate (Matthews David 2018). É certo que a tradução do corpo em distâncias marcadas em tiras de papel equivale ao mesmo processo que a utilização de centímetros ou polegadas. E embora seja mais fácil fazer comparações se existirem números associados a essas distâncias anatómicas, o mais provável é que os alfaiates já estivessem conscientes de algumas das leis da proporcionalidade do corpo (Kidwell 1979: 7-9). Assim, a 'viragem matemática' referida por Matthwes David e Charpy veio auxiliar – ou, para alguns alfaiates, comprovar – a elaboração de um processo de sistematização centrado na proporcionalidade do corpo, revolucionando a prática do ofício. Este processo veio promover a substituição do corpo por um *símile* geometrizado e sistematizado, que eventualmente deu lugar ao molde-base – ferramenta originada por Charles Hecklinger, em 1880, e ainda hoje amplamente

utilizada como fundação para o design de diferentes moldes ***[Figura 5]*** (Hecklinger 1881 [1880]; Simões 2012: 9; Aldrich 2002: 16). Segundo W. H. Hulme, em *The Theory of Garment-Pattern Making* (1945), o desenho do molde-base e o desenho do molde de uma peça de roupa requerem "qualidades mentais bastante diferentes […]: a construção é baseada na geometria, enquanto o estilo tem afinidades com a arte" (Hulme 1945: 58).[48] O autor e professor explica que um *molde-base* apresenta e reflecte apenas as características anatómicas básicas, enquanto um *molde de uma peça* é um molde-base alterado segundo as características formais desejadas (1945: 58).



[Figura 5]
Construção do *Short Sack Jacket*, a partir do molde-corpo. (Hecklinger 1881 [1880]: 36).

Talvez a explicação de Inês Simões, na tese de Doutoramento *Contributions for a New Body Rrepresentation Paradigm in Pattern Design* (2012), seja mais exacta pois define o molde-base como correspondendo a um desenho bidimensional do corpo, que tanto pode ser individual como anónimo, privado de qualquer particularidade de design e que é fragmentado em vários componentes, cada um reproduzindo o contorno de um segmento do corpo (Simões 2012: 1). E,

[48] [TA]: "Rather different mental qualities […]: construction is based on geometry, while style has affinities with art."

tal como enunciado pela professora e investigadora, embora o molde-base seja um ponto de partida para o desenho de outros moldes de peças de roupa, a verdade é que revela o resultado do conhecimento alcançado por alfaiates e designers de moldes ao longo do tempo (2012: 1). A transferência simbólica entre o molde-base e o corpo é possível pois o primeiro utiliza pontos de referência indispensáveis e medidas lineares específicas que permitem transpor a configuração e o volume do corpo para um desenho bidimensional. Podemos concordar que a capacidade de entender o molde-base como uma representação do corpo parece ser "acessível apenas aos iniciados," para usar a expressão de Kaat Debo (2003: 9), uma vez que representa o corpo segundo códigos abstractos que não traduzem exatamente a forma como o percepcionamos visualmente. No entanto, o desenho do molde-base – ou 'molde do corpo' como designado por Hecklinger (1881 [1880]: 34; Simões 2012: 9) – também pode ser entendido como uma manifestação da aptidão simbólica que caracteriza o ser humano: a aptidão para desenhar símbolos e para os compreender (Jonas 1962: 202).

Hans Jonas (1903-1993), filósofo alemão do século XX, no artigo *Homo Pictor and the Differentia of Man* (1962), propõe que a capacidade de produção de imagens é um dos principais critérios diferenciadores do ser humano. Segundo Jonas, a produção de imagens é conclusiva da natureza 'mais-que-animal' do seu criador, e a sua existência insinua um ser capaz de falar, pensar, inventar, "resumindo, um ser 'simbólico'" (Jonas 1962: 202).[49] A produção de imagens depreende a apropriação de objectos através da sua representação, permitindo que o foco se desloque para a essência do objecto – o seu *eidos*[50] –, criando inevitavelmente um nova relação com o objecto em questão (1962: 202). Por outras palavras, a capacidade do ser humano representar um objecto sugere a capacidade de separar o objecto da sua representação mental, possibilitando uma relação que vai para lá de uma mera apropriação utilitária. A razão para utilizar conceito do *homo pictor* de Hans Jonas, no contexto desta investigação, prende-se com a necessidade de **1)** demonstrar que "a produção (mimética) da representação é uma das capacidades antropológicas mais fundamentais [e que] um dos seus temas centrais é o corpo humano" (Wulf 2007),[51] legitimando a substituição do corpo físico – no atelier – por um molde-base como um processo que surge da capacidade

[49] [TA]: "…in short a 'symbolical' being."

[50] Segundo o dicionário *Merriam-Webster*, 'eidos' é algo que é intuído, equivalente à *Ideia* platónica ou à *Forma* aristotélica (*in* https://www.merriam-webster.com/dictionary/eidos) [acedido a 3 de Novembro de 2023].

[51] [TA]: "The (mimetic) production of representation is one of the most fundamental anthropological capacities. One of its central themes is the human body."

humana de separar a matéria da forma; **2)** a ideia que também o *desenho* de um molde pode ser entendido, numa acepção mais crua, como um impulso essencial distintivo do ser humano – ou seja, o de representar o corpo humano; **3)** e que esse desenho, materializado em tecido, encerra uma imagem do corpo, podendo enfatizar alguns atributos corporais desejados tornando-os mais evidentes, por exemplo (Koda 2001: 8).

Hans Jonas elenca as características determinantes de uma imagem, ou "por quais propriedades um objecto se transforma na imagem de um outro objecto" (1962: 203).[52] Assim, **1)** a propriedade mais óbvia é a similitude que a imagem exibe em relação ao objecto representado, **2)** sendo que essa similitude tem de ser produzida com intenção, embora **3)** não possa ser completa, pois a duplicação de *todas* as características do objecto resultaria num objecto idêntico. A incompletude **4)** usufrui de uma liberdade que possibilita a selecção de características 'representativas', 'relevantes', ou 'significativas' do objecto, permitindo **5)** uma diferenciação positiva que resulta numa alteração das características seleccionadas, de modo a aumentar a similitude simbólica, ou para satisfazer outros interesses visuais, embora **6)** a função da representação seja a de captar a forma visual do objecto. A **7)** imagem é inactiva e é não transitória, sendo que o objecto representado, a representação e o veículo físico dessa representação são diferentes estratos ontológicos da constituição da imagem – que incorpora um ideal. Como entidade ideal, **8)** a imagem flutua sobre o suporte real da representação – o desenho – e a referência que lhe deu origem – o objecto. É esta estratificação tripartida, controlada pela entidade intangível *imagem*, que permite a sua não transitoriedade. Segundo Jonas, o mesmo objecto físico acumula a possibilidade de várias imagens, ao mesmo tempo que uma obra de arte copiada várias vezes não apresenta uma ideia de imagem diferente, mas sempre a mesma – provando a distinção entre objecto, imagem e o veículo físico da sua representação (Jonas 1962: 203-209; Fossa 2015: 168).

As características fenomenológicas de uma imagem, apresentadas por Hans Jonas, ajudam a constituir a justificação do processo pelo qual é possível entender o *molde-base* como uma representação do corpo, pois **1)** o molde-base é desenhado obedecendo a uma lógica semelhante à constituição anatómica do corpo humano, onde cada elemento reproduz o contorno do segmento corporal que pretende representar (Simões 2005; Simões 2012), **2)** produzido com a intenção garantir o espaço do corpo, e funcionando como uma transição entre os planos bidimensional e tridimensional, **3)** embora não seja uma representação fidedigna do corpo. Por

[52] [TA]: "by what properties an object comes to be an image of another object."

exemplo, **4)** a selecção de um paradigma de representação do corpo segundo eixos verticais, parece encerrar **5)** a vontade de celebrar a conquista da postura perpendicular ao chão, ou pelo menos, de espelhar a maneira como apreendemos os objectos (Simões 2012: 15-16). Existem ainda outras características do corpo que são 'positivamente modificadas' no desenho do molde-base, como atesta a advertência da professora em design de moldes, Natalie Bray, à necessidade de adaptar o desenho do molde-base à postura e figura da época em que é desenhado (Bray 1994: 10). No entanto **6)** um molde-base é um desenho cuja função é captar as características anatómicas externas do corpo e tal como referido por W. H. Hulme, **7)** é o trabalho do designer de moldes traduzir a imagem-padrão do corpo da época em que se encontra, tendo sempre em mente a silhueta do corpo para o qual está a desenhar (Hulme 1945: 53; 93). Assim, o corpo físico, a sua imagem – ou representação – e o molde-base – o veículo físico dessa representação – são três entidades ontologicamente distintas, que em conjunto devem constituir um ideal harmonioso. Os corpos nus são deveras irregulares, **8)** mas é na combinação da arte do alfaiate com o corpo físico que surge "uma imagem viva ideal" (1993: 86).[53] Esta imagem ideal impõe-se ao corpo físico através do desenho do molde – que resulta numa peça de roupa – fazendo com que corpos diferentes, vestidos com peças de roupa idênticas, pareçam ter sido modelados a partir de uma mesma matriz (Hollander 1993: 86), ou seja, um molde copiado várias vezes não apresenta imagens diferentes, mas sempre a mesma.

É lógico que o molde, como construtor de uma imagem do corpo, tem um lugar especial no panteão da produção de peças de roupa – o seu desenho, quando costurado, fica irreconhecível pois abandona a bidimensionalidade do papel, no qual foi gerado, para se constituir tridimensional e em material têxtil. Mas, mais do que qualquer outro molde, o molde-base corporiza uma visão do corpo – um corpo ideal, concebido a partir de um compósito de medidas reais e idealizadas. Hans Jonas diz-nos que uma imagem não funciona no grau da similitude, mas sim numa dimensão conceptual onde todos os graus de similitude são possíveis. Ao criarmos uma imagem de um objecto, estamos a incorrer na separação entre forma e matéria que permite "a presença indirecta do [objecto] fisicamente ausente e ao mesmo tempo o da autoanulação do [desenho] fisicamente presente" (Jonas 1962: 213).[54] O corpo [do utilizador] ausenta-se do atelier, mas a sua presença é garantida na imagem que o desenho do molde-base representa.

---

[53] [TA]: "[… the tailor's art combines with a body to complete] na ideal living dressed image."

[54] [TA]: "[…] images have depicted the body differently although it has not undergone any changes from a biological point of view."

Embora sabendo que o molde-base é um desenho que compreende uma função – afim a um desenho arquitetónico (Simões 2012: 16) –, operando como uma ferramenta para a derivação de moldes para peças de roupa, não deixa de ser uma representação que veicula uma concepção de corpo. O antropólogo alemão, Christoph Wulf, no artigo *Homo Pictor or the Making of Man Through the Imagination* (2007), destaca a importância do corpo humano como um dos temas centrais na representação. Desde tempos pré-históricos que a humanidade se representa através da imagem do corpo humano – "as imagens têm representado o corpo de modo diferente, embora [o corpo] biologicamente não tenha sofrido alterações" (Wulf 2007). A representação do corpo é emblemática de uma história da humanidade e de uma história do corpo. A evolução do desenho do molde até ao molde-base é uma ramificação dessa história e ocupa um espaço no continuum de representações do corpo. Wulf conclui com uma citação do historiador de arte, Hans Belting, do livro *Antropologia da Imagem* (2001):

O Homem é como aparece no corpo. O corpo em si é uma imagem, mesmo antes de ser imitado em imagens. A representação não é o que dá a entender ser, isto é, uma reprodução do corpo. Na verdade, é a produção de uma imagem do corpo que já está pressuposta no auto-retrato do corpo. O triângulo 'homem-corpo-imagem' não pode ser dissolvido sem que uma variação afecte todos os três termos (Belting 2001: 89 *in* Wulf 2007).[55]

Aqui, voltamos a relembrar W. H. Hulme quando sugere que o designer de moldes desenha o molde segundo um ideal de corpo que tem na sua mente (1945: 53; 93). O que fica claro, então, é que o molde-base, enquanto representação do corpo, vai sendo desenhado segundo uma imagem ideal. O triângulo homem-corpo-imagem, apresentado por Belting, é substituído pelo triângulo [corpo/objecto] <-> [processo/imagem] <-> [representação/sujeito]. Como podem variações em um dos elementos informar a construção dos outros dois?

[55] Na tradução de Christoph Wulf: "Man is as he appears in the body. The body itself is an image, even before it is imitated in images. The depiction is not what it purports to be, that is to say, a *reproduction* of the body. In truth, it is the *production* of an image of the body which is already prefigured in the self-portrayal of the body. The *triangle man-body-image* cannot be dissolved without a variation affecting all three terms."

3ª proposição - O molde interpreta o corpo físico e o espaço tridimensional que ele ocupa

Na introdução ao livro da Bunka Fashion College,[56] *Fundamentals of Garment Design* (2009), lê-se que a criação de uma peça de roupa se define como o acto de adaptar um pedaço/fragmento de tecido bidimensional à tridimensionalidade do corpo (Bunka 2009: 11). Embora a definição seja generalista – e pouco nos elucide sobre o que significa desenhar um molde – encerra uma problemática fundamental do design de moldes: o facto de o material utilizado para a construção de peças de roupa ser, normalmente, bidimensional e inanimado, e ter como propósito contornar um corpo tridimensional e dinâmico.

O alfaiate e professor, William H. Hulme, em *The Practice of Garment-Pattern Making* (1946), descreve o problema da seguinte forma:

A superfície do corpo não é plana: apresenta uma série concavidades e convexidades em maior ou menor grau. Os tecidos usados para vestir o corpo não são fabricados com formas convexas ou concavas, mas planos. O problema, então, é como arranjar as costuras de uma peça de roupa de modo a criar a forma requerida (Hulme 1946: 30).[57]

A descrição de Hulme relembra o epítome de Donald Schön (2016 [1983]), sobre a prática de design "[ser] uma conversação com os materiais de uma situação" (Schön 2016 [1983]: 78).[58] Embora Hulme não advoge nenhum sistema ou método em particular – o objectivo do seu livro é o de explicar os princípios subjacentes à modelação do tecido, e que são idênticos nos vários sistemas e métodos (Hulme 1946: v) – deixa claro que "praticamente todas as peças de roupa para o torso são construídas dentro de um rectângulo formado por duas dimensões basilares: perímetro e comprimento" (1946: 62).[59] O professor e autor refere-se à matriz de construção amplamente utilizada por [quase] todos os sistemas de desenho de moldes (Aldrich 2008; Armstrong

---

[56] A *Bunka Fashion College* é uma escola de moda, sediada na cidade de Tóquio, Japão.

[57] [TA]: "The surface of the body is not flat: it presents a series of greater or lesser concavities and convexities. The fabrics used to clothe the body are not woven in convex or concave shapes, but flat. *The problem, therefore, is, how to arrange the seams of a garment that the required shape is created.*"

[58] [TA]: "[designing as] a conversation with the materials of a situation."

[59] [TA]: "[…] practically every garment for the trunk of the body is constructed within a rectangle formed by the two chief dimensions: girth and length."

2010[2006]; Bunka 2009) – sejam para roupa de mulher ou de homem – herança dos alfaiates oitocentistas. Esta matriz rectangular parece geometricamente óbvia, embora o que eventualmente vem a equivaler ao axioma avançado por Edward Giles (1887) de que "a altura [do corpo] governa a perpendicular, e a largura [do corpo] regula a largura,"[60] parece ter apenas surgido na sua forma embrionária em 1822, no livro *Tailor's Friendly Instructor*, de Mr. Wyatt (Giles 1887: 138). Hoje, os sistemas de construção para o desenho de um molde são "extracções matemáticas de conhecimento espacial sistematizado, de modo a ser reproduzível e [para que] possa ser partilhado" (Lindqvist 2015: 72). E, conquanto seja verdade, e que o foco do design de moldes – hoje – parece ter-se deslocado para o molde, em vez de na relação entre corpo e tecido, como critica o investigador em design de moldes, Rickard Lindqvist, em *Kinetic Garment Construction* (2015: 69), tal só foi possível após séculos de conhecimento acumulado (Simões 2012) que foi sendo informado pelo corpo tridimensional e multiforme.

Por exemplo, o professor oitocentista, Henry Wampen – referido por vários autores como o primeiro a lançar as fundações matemáticas que relacionavam proporcionalmente as várias partes do corpo (Simões 2012; Narielwalla 2012; Waugh 1964; Poole 1920; Giles 1887) –, interessou-se nas regras de proporcionalidade do corpo a partir da observação e medição das estátuas da Antiguidade Clássica gregas (Waugh 1964: 131; Giles 1887: 150). Nas palavras do professor, citadas por Edward Giles, "Tomei grande interesse em arte e filosofia, e uma questão amplamente discutida era se o ideal de beleza Grego era apenas um ideal ou fundamentado em bases científicas?" (*in* Giles 1887: 150).[61] O trabalho de Henry Wampen, dividido em Anatomia, Antropometria e Construção de modelos (Waugh 1964: 131), foi indiscutivelmente benéfico para a sistematização e gradação do desenho de moldes, permitindo que um vasto público tivesse acesso a peças de roupa bem construídas. Admitindo que a visão de Wampen foi alimentada por uma perspectiva cientificista, característica da mentalidade oitocentista, o seu trabalho não deixou de estar centrado no corpo – como atestam as publicações *Anatomy preparatory for Anthropometry* (1850), ou *Anthropometry, or Geometry of the Human Figure* (1864).

Nora Waugh (1964) faz uma crítica, ainda hoje pertinente, ao questionar se a interpretação do desenho e do corte de moldes "como apenas mais um problema de engenharia […] teve um efeito

[60] [TA]: "[…] height governing depth, and width regulating width […]"

[61] No texto de Giles: "I took great interest both in art and philosophy, and a question was much discussed whether the Grecian ideal of beauty was simply ideal or founded upon scientific bases?"

estupidificante no design de roupas masculinas?" (1964: 132).[62] Waugh interroga se a profissão do alfaiate – e, por inerência, a do designer de moldes – não perdeu parte da sua mestria inventiva, que distinguiu o ofício durante séculos, ao atingir um nível técnico tão elevado. A frustração de Nora Waugh (1964) entra em conflito com a decepção de Edward Giles (1887), quando quase cem anos antes o alfaiate e autor se apercebe da [ainda] ausência de pensamento científico na profissão. São várias as histórias que Giles apresenta como forma de defender o salto científico necessário ao ofício de alfaiataria, de modo a possibilitar o rumo da profissão em direcção a uma ciência da arte. Conta-nos Giles, por exemplo, que uma das maiores dificuldades que os alfaiates enfrentavam era desenhar correctamente a curva da cava, no molde do torso. Entendendo que a forma requerida se assemelhava a uma ferradura de cavalo, os alfaiates dispunham de várias, em tamanhos diferentes, para ajudar ao desenho da cava. Aqueles que não utilizavam as ferraduras, colocavam a mão esquerda sobre o tecido, abrindo os dedos e polegar de modo a criar uma quase circunferência que os auxiliava no desenho da curva pretendida (Giles 1887: 89). Num outro relato, desta vez de W. E. Walker, conta-se de um alfaiate inglês que não estando habituado a utilizar as ferramentas de ajuda ao desenho, colocou a mão esquerda no local do pescoço e, utilizando a curva da eminência tenar do pulso até ao final dos dedos, construiu assim a curva posterior do decote até ao ponto interno do ombro (*in* Giles 1887: 156).[63] As soluções encontradas pelos alfaiates, precedentes à sistematização do ofício e à consequente invenção de ferramentas especializadas de ajuda ao desenho, são a expressão do quão astutos e inventivos eram estes profissionais – talvez seja esta a 'mestria inventiva' que Waugh lamenta ter-se vindo a desvanecer na profissão. Mas, como afirma Donald Schön, de acordo com a epistemologia positivista que se fazia sentir no final do século XIX, os processos "artesan[ais] e art[ísticos] não tinham um lugar duradouro no conhecimento prático rigoroso" (Schön 2016 [1983]: 34).[64]

É certo que o design de moldes é muitas vezes compreendido e executado segundo um prisma de *racionalidade técnica* – expressão utilizada por Schön para caracterizar a "actividade profissional [que] consiste na resolução instrumental de problemas tornada rigorosa através da aplicação de teoria

---

[62] [TA]: "[treating cutting] as just another engineering problem […] has had a stultifying effect on the design of men's clothes?"

[63] O resto do relato torna-se menos concreto, mas leva a crer que o velho alfaiate utilizava o próprio corpo para auxiliar o desenho: "he proceeded through the system […] by the dictation of his judgement, some application of the measure, and now and then spanning across the cloth for the diferente points in which he appeared astray" (Walker *in* Giles, 1887: 156).

[64] [TA]: "[…] craft and artistry had no lasting place in rigorous practical knowledge."

cientifica e técnica" (2016 [1983]: 21).[65] Esta racionalidade operativa, que pretende alcançar o produto final, i.e., a peça de roupa, recorrendo a métodos eficazes com uma grande capacidade produtiva, está espelhada, por exemplo, nos vários *softwares* CAD para o design de moldes, adoptados tanto pela indústria de moda como leccionados em cursos de design de moda e design de moldes. O investigador em inteligência computacional, Nico Pietroni, no artigo *Computational Pattern Making form 3D Garment Models* (2022), apresenta um *software*, ainda em fase de estudo, cujo algoritmo gera automaticamente o desenho do molde 2D a partir de linhas desenhadas num avatar 3D (Pietroni et al. 2022: 1). Nos *softwares* CAD comummente utilizados na indústria, como o Clo3D (2022) e o Optitex (2022), embora seja possível observar em tempo real, através da simulação no avatar, as mudanças que vão sendo feitas no molde bidimensional virtual, "ajustar a forma da peça de roupa 3D [ainda] obriga à mudança do molde 2D através de um processo de tentativa-erro" (Pietroni et al. 2022: 2). O investigador e a sua equipa preconizam que a digitalização da indústria de moda no geral, e de design de peças de roupa em particular, originará múltiplas vantagens económicas, ecológicas e sociais.

É inegável a eficiência destes *softwares* CAD que desmaterializam parte do processo de fabricação de peças de roupa. O design de moldes, se entendido enquanto uma prática tecnicista, inserido numa sequência linear de produção, pode ser um processo moroso quando feito analogicamente e que depreende o consumo de vários recursos – por exemplo, papel e pano-cru utilizados para testar a materialização do molde. Numa perspectiva profissional orientada para a *resolução* de problemas, os *softwares* CAD para o desenho de moldes podem ser um avanço extraordinário. No entanto, e como observado pelo professor de sociologia da cultura, Richard Sennett, em *The Crafstman* (2008), o uso de computadores para ajudar ao desenho pode originar uma desconexão entre simulação e realidade, incapacitar diferentes tipos de entendimentos relacionais – entre objecto e contexto, por exemplo –, ou pecar por sobredeterminação, não deixando espaço para que outros estímulos físicos, para lá do visual, informem o trabalho (2008: 42-44). Ou, nas palavras de Donald Schön: "com esta enfâse na resolução de problemas, ignoramos a *contextualização* de

[65] [TA]: "[…] professional activity consists in instrumental problem solving made rigorous by the application of scientific theory and technique."

problemas, o processo pelo qual definimos a decisão a ser tomada, os fins a atingir, os meios que podem ser escolhidos" (2016 [1983]: 39-40).[66]

No entanto, se se entender o design de moldes como uma prática que pretende explorar e aferir a tridimensionalidade do corpo, tirando proveito de todas as suas ambiguidades e inconstâncias para, eventualmente, inovar a prática, é benéfico recuperar novamente *o corpo físico* como informante metodológico. Por exemplo, o trabalho de Geneviève Sevin-Doering (1925-2022), que a partir do final da década de sessenta do século XX[67] desenvolveu o *coupe en un seul morceau,*[68] requer a presença física do corpo do utilizador no atelier. Figurinista francesa, primeiro no Théâtre National Populaire (TNP) em Paris, e depois no seu próprio atelier, em Marselha (Lindqvist 2015: 45), Sevin-Doering inventou e apurou, ao longo de anos, uma técnica de modelagem de tecido caracterizada pelo corte do tecido directamente no corpo do utilizador/actor/bailarino. Segundo a sua biografia, disponível no *site* oficial da figurinista, a origem desta técnica de corte iniciou-se com uma "recusa multipolar" que questionou o esclerosamento dos limites formais das peças de roupa, quando construídas segundo a tradição de moldes bidimensionais que "impede[m] o movimento, restringe[m] a dinâmica natural do corpo e não faz[em] justiça ao corpo que veste."[69] Sevin-Doering desenvolveu o *coupe en un seul morceau* como uma nova forma de abordar o corpo e o tecido, cujas bases conceptuais estão assentes "[n]o equilíbrio da peça de roupa sobre corpo vivo; [n]o invólucro contínuo; [n]a procura sistemática da liberdade do movimento numa expressão estética optimal."[70] O método de construção de Sevin-Doering toma o corpo como entidade central do processo, não apenas a um nível conceptual, mas com presença obrigatória durante a construção da peça de roupa. Rickard Lindqvist (2015), ao aplicar o método de Sevin-Doering, questiona-se sobre a pertinência da matriz rectangular habitualmente utilizada como orientação

---

[66] [TA]: "[But] with this emphasis on problem solving, we ignore problem *setting*, the process by which we define the decision to be made, the ends to be achieved, the means which may be chosen."

[67] Em: http://sevindoering.free.fr/fr/fraccueil/cadreaccueil.htm [acedido a 26 de Outubro de 2022].

[68] Em português, *corte numa só peça*.

[69] [TA]: "[un vêtement] qui entrave le mouvement, contraint la dynamique corporelle naturelle et ne rend pas justice au corps qu'il revêt" [*in* http://sevindoering.free.fr/fr/fraccueil/cadreaccueil.htm acedido a 26 de Outubro de 2022].

[70] [TA]: "l'équilibre du vêtement sur le corps vivant; l'enveloppement continu; la recherche systématique de la liberté de mouvement dans une expression esthétique optimale" [*in* http://sevindoering.free.fr/fr/fraccueil/cadreaccueil.htm acedido a 26 de Outubro de 2022].

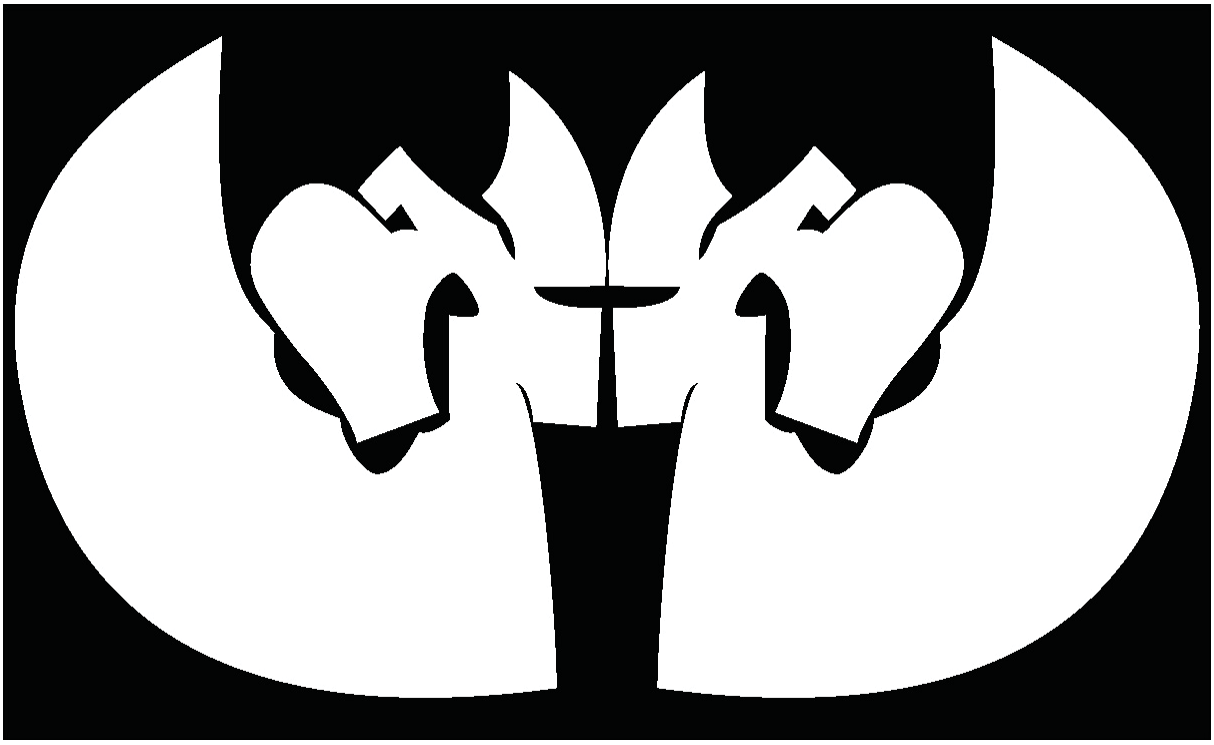
para o desenho dos moldes de peças de roupa. Escreve o designer e investigador que o princípio que rege o método convencional baseia-se num paradigma de construção de 'fora para dentro', onde o excesso de tecido vai sendo gradualmente retirado através de pinças e cortes/costuras modeladoras (Lindqvist 2015: 55). O método de Sevin-Doering vai construindo a peça de roupa do 'corpo para o exterior', tomando o "molde […] não como uma ferramenta, mas como uma bela notação da forma que foi esculpida directamente no corpo da pessoa que [irá] vestir a peça" (Lindqvist 2015: 55).[71] O trabalho de atelier de Sevin-Doering é entendido como Arte pela autora ***[Figura 6]*** na página 43, e o processo apoia-se [também] na empatia que ela sente pela pessoa que está a ser vestida – "Não posso vestir alguém que me é antipático."[72] E embora seja possível encontrar no *site* oficial sugestões para aplicação industrial deste método,[73] a própria autora parecia não estar disponível para explicar – ou não saber explicar – qual a lógica subjacente ao novo método de construção que ela própria inventou (Lindqvist 2015: 55).[74]

[71] [TA]: "the pattern was [highlighted] not as a tool, but as a beautiful notation of the shape that is sculptured directly on the body of the person [who is intending] to wear the garment."

[72] [TA]: "Je ne peux pas habiller quelqu'un qui m'est antipathique" [*in* http://sevindoering.free.fr/fr/fraccueil/cadreaccueil.htm acedido a 27 de Outubro de 2022].

[73] No *site* sugerem que "l'application industrielle de cette technique constituera une réponse novatrice et convaincante aux questions de souplesse et de coûts de production dont souffrent les professions du textile à l'heure actuelle."

[74] Lindqvist escreve: "[…] when I asked how the more complicated garments and patterns had been created, they were merely explained as being 'works of art'."

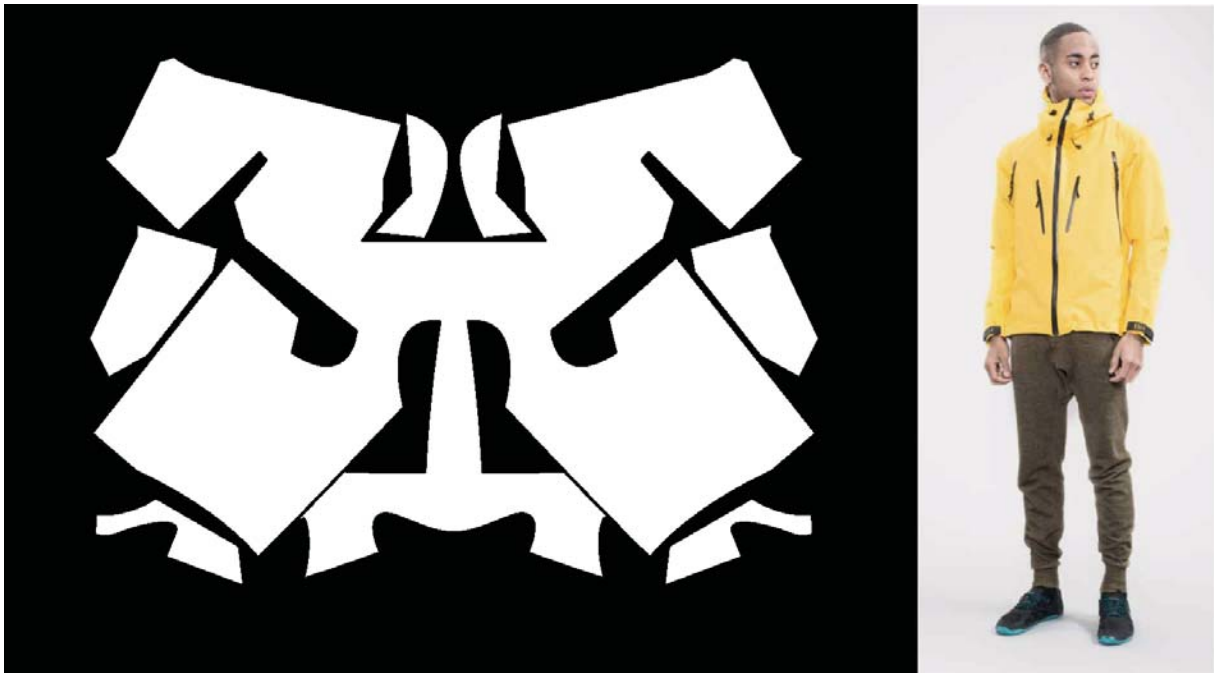


[Figura 6]
Molde do figurino para Arganthe, por Sevin-Doering, 1994. (www.sevindoering.free).

Lindqvist empreende a sistematização do processo e a racionalização do método do *coupe en un seul morceau*, tentando perceber qual a matriz de construção utilizada por Sevin-Doering e quais as diferenças fundamentais com a matriz rectangular tradicional. Sucintamente, o ponto de origem das três linhas orientadoras, para o molde do torso e da manga, do *coupe en un seul morceau* é a sétima vértebra cervical – início da linha do centro costas, na matriz tradicional; a primeira linha passa pelo ponto do pescoço,[75] seguindo depois perpendicular ao chão pela frente do torso; a segunda linha passa pelo ponto do pescoço, inflecte para o ponto frontal por baixo da axila e segue enviesada até ao centro das costas, na região lombar; a terceira linha passa pela proeminência da omoplata, segue para o bíceps passando pela axila, e termina na proeminência do cúbito, no pulso (Lindqvist 2015: 143-145). O método de Sevin-Doering e a sua sistematização, por Lindqvist, são de interesse para a presente investigação por duas razões: **1)** Sevin-Doering aborda a construção de peças de roupa através de uma prática tácita, recorrendo ao conhecimento intuitivo, que é posteriormente tornado explícito, i.e., repetível e racionalizado, por Lindqvist – processo explicado

[75] O *ponto do pescoço* equivale ao ponto lateral do pescoço, onde a linha 'natural' do ombro encontra a linha 'natural' do pescoço, determinando o início da costura tradicional do ombro (Roy, 1990: 57).

pelo filósofo e químico físico, Michael Polanyi (1891-1976), em *The Tacit Dimension* (2009 [1966]), e que será explorado no Capítulo 3 deste documento; **2)** a necessidade de resgatar [um] corpo físico, tangível e único como informante da construção da peça de roupa, questionando, desta forma, um dos axiomas tradicionais do design de moldes, i.e., a matriz rectangular ***[Figura 7]***.



[Figura 7]
Oleado feito através da técnica do *coup en un seul morceau*. À esquerda, o molde. À direita, o casaco. (Lindqvist 2015: 210-212).

Tanto o processo de Sevin-Doering, como o de Lindqvist, são análogos ao processo de *draping* – modelação do tecido directamente no manequim, ou, neste caso, num corpo real – onde a peça de roupa e o molde vão sendo construídos concomitantemente e em três dimensões. Lindqvist admite que este método "não é mais criativo que teorias anteriores do corpo para construção [de peças de roupa]" (2015: 285),[76] e que também está assente num processo de tentativa/erro. Mas, ao utilizar o corpo físico em interacção com o material têxtil como base para a construção da peça de roupa e do molde, este método pode estimular a exploração de caminhos alternativos de desenvolvimento e de investigação (Lindqvist 2015: 285). As peças de roupa construídas segundo o método do *coupe en un seul morceau* e apresentadas no documento de Lindqvist (2015) são seguramente apelativas. Mas o que prende a atenção são os desenhos dos moldes – sinuosos e

[76] [TA]: "[the theory] is not more creative than previous theories of the body for construction."

estrelados, e que fazem lembrar as manchas do psiquiatra Suíço, Hermann Rorshach (1884-1922) – ao deixarem antever a multitude de possibilidades para a representação do corpo [em design de moldes].

Um outro exemplo de investigação em Design de Moldes onde a presença do corpo físico do utilizador é central para o processo de exploração, é a investigação doutoral de Inês Simões, apresentada sinteticamente no artigo *Viewing the mobile body as the source of the design process* (2013). Simões questiona o 'paradigma paradoxal' do delineamento convencional do conjunto de moldes-base,[77] onde o corpo é representado segundo uma postura estática e vertical, embora "a entidade móvel [corpo] e as roupas que veste, entendidas como um sistema, passam por várias deformações interactivas" (Simões 2013: 74).[78] Por isso, a investigadora propôs-se encontrar um novo paradigma de representação do corpo que traduzisse 'fielmente' todas as posições que este adopta diariamente. Seguindo um método afim ao da amostragem teórica e ao do auto-retrato, a investigadora solicitou a onze participantes que vestissem e usassem fatos-macaco, tamanho 38 EU [12 UK], construídos segundo o método convencional de delineamento de moldes-base e materializados num material têxtil de comportamento plástico e deformável – um feltro de lã –, que permitiu registar em três dimensões os movimentos repetidos diariamente pelas participantes (Simões 2012: 32; Simões 2013: 74-75). Simões denomina este processo por 'auto-retrato' pois as "[…] 11 mulheres projectaram as suas realidades nas superfícies dos fatos-macaco",[79] análogo a uma amostragem teórica pois a informação recolhida foi a interligação entre o corpo móvel e a sua [possível] representação em design de moldes (Simões 2013: 74-75). No final deste processo, os fatos-macaco usados pelas onze participantes apresentavam consideráveis deformações, nomeadamente na projecção frontal do tronco e projecção posterior das nádegas, na projecção frontal dos braços e no aumento do espaço entre braços e tronco, e na projecção frontal dos joelhos e consequente aumento do espaço entre as pernas (Simões 2013: 75). Adaptando os métodos de *somatometria visual* e de *mediana da forma do corpo*, Simões reuniu suficiente informação tridimensional para a construção de um manequim tangível, fruto do compósito das especificidades corporais impressas pelas participantes nos fatos-macaco (Simões 2013: 76-77). O

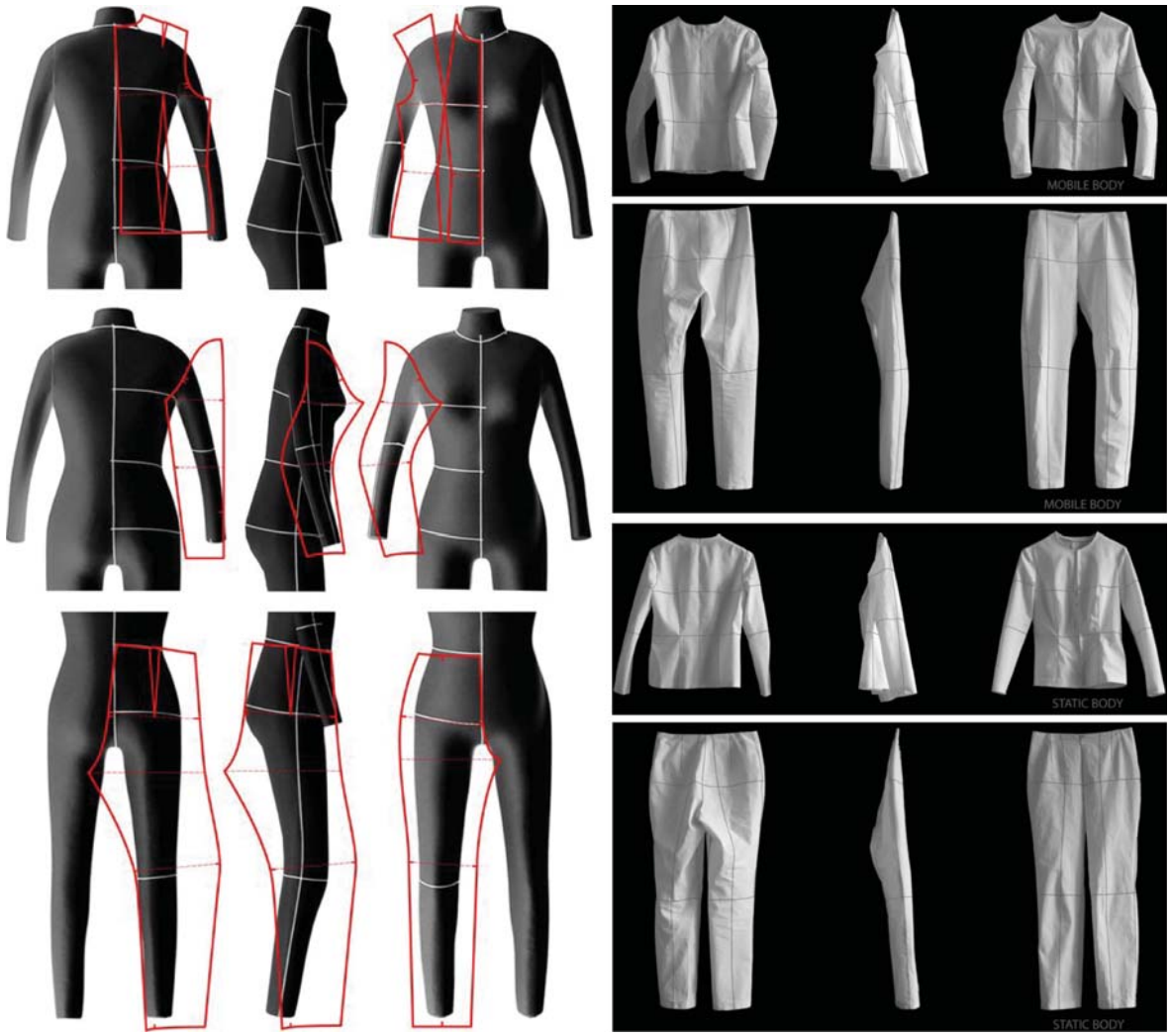
[77] O conjunto de moldes-base utilizado por Simões é constituído por molde-base torso, molde-base manga, molde-base calças.

[78] [TA]: "[…] this mobile entity and the clothes it wears, understood as a system, go through various interactive deformations."

[79] [TA]: "[This is expressed as a form of self-portraiture because] 11 women projected their realities on the surfaces of one-piece garments."

manequim, assumindo uma posição mais dinâmica do que a habitual postura estática vertical – o tronco, braços e joelhos projectados para a frente, enquanto nádegas e tornozelos se projectam para trás – foi entendido como um 'duplo do(s) corpo(s)', para utilizar a expressão de Matthews-David (2018), e desta forma permitir o desenvolvimento de novos moldes-base, através da técnica de *draping* (Simões 2013: 78). Os moldes bidimensionais que surgiram deste processo apresentam divisões idênticas àquelas encontradas nos moldes convencionais – a manga está separada do torso, o torso está dividido em frente e costas, assim como as pernas. No entanto, o seu delineamento, ou seja, os limites exteriores do desenho dos moldes, que correspondem às futuras costuras, apresentam claras distinções quando comparados com o delineamento dos moldes convencionais. O objectivo de Simões foi fazer um novo conjunto de moldes-base, que encapsulassem [toda] a mobilidade do corpo, através de um processo que "permiti[u] que o corpo real fornecesse a sua própria informação tridimensional" (2013: 79)[80] ***[Figura 8]*** na página 47.

[80] [TA]: "[…] allowing the actual body to supply its own three-dimensional data."



[Figura 8]
(À esquerda) Manequim e desenhos dos componentes para o corpo móvel; (à direita, em cima) representação do corpo móvel; (à direita, em baixo) representação do corpo segundo o paradigma clássico (Simões 2012: 275-281).

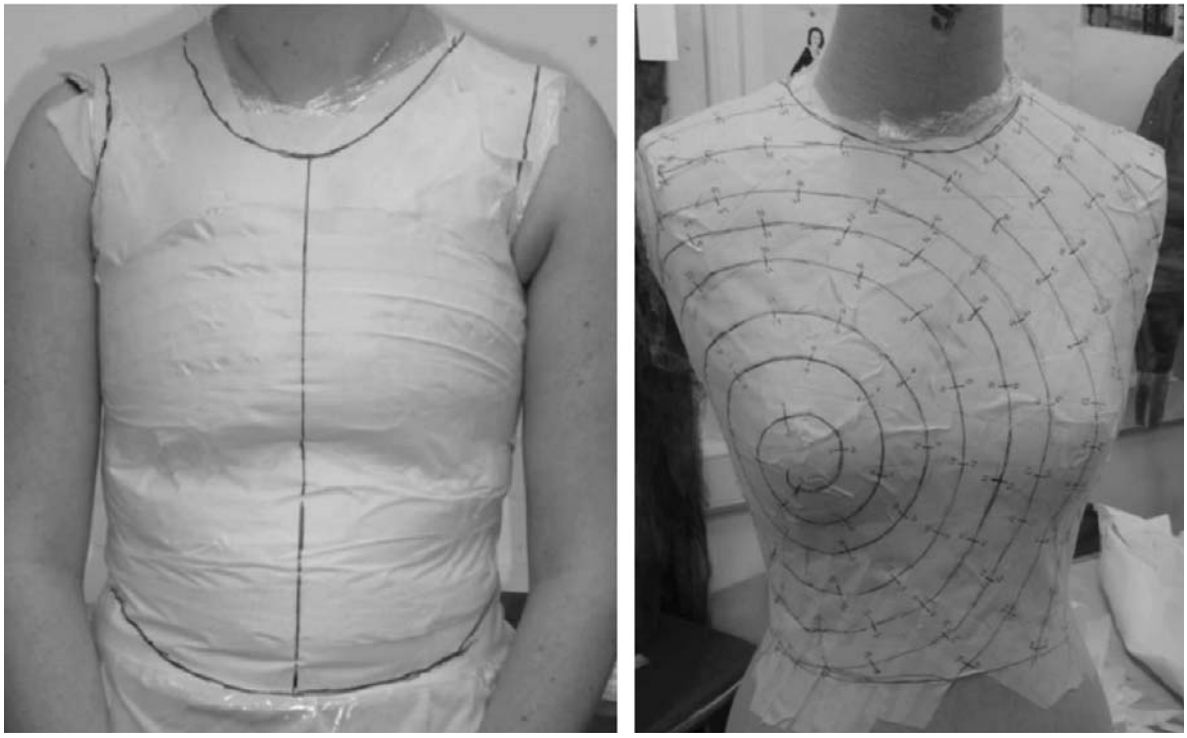
Ao contrário do processo de Sevin-Doering e Lindqvist, onde a peça de roupa final é construída directamente no corpo do utilizador, exigindo que este se encontre fisicamente presente durante [quase] todo o processo, em Simões o corpo surge como 'fonte' de informação para o delineamento de novos moldes-base *anónimos* que serão utilizados para a elaboração de moldes que empregam os princípios fundamentais e tradicionais do design de moldes, i.e., método de rotação de pinças e as técnicas de cortar e espalhar, para a produção de peças de roupa (Simões 2013: 79). Neste sentido, **1)** o trabalho de Simões utiliza um processo diferido[81] de avaliação do(s) corpo(s),

[81] 'Diferido' porque é um processo dilatado no tempo, onde a ocupação do corpo é registada e utilizada num outro momento.

deixando que este(s) deixe(m) uma impressão tridimensional da deformação espacial experienciada ao ocupar(em) o [desenho do] molde que lhe(s) corresponde; **2)** obtendo, desta forma, um novo delineamento dos limites/costuras que compõem os desenhos dos moldes-base, questionando os habituais traços/costuras rectilíneas. O trabalho de Simões tem uma originalidade própria [passando a redundância]: ao entender o design de moldes como uma prática que se diferencia pelos seus próprios axiomas – em particular, que o molde-base é um conjunto de linhas e medidas que garantem o espaço para o corpo, e que a partir desse desenho é possível fazer derivar uma miríade de moldes para a produção de peças de roupa – a investigação centra-se em formas alternativas de aferir esse mesmo espaço do corpo. Consequentemente, o conjunto de moldes-base produzido pelo processo de Simões é, ao mesmo tempo, um produto final e uma ferramenta. Desta forma, Simões faz jus ao Design de Moldes como uma disciplina processual – na medida em que esta se diferencia pela posição que ocupa no processo de construção de peças de roupa – relembrando, simultaneamente, que o motivo (origem) e o propósito (intenção) da disciplina são o corpo e a sua representação

Em *Second Skin: Investigating the Production of Countered Patterns for the Theatrical Costume* (2016), a investigadora em figurinos para teatro e cinema, Liz Garland, e o professor associado na Universidade de Leeds, na área de design de moda, Kevin Almond, utilizam um método tridimensional e individualizado para aferir o contorno dos corpos de *performers,* dirigido à indústria de figurinos para teatro, cinema e televisão. Instigados pela falta de informação que auxilie a construção de figurinos históricos segundo técnicas contemporâneas e reconhecendo que "a construção de figurinos de teatro sempre envolveu experimentação e requer abordagens inventivas" (Garland e Almond 2016: 91),[82] os investigadores propõem um processo para a construção de peças do tipo *corpete,* que consiste em envolver o corpo do utilizador com fita-cola de papel obtendo desta forma o molde tridimensional do tronco ***[Figura 9]***, na página 49.

[82] [TA]: "Theatrical costume making has always involved experimentation and requires inventive approaches."



[Figura 9]
Exemplos da técnica de envolver o corpo com fita-cola. À esquerda, modelo com o corpo envolvido em fita-cola; à direita, desenho espiralado experimental, pelo qual o *corpete* será cortado (Garland e Almond 2016: 103-104).

O processo é 'artesanal' e analógico – tanto por ser um processo que não recorre a tecnologia digital, como por estabelecer uma "relação de semelhança entre objectos diferentes"[83] – e recorre ao desenho de linhas no corpo ou objecto, enquanto ainda envolvido em fita-cola, de forma a mapear as divisões do molde e futuras costuras (Garland e Almond 2016: 97). Os investigadores apercebem-se que este método é particularmente proveitoso para a construção de peças de roupa que contornam o corpo e que apresentem um design mais complexo, "permitindo mais liberdade [no desenho] das linhas de costura" (Garland e Almond 2016: 110).[84] O processo de Garland e Almond não questiona axiomas/premissas do design de moldes clássico por si mesmo – propõe antes uma abordagem mais imediata, e menos matemática e geométrica, afim àquela que se usa na indústria do calçado (Garland e Almond 2016: 96; Lau 2012: 102). No entanto, ao produzir um

[83] Definição da palavra *analogia* pelo dicionário online da Porto Editora: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/analogia [acedido a 9 de Novembro de 2022]

[84] [TA]: "[…] allowed for more freedom in seam lines."

molde tridimensional do corpo de um utilizador específico e ao entendê-lo como um 'objecto' inteiro – o acto de envolver o corpo com fita-cola de papel não é feito segundo linhas que dividem o corpo, resultando num molde contínuo – permite reavaliar a função e posicionamento das costuras. Por exemplo, num dos exercícios apresentados no artigo, correspondendo à construção de uma peça para o torso onde são marcadas linhas de costura que se assemelham a um clássico 'corte de princesa',[85] fica claro para os investigadores que aquela direcção de corte e o número de costuras era insuficiente para reproduzir fielmente o contorno do corpo (Garland e Almond 2016: 99). No outro lado do torso, várias linhas torcidas, tomando uma direcção espiralada, permitem o contorno do corpo com muito mais facilidade (Garland e Almond 2016: 99-100). É certo que o torso com as linhas torcidas contorna melhor a forma do corpo pois tem mais costuras – logo, mais capacidade de absorver o tecido em excesso. Mas, se tomarmos os exemplos anteriores de Lindqvist (2015) e Simões (2012; 2013), onde os processos produziram linhas sinuosas, tanto ao nível da matriz de construção, como no delineamento do corpo, poderíamos afirmar que a modelação rectlínea é fruto de uma convenção metafórica – tal como sugerido por Simões (2012) – e não uma verdade absoluta.

Estes três exemplos – Sevin-Doering/Lindqvist (2015), Simões (2012; 2013) e Garland e Almond (2016) – mostram explorações em design de moldes, mais ou menos ambiciosas, que utilizam o corpo [do utilizador] como ponto de partida das investigações. Ao colocar o corpo no centro do processo, estas investigações tiveram a capacidade de questionar o que significa a prática – e a teoria – em Design de Moldes e, ao mesmo tempo, propor novas abordagens para a representação do corpo, em design de moldes. Isto não significa que o único processo de questionamento em design de moldes tenha origem no corpo – o trabalho do investigador em moda e textêis, Timo Rissanen, e a especialista em design *zero-waste*, Holly McQuillan, publicado no livro *Zero Waste Fashion Design* (2016), direcciona o processo para o "[…] respeito pelos materiais, traçando o argumento para um amor contemporâneo pelo tecido" (2016: 7),[86] por exemplo. No entanto, resgatando uma pergunta do artista e cenógrafo, Christoph De Boeck, no texto *Material Sounds* (2003), escrito para o catálogo da exposição *Patronen/Patterns* apresentada no Mode Museum de

[85] A "linha de princesa" ou "corte de princesa" é um posicionamento vertical das costuras do molde para o torso, dividido em quatro painéis – dois para a metade da frente e dois para a metade das costas – cuja linha passa pelo ápex do peito, tomando a direcção das pinças da cintura, na frente, e passa pela elevação da omoplata, tomando a direcção das pinças da cintura, nas costas.

[86] [TA]: "[tracing the origins] of respect for materials, outlining the case for a contemporary love of cloth […]."

Antuérpia: "[p]ode o corpo ser tocado?" (2013: 104), os trabalhos de investigação e exploração aqui apresentados parecem responder de forma inequívoca. De Boeck escreve que "[u]ma vez o tecido cortado, dobrado e costurado, estamos a lidar com a encarnação de um conceito do molde" (2003: 104),[87] aludindo ao facto de que as apreciações e julgamentos feitos pelo designer de moldes estarão incorporados na peça de roupa a que o molde dá origem. Para o sonoplasta e investigador, a moda e as peças de roupa foram feitas para serem sentidas e para tocarem na pele. Mas, o que os trabalhos de investigação apresentados demonstram é que também o processo de design de moldes pode ser 'encarnado' à partida – o corpo pode [e deve] ser tocado durante o processo de desenho de um molde, permitindo que seja o corpo a informar outros caminhos possíveis para a sua representação.

[87] [TA]: "Once the fabric has been cut, folded, and stitched together, we are dealing with the incarnation of a pattern concept."

Questões, argumento, metodologia e objectivos da investigação

O design de moldes e o desenho a que ele dá origem – o molde – ocupam um lugar 'especial' no panteão da construção de peças de roupa, pois são uma prática e um artefacto processuais. Por essa razão, julgou-se pertinente enquadrar o objecto de estudo antes de elencar as questões e os objectivos da investigação. Ao entender o design de moldes e o desenho do molde como uma forma de exploração do corpo tridimensional – que produz um desenho espacial, que localiza o espaço de *um* corpo – esta investigação estabelece um diálogo com o legado oitocentista – que permitiu a sistematização do desenho de moldes e consequente massificação da construção de peças de roupa – resgatando conceitos por ele criados de modo a poder questionar o que constitui o desenho de um molde e o que pode constituir o processo pelo qual representamos um corpo. Na mesma linha de pensamento, ao entender o Design de Moldes como uma disciplina de pleno direito, com um objecto conceptual próprio [o corpo] e uma finalidade diferenciada [desenhar o espaço que ele ocupa], a parte prática deste projecto convoca uma abordagem prática experimental, informada por trabalhos que discursam sobre o corpo, oriundos de outros campos de conhecimento artístico, confirmando a inesgotabilidade do design de moldes.

A decisão de enquadrar o objecto de estudo através de três proposições tem o propósito de **1)** facilitar a compreensão dos motivos que sustentam as questões de investigação, **2)** e auxiliar a construção de um argumento, através da articulação dessas mesmas proposições. Segundo o *Dicionário de filosofia* (1997), editado por Thomas Mautner, "[diz-se] comummente que as proposições são os portadores da verdade e da falsidade" (Mautner, 2010 [1997]: 610). Assim, "a verdade de uma proposição depende dos factos" (2010 [1997]: 610). O professor de filosofia, Douglas N. Watson, no artigo *What is Reasoning? What is an Argument?* (1990), escreve que "afirmar que uma proposição é verdadeira e [que] pode ser apoiada é defender essa proposição e comprometer-se com a sua verdade."[88] De certa forma, as definições de Mautner e Watson parecem contradizer-se: se para Mautner a veracidade das proposições depende dos factos, para Watson fica claro que as proposições são interpretativas e que necessitam ser defendidas. No entanto, mais do que se invalidarem uma à outra, as duas definições complementam-se: as proposições surgem da interpretação dos factos e precisam de ser provadas verdadeiras. Se aceitarmos esta definição como correcta, é compreensível a decisão de enquadrar o Design de

[88] [TA]: "[To] claim that a proposition is true and can be supported is to assert that proposition and commit oneself to its truth […]."

Moldes e o molde segundo frases declarativas – proposições – que ajudam a construir a problemática desta investigação. Por outras palavras, as três proposições apresentadas têm como função expor o assunto a ser tratado, seguindo a perspectiva que se pretende defender ao longo do trabalho. E, embora seja difícil negar a veracidade destas proposições – aquilo que elas afirmam [a proposição em si] é suficientemente abrangente para ser comummente aceite – são as fundamentações que subjazem cada uma das proposições e as questões que elas incitam, que apontam para uma orientação clara da investigação.

A primeira proposição afirma que "o molde é um desenho, símbolo de uma expressão cultural." É um truísmo declarar que o molde é um desenho e, por ser um desenho, será sempre um símbolo de uma expressão cultural. No entanto, ao equiparar a evolução do desenho do molde à evolução de outros desenhos, como aqueles que são preparatórios de outros objectos artísticos, nas áreas de pintura, escultura e arquitectura, validou-se o molde como um desenho que também provém de uma atitude interpretativa, que é permeável às convicções vigentes em determinada sociedade. Por outras palavras, implicitamente validou-se o desenho do molde como um *desenho que pode ser poroso a discursos artísticos sobre o corpo*, mesmo que essa qualidade lhe seja poucas vezes concedida. Assim, a primeira questão de investigação é:

1) – Como pode o desenho de um molde incorporar discursos artísticos sobre o corpo no processo da sua construção?

A segunda proposição afirma que "o molde é uma representação do corpo." O que se pretendeu demonstrar, ou confirmar, é que o objecto conceptual do design de moldes, i.e., o referente que subjaz a construção de qualquer desenho do molde, é o corpo – justificado na relação que existe entre o molde e as medidas do corpo. Por essa razão, uma das estratégias para a produção de peças de roupa é recorrer ao desenho do molde-base: um *símile* do corpo, que permite a substituição do corpo físico pela sua representação. No seguimento lógico desta proposição, e como explicado através do conceito do *Homo Pictor,* admitindo que todo designer de moldes reinterpreta o corpo do utilizador ao desenhar um molde, que se vem a materializar numa peça de roupa, validou-se que *a representação do corpo em design de moldes é um processo criativo*, pois assenta na capacidade humana de separar o **objecto** da sua **imagem**, e esses dois da sua **representação**. Questionou-se como podem variações em um destes elementos informar a construção dos outros dois? Operacionalizando a pergunta para esta investigação, a segunda questão de investigação é:

2) – Como pode um novo processo de desenho de moldes estabelecer uma nova relação entre utilizador e designer, vindo a informar a representação do corpo?

A terceira proposição afirma que "o design de moldes interpreta o corpo físico e o espaço tridimensional que ele ocupa." É certo que esta proposição parece repetir noções que já foram discutidas antes. No entanto, o objectivo deste subcapítulo foi clarificar que o molde é um desenho espacial do corpo – ou seja, o molde desenha o espaço tridimensional que o corpo ocupa. Seguidamente, esta proposição teve como objectivo demonstrar, através de exemplos de outras investigações na área de Design de Moldes, que o modo como se avalia o espaço ocupado pelo o corpo pode ser diverso e que impacta a representação do corpo. A partir dos vários trabalhos apresentados, foi possível perceber que *a tradução da tridimensionalidade do corpo em informação bidimensional pode ser de cariz experimental*. Resgatando a pergunta de Christoph De Boeck, no âmbito da exposição *Patronen/Patterns* (2003), "pode o corpo ser tocado?" os trabalhos de investigação em Design de Moldes discutidos avançam com uma resposta clara: o corpo deve ser tocado. À luz desta afirmação, a terceira questão de investigação é:

3) – Como pode a pele informar o desenho [do molde]?

A exposição das proposições estabeleceu, também, um contexto para a construção do argumento da investigação. Em *What is an Argument?* (1996), o filósofo de linguagem e metafísica, Terence Parsons (1939-2022), elenca o contexto – *setting* – como a primeira condição necessária para a correcta interpretação de um argumento (1996: 3). Segundo o filósofo norte-americano, a elaboração de um argumento deve conter três factores: "um contexto, uma proposta alvo (a conclusão pretendida), e uma estrutura de raciocínio exposta dentro do contexto como meio de atingir [a conclusão pretendida]" (Parsons 1996: 3).[89] Embora os conceitos utilizados por Parsons sejam auto-explicativos, o autor aprofunda-os nos parágrafos seguintes. Assim, por *contexto,* Parsons entende o conjunto de afirmações tidas como certas – o conjunto de proposições – que irão sustentar as intenções do raciocínio. Por *alvo,* Parsons define-o como a noção [comum] de que um argumento tem um objectivo claro, normalmente o de determinar a validade de uma proposição conclusiva. A *estrutura de raciocínio* de um argumento consiste na sequência de afirmações destinadas a atingir a validade da proposição conclusiva (Parsons 1996: 3-5). Pelas

[89] [TA]: "[…] a setting, a target proposition (the intended conclusion), and a reasoning structure propounded within that setting as a means of reaching the target."

palavras do autor, "um argumento é uma estrutura de raciocínio *num* contexto *com* um alvo" (1996: 5).[90]

Numa outra definição mais alargada do que constitui um argumento, David Hitchcock, investigador em lógica informal e pensamento crítico, no artigo *The concept of argument, and infomal logic* (2005), avança com a seguinte definição: "[u]m argumento […] pode, então, ser concebido inicialmente como um tipo de discurso no qual o autor expressa um ponto de vista e oferece uma ou mais razões em apoio a esse ponto de vista" (Hitchcock 2005: 3).[91] E tal como confirmado pelo autor, as premissas que suportam a estrutura de raciocínio de um argumento podem ser de natureza não-linguística, sendo possível validá-lo [ao argumento] através de desenhos, figuras, fotografias, gestos, etc. (Hitchock 2005: 4). Ficamos a perceber, então, que um argumento é um ponto de vista singular sobre um assunto, apresentado segundo uma estrutura de raciocínio que articula um conjunto de proposições, com o intuito de fundamentar esse mesmo ponto de vista.

Assim, e de acordo com as definições avançadas, é possível construir o **argumento** que rege a presente investigação, tendo em conta o que subjaz as proposições defendidas ao longo deste capítulo:

A representação do corpo em design de moldes é um processo criativo, pois a tradução da tridimensionalidade do corpo em informação bidimensional pode ser de cariz experimental e porosa a discursos artísticos sobre o corpo.

O propósito de demonstrar que a representação do corpo em design de moldes é um processo criativo, surge de uma vontade de alinhar esse processo com outros processos artísticos que também representam o corpo. Foi mencionado, no subcapítulo **2ª proposição – O molde é uma representação do corpo**, que um dos temas mais recorrentes nas práticas artísticas é o corpo humano, e que embora o corpo biológico se venha mantendo inalterado, as suas representações não (Wulf 2007). Esta constatação leva a questionar a razão da representação do corpo em design de moldes – epitomada no molde-base – se ter mantido tão constante ao longo do último século. As razões que levam a esta estagnação foram sendo avançadas ao longo deste capítulo, e apontam para o entendimento generalizado do design de moldes enquanto uma prática subalterna à

[90] [TA]: "An argument is a reasoning structure *in* a setting *with* a target."

[91] [TA]: "An argument […] can thus be conceived initially as a type of discourse in which the author expresses a point of view and offers one or more reasons in support of that point of view."

construção de produtos de moda. É verdade que os moldes têm esse propósito, mas estreitar a percepção dos desenhos feitos no âmbito do design de moldes a mera ferramentas, é retirar-lhes o potencial exploratório e a sua capacidade de construírem um discurso sobre o corpo. Por essa razão, esta investigação emprega, propositadamente, uma prática mais subjectiva e artística para aferir a tridimensionalidade de um corpo e para a traduzir em informação bidimensional. Os objectivos desta investigação são os seguintes:

1) – Evidenciar que o design de moldes representa o corpo através da tradução da tridimensionalidade do corpo em informação bidimensional.

2) – Colocar a prática de design de moldes num diálogo com outras práticas artísticas que também representam o corpo.

3) – Afirmar que o desenho do molde pode ser fruto de um processo exploratório artístico, confirmando a porosidade do Design de Moldes a outros discursos artísticos.

4) – Demonstrar que o processo utilizado para aferir a tridimensionalidade do corpo, em design de moldes, pode ser entendido enquanto um gesto artístico em si mesmo, evidente no desenho do molde.

5) – Explorar uma nova relação entre o utilizador e o designer que permita ao corpo informar o processo, dando origem a uma nova representação do corpo e gerando novas interpretações sobre os resultados desse processo.

Metodologicamente, a investigação insere-se num modelo construtivista, tal como exposto por Donald Schön (2016 [1983]): uma investigação que pretende manter uma conversa reflexiva com os materiais de uma situação, fazendo uso de uma teoria abrangente, de uma postura de reflexão-na-acção e de um sistema apreciativo.

A partir da uma pesquisa teórica de antecedentes conceptuais estrangeiros ao design de moldes, mas que discursam sobre o corpo, constrói-se uma narrativa possível para entender a prática de representar o corpo. O conceito de *mimésis* é entendido enquanto um "processo activo de apresentação selectiva" (Pappas 2005 [2001]; Thornquist 2014), justificando a escolha dos antecedentes conceptuais que balizam a parte prática desta investigação. A *pele* é entendida como a superfície de contacto entre o corpo e a peça de roupa (North 2013), aquilo que inevitavelmente um designer de moldes desenha. O conceito de *metonímia* é retirado dos textos de Kristine Stiles

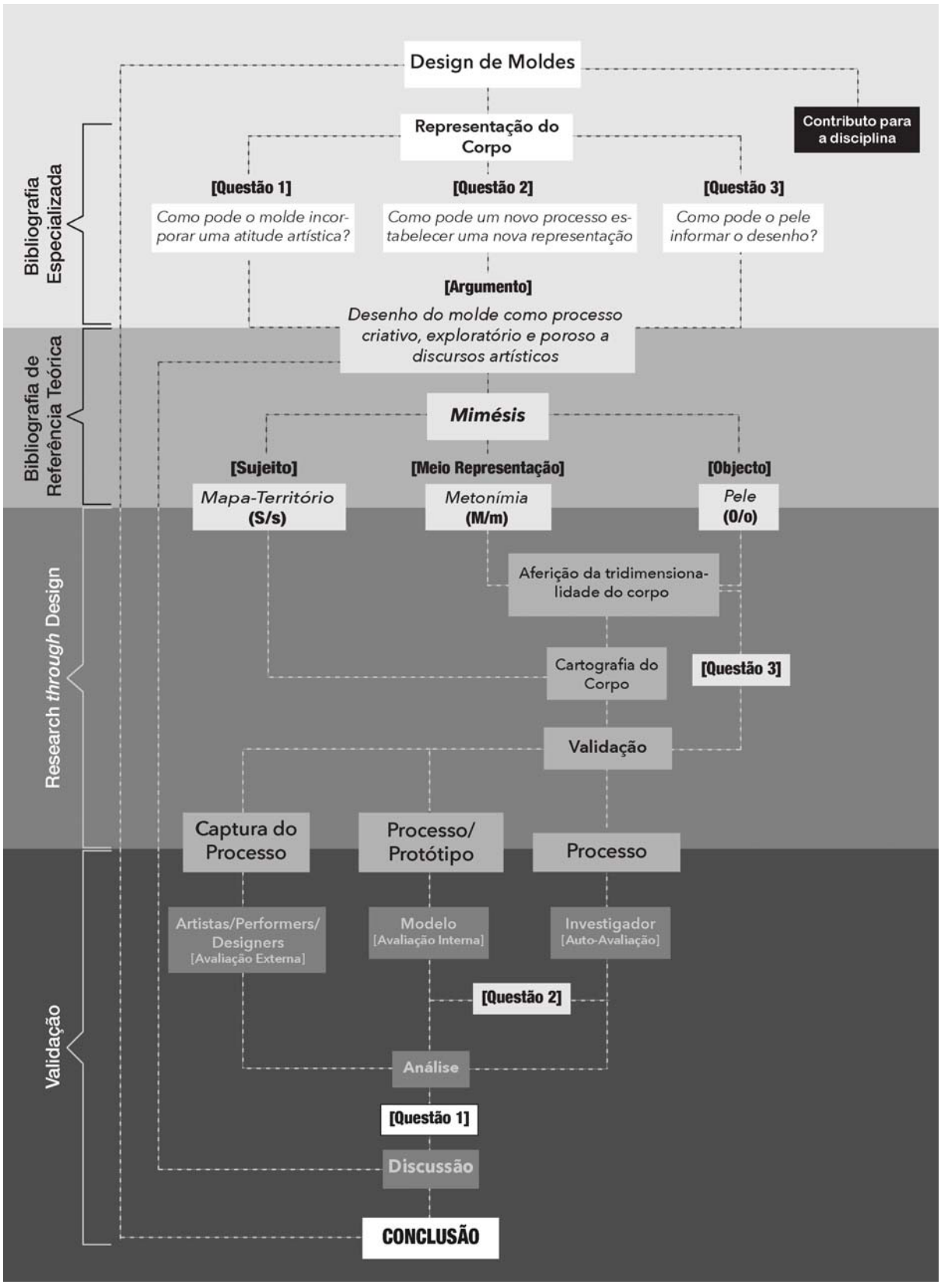
(1987; 1998), onde a autora escreve sobre a importância de perceber o gesto processual como já sendo imbuído de uma intenção artística. A *relação mapa-território* aparece como forma de interpretar o desenho do molde como uma cartografia do corpo, cuja relação é validada através da peça de roupa resultante.

A parte prática desta investigação – investigação *através* de arte e design (Frayling 1993) – baseia-se no trabalho dos artistas, explorados na pesquisa dos antecedentes conceptuais. Através da relação entre modelo e artista, justifica-se a razão para se ter escolhido apenas um participante para fazer parte desta exploração (Altfest 2017). O método de 'produção artística' ou de 'investigação pela prática' (Gray e Malins 2004) baliza todo percurso exploratório prático desta investigação – ou de reflexão-na-acção –, que utilizou diferentes ferramentas para a sua captura. As diferentes representações do corpo que surgem deste processo são validadas por protótipos de baixa fidelidade, afins àqueles utilizados normalmente no design de moldes (Martin e Hanington 2012; Hulme 1946).

Na componente de validação e de apreciação, é feito um vídeo documentando o processo de aferição e de representação do corpo. Através do método auto-etnográfico (Schouwenberg e Kaethler 2021; Ellis et. al. 2011) que permite ao investigador expor considerações subjectivas e emotivas sobre o processo investigativo, é feita uma auto-avaliação. A partir de entrevistas semi-estruturadas é dado espaço ao modelo/participante para uma avaliação interna, e são contactados académicos e especialistas de áreas tangentes à área de investigação, de modo a conseguir uma avaliação externa. O modelo teórico usado para classificar estas várias avaliações é adaptado de um modelo proposto por Bjørn Rasmussen (2008).

Finalmente, são retiradas conclusões teóricas e práticas que irão contribuir para a disciplina de Design de Moldes, através de uma discussão sobre as diferentes perspectivas avançadas no capítulo anterior.

A ***[Figura 10]*** da página 58, representa o diagrama da investigação, mostrando as várias etapas de progressão do trabalho e demonstrando como elas se interligam.



[Figura 10]
Diagrama da Investigação (Fonte: autor).

Sumário do capítulo 1

Neste capítulo apresentou-se uma visão sobre o design de moldes e enquadrou-se o objecto de estudo através de três proposições. No primeiro subcapítulo – **Uma perspectiva sobre o Design de Moldes** – foi apresentada uma visão pessoal e poética sobre o Design de Moldes como disciplina e sobre a prática de design de moldes enquanto um processo que visa representar o corpo.

Em **1ª proposição: O molde é um desenho, símbolo de uma expressão cultural**, fez-se um paralelo com a disciplina de Desenho, que se autonomizou apenas no século XVIII, momento em que passou a ser entendida como um produto de uma atitude artística (Turner 1996), enumerando-se uma série de similitudes entre a sua evolução histórica e a evolução histórica do desenho do molde. Defendeu-se a razão para conceder ao desenho do molde o estatuto de símbolo de uma expressão cultural, uma vez que também ele é permeável a valores e convicções vigentes em determinada sociedade. Lançaram-se também as bases para a primeira questão de investigação – *Como pode o desenho de um molde incorporar discursos artísticos sobre o corpo no processo da sua construção?*

Na **2ª proposição: O molde é um desenho do corpo**, esclarece-se sobre a componente conceptual e o propósito do desenho do molde. Quando as peças de roupa, na Europa, passam a ser construídas segundo desenhos cortados em tecido que são depois costurados, possibilita-se um discurso sobre o corpo até então ausente. Mas, porque este novo processo de construção de peças de roupa depreende um contorno do corpo mais ajustado, foi necessário arranjar um substituto do corpo nos ateliers de alfaiataria. O molde-base, que funciona como um *símile* bidimensional do corpo a partir do qual ~~são~~ se obtêm moldes de peças de roupa, representa não só uma ferramenta tecnicista, mas a capacidade humana de separar o objecto da sua representação. O conceito de *Homo Pictor* (Jonas 1962) revela a razão para se entender o molde-base como uma representação do corpo que comunica com o legado histórico, artístico e filosófico de representações do corpo (Wulf 2007). A partir da tríade objecto-imagem-representação, avançada por Hans Jonas (1962), é extraída a segunda questão de investigação – *Como pode um novo processo de desenho de moldes estabelecer uma nova relação entre utilizador e designer, vindo a informar a representação do corpo?*

A **3ª proposição: O design de moldes interpreta o corpo físico e o espaço tridimensional que ele ocupa**, elucida sobre o processo necessário para obter o desenho de um molde. Embora a sistematização do processo de desenho de moldes tenha permitido o desaparecimento do corpo

físico do espaço do atelier, e grande parte do processo se tenha transformado numa abstracção matemática e geométrica (Lindqvist 2015; Waugh 1964), o design de moldes sempre foi informado pelo espaço ocupado pelo corpo. Ao apresentar, sumariamente, três investigações que exploram processos pelos quais o(s) corpo(s) fornece(m) as suas próprias informações de forma a ser produzido um molde, validou-se o cariz experimental e exploratório da disciplina – confirmando a sua inesgotabilidade. Porque os processos analisados são todos analógicos, e porque todos fazem uso do sentido táctil do corpo do utilizador – e do designer –, a última questão de investigação interroga – *Como pode a pele informar o desenho do molde?*

No último subcapítulo – **Questões, argumento, metodologia e objectivos da investigação** – são articuladas as questões de investigação com as diferentes proposições, e é construído o argumento que sustenta esta investigação. Os objectivos a atingir são elencados e é apresentada a metodologia que conduziu esta investigação.

A articulação das três proposições apresentadas que culmina nas questões de investigação e no argumento – em conjunto com a perspectiva pessoal sobre Design de Moldes, apresentada no início deste capítulo – indicam a determinação de orientar esta investigação para um contexto mais artístico e subjectivo. Por essa razão, o próximo capítulo elenca os fundamentos conceptuais que permitiram estabelecer uma narrativa teórico-prática, baseada em trabalhos de artistas plásticos e performativos e em conceitos que discursam sobre o corpo – ajudando a balizar a parte prática e experimental desta investigação.

Capítulo 2
[Antecedentes Conceptuais]

"Representation, then, has these three points of difference, as we said at the beginning, its media, its objects and its manner."

Aristóteles, *Poetics* I (384-322 a.C. [1987]).[92]

Introdução

O capítulo anterior definiu o molde como um desenho que representa a tridimensionalidade do corpo e que é construído e traçado segundo uma atitude interpretativa. Em consequência, revelou-se que o objectivo desta investigação é demonstrar que o Design de Moldes, enquanto disciplina que explora formas de representação da tridimensionalidade do corpo, pode compreender processos de cariz criativo e artístico.

O objectivo deste capítulo é apresentar o fio condutor teórico que permitiu balizar as escolhas feitas no processo prático desta investigação, justificando a índole experimental desta investigação. Este segundo capítulo está dividido em quatro partes. A primeira parte – **Os elementos constituintes: *mimésis*** – apropria-se do conceito de *mimésis* de forma a justificar o trabalho do designer de moldes enquanto um "processo activo de apresentação selectiva" (Pappas, 2005 [2001]; Thornquist, 2014). Ao entender o design de moldes como um processo que depreende uma narrativa lógica, intrínseca a qualquer trabalho artístico, elencam-se quais os elementos constituintes relevantes para a realização de um trabalho de interpretação, adaptados de um artigo do professor de artes dramáticas, Bjørn Rasmussen (2008).

Partindo desta exposição, a segunda parte deste capítulo – **O objecto referencial (O/o): a pele** – justifica a proposta de escolher a *pele* enquanto o objecto referencial desta investigação. A investigação parte do princípio que quando desenhamos um molde estamos inevitavelmente a proceder a uma projecção bidireccional: de um lado, a projecção define a imagem exterior do

[92] Tradução de Richard Janko, para o livro *Poetics I* (1987).

corpo, como aferido pela afirmação de Simões (2015) de que o design de moldes é fundamental para a construção da aparência do corpo; do outro lado, o desenho do molde projecta uma superfície que estará em contacto com a pele e que irá impor a sua materialidade ao corpo, como comprovado pela afirmação de Ingrid Loschek (2009). Instigado pelo conceito do *Eu-roupa*, de Stella North (2013), este subcapítulo resgata a questão de investigação: "como pode a pele informar o processo de construção da peça de roupa?"

A terceira parte deste capítulo – **O meio de representação (M/m): a *metonímia*** – propõe-se a responder às perguntas elencadas no final do subcapítulo anterior. A partir de uma apropriação do conceito de *metonímia*, tal como proposto pela historiadora de arte, Kristine Stiles (1987; 1998), analisam-se trabalhos de artistas plásticos e artistas performativos que se baseiam em vestígios visuais deixados pelo corpo num suporte bidimensional. Desta forma, antecipa-se um processo possível para utilizar a pele como informante de um desenho de molde, através de uma outra relação entre utilizador e superfície bidimensional.

Finalmente, a quarta e última parte deste capítulo – **O sujeito mimético (S/s): a relação mapa-território** – apresenta razões que permitem entender a peça de roupa enquanto entidade agregadora das intenções que um designer planificou no desenho do molde. Ao utilizar o aforismo de Alfred Korzybski (2000 [1933]) – "um mapa *não é* o território que representa" –, mas ao defender que os mapas *definem* o território, esta última parte tem como objectivo permitir legendar as motivações de um designer quando representa um corpo através do desenho de um molde, sugerindo que as atitudes artísticas imbuídas no processo de aferição da tridimensionalidade do corpo, i.e., o processo de desenho do molde, estarão presentes no objecto material a que ele dá origem. O final deste subcapítulo resgata um conceito de Ernst Gombrich (1984 [1960]), "o poder do Pigmalião," para salientar que o que motiva um designer não é [apenas] a imitação do corpo, mas também a invenção de um [outro] corpo – a definição do *território* através do *mapa*.

Os elementos constituintes – *mimésis*

Em *Basic Research in Art: Foundational Problems in Fashion Design Explored through the Art Itself* (2014), Clemens Thornquist, professor e investigador da Universidade de Borås, afirma que para explorar questões ontológicas fundamentais em design de moda é necessário abordar as relações básicas entre forma e matéria, matéria e substância, sujeito e substância, para lá de outras categorias que podem ser consideradas primárias e definidoras do design de moda e da arte de fazer peças de roupa (Thornquist 2014: 42). Para o professor e investigador sueco, isto significa entender a arte – enquanto categoria geral na qual se insere o design de moda – como "a função da *technê* e da *mimésis* no sentido de técnica (princípio) e de expressão (apresentação selectiva activa)" (2014: 41).[93]

Mas, embora Thornquist indique que o conceito de *mimésis* é utilizado na sua acepção aristotélica, não clarifica qual é essa interpretação. É certo que o objectivo do artigo de Thornquist não é o de discutir a *mimésis* – conceito com uma longa tradição no pensamento ocidental –,[94] mas sim apresentar as possíveis linhas orientadoras para uma investigação fundamental em design de moda. De igual modo, para a investigação aqui apresentada e no contexto deste capítulo, a exploração de diferentes interpretações do conceito de *mimésis* – e a sua adaptação nesta investigação – visa ajudar a classificar e a contextualizar os antecedentes conceptuais que orientaram a parte prática e experimental desta investigação em design de moldes. Explorou-se, por isso, uma linha argumentativa que esclarece como é que a *mimésis* pode ser entendida enquanto sinónimo de 'expressão' ou de 'apresentação selectiva activa', e como pode esse conceito ajudar a diferenciar os elementos narrativos desta investigação.

Martha Husain, investigadora em filosofia, no livro *Ontology and the Art of Tragedy – An Approach to Aristotle's Poetics* (2002), traduz *mimésis* por 'imitação' (2002: ix) no glossário do seu livro, e o 'acto de imitar' como a relação que existe entre natureza [*physis*] e arte [*techne*][95] – "Aristóteles não deixa

---

[93] [TA]: "art […] understood as the function of *technê* and *mimesis* in the sense of technique (principle) and expression (selective active presentation)."

[94] Göran Sörbom, em *The Classical Concept of Mimesis* (2002), afirma que "the theory of *mimesis* is now generally regarded as the oldest theory of art" (p.19).

[95] No glossário de Husain, *techne* está traduzido pela palavra inglesa *craft* – que em Português, segundo o Dicionário online da Porto Editora, se traduz por *arte*. *In* https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/craft [acedido a 5 de Janeiro de 2023].

dúvidas que a relação entre *physis* e *techne* é a imitação (*mimésis*)" (Husain 2002: 22).[96] No entanto, a tradução de *mimésis* por 'imitação' não parece ser consensual: Göran Sörbom, professor sueco de filosofia e estética, no texto *The Classical Concept of Mimesis* (2002), escreve que "tradicionalmente a palavra Inglesa 'imitação' é usada, embora inadequadamente, para traduzir a palavra Grega *mimésis*."[97] Segundo Sörbom, a teoria da *mimésis*, em vez de uma 'teoria da imitação' é melhor compreendida como uma teoria sobre a apreensão pictórica e sobre a representação (2002: 19). A explicação de Sörbom para o processo que permite a apreensão mental da imagem de um objecto externo é fundamentada na capacidade humana de separar a *forma* da *matéria* (Sörbom 2002: 20).[98] Mas a teoria da *mimésis*, diz-nos Söborm, não está apenas ligada à capacidade de apreender mentalmente imagens – a componente passiva da *mimésis* – mas também está relacionada com a aptidão de produzir [*poiesis*] objectos cuja intenção é criar imagens percepcionáveis mentalmente – a componente activa da *mimésis* (Söborm 2002: 24).

A explicação do professor de filosofia norte-americano Nickolas Pappas, no artigo *Aristotle*, publicado no *The Routledge Companion to Aesthetics* (2005 [2001]), é mais útil para a compreensão da adaptação do conceito de *mimésis* no presente capítulo. Para Aristóteles, escreve Pappas, a *mimésis* é uma condição humana natural que acontece desde a infância, e esta propensão para a imitação é uma fonte de conhecimento e uma forma de aprender (Pappas 2005 [2001]: 19). A defesa da *mimésis* como algo passível de produzir conhecimento opõe-se à ideia platónica onde as imitações/representações são entendidas como corrupções da realidade – e, por isso, para Platão, algo que só pode trazer ignorância. Segundo Pappas, o argumento de Aristóteles a favor da *mimésis* assenta "[numa] nova concepção de mimésis como um processo activo de apresentação selectiva" (2005 [2001]: 21).[99] Num outro artigo, *The* Poetics *Argument Against Plato* (1992), Pappas deixa claro que o processo activo utilizado pelo poeta [ou pelo artista, para este efeito], compreende a selecção, adaptação e arranjo dos diferentes elementos que constituem a obra, de modo a conseguir uma unidade artística (Pappas 1992: 87). Ou seja, um dos argumentos de Aristóteles a favor da originalidade de um trabalho resultante da *mimésis* é o de forçosamente exigir a construção de uma narrativa/enredo, definindo a *mimésis* não como uma imitação estagnada, centrada [apenas] nos

---

[96] [TA]: "Aristotle leaves no doubt that the relationship between *physis* and *techne* is imitation (*mimesis*)."

[97] [TA]: "Traditionally the English word 'imitation' is used, although inadequately, to translate the Greek word *mimesis* […]."

[98] A metáfora que Sörbom usa para explicar a capacidade humana de apreender imagens é a de um selo que deixa a sua impressão num pedaço de cera: a forma fica impressa, mas a matéria não.

[99] [TA]: "[Aristotle's argument rests] on a new conception of mimesis as an active process of selective presentation."

objectos imitados, mas como uma representação activa, que evidencia a relação entre os diferentes elementos que constituem uma obra (Pappas 2005 [2001]: 21-22). Ou, como explicado por Stephen Halliwell, professor de Estudos Clássicos, em *Aristotelian Mimesis Reevaluated* (1990), a *mimésis* não é uma relação formal entre original e cópia, mas uma relação lógica interna ou/e intrínseca do conteúdo do próprio trabalho (Halliwell 1990: 489-492). Essa relação lógica intrínseca presente no trabalho artístico – que mimetiza padrões naturais, pois é consequência e imita uma acção lógica humana – é depois reconhecida por quem a percepciona, permitindo a existência de uma "resposta de encenação psicológica 'compreensiva'" (Halliwell 1990: 497)[100] – a razão pela qual os trabalhos artísticos incitam emoções.

É certo que Aristóteles – e por inerência, os artigos de Pappas e de Halliwell – concede características 'miméticas'[101] apenas a obras que sejam fruto de um conjunto particular de actividades, nomeadamente da poesia, pintura, escultura, música e dança – aquelas que no século XVIII foram designadas por *belas-artes* (Halliwell 1990: 489). Não obstante, e remetendo para a exposição que Inês Simões faz em defesa do entendimento do molde *como* obra de arte, admitir que o desenho de um molde pode ser belo implica reconhecer "que a sua beleza não está na maneira como as suas linhas são desenhadas […] mas na maneira como as suas linhas estão dispostas – em relação ao que representam" (Simões 2012: 8).[102] Tomando a argumentação de Simões como correcta, e entendendo que é através da ordem, coerência e harmonia intrínsecas ao desenho do molde que a sua beleza pode ser apreendida, a resposta emocional que o desenho de um molde pode desencadear é consequência não apenas do reconhecimento da relação entre o desenho [a cópia] e o corpo [o original] – como se este último fosse uma entidade abstracta –, "mas entre o esboço e nós mesmos – pois somos íntimos dos nossos corpos físicos" (Simões 2012: 13).[103] A afinidade entre as duas exposições é clara: a *mimésis* garante que os trabalhos artísticos apresentem uma concordância entre os elementos que os constituem, remetendo-nos para padrões [naturais] que reconhecemos; a beleza do desenho de um molde jaz na coerência intrínseca dos seus constituintes, que alude a uma verdade entre o corpo e a sua representação (Simões 2012: 14).

---

[100] [TA]: "we […] are taken through its sequence in a response of "sympathetic" psychological enactment."

[101] O adjectivo 'mimético' é utilizado, neste contexto, enquanto distintivo de um processo de *mimésis* aristotélica.

[102] [TA]: "[…] implies recognizing that their beauty doesn't lie in the way their lines are drawn […] but in the way their lines are arranged – in terms of what they represent."

[103] [TA]: "[…] but between the sketch and ourselves – as we are intimate with our physical bodies."

Reconhecendo, como já mencionado no primeiro capítulo, que um dos temas centrais da produção de imagens é o corpo humano (Wulf 2007) e que o desenho de um molde – em especial o do molde-base – se pode incluir neste grupo de representações; admitindo que o desenho do molde pode ser entendido como o produto de uma acção que se assemelha àquela que dá origem a uma produção artística, que ao procurar uma verdade na representação [do corpo] expõe uma lógica que lhe é intrínseca, tal como proposto por Simões (2012); permanece a necessidade de indicar quais os constituintes deste trabalho e como se relacionam entre si, de modo a gerar uma narrativa coerente, como sugerido por Pappas (2005 [2001]).

Bjørn Rasmussen, professor emérito em artes dramáticas norueguês, no artigo *Beyond imitation and representation: extended comprehension of mimesis in drama education* (2008), apresenta diferentes modelos relacionais entre sujeito, objecto e meio simbólico/meio de representação, com o propósito de ultrapassar a ideia fixa e hegemónica da *mimésis* enquanto apenas uma 'imitação' ou uma 'representação', demonstrando que a complexidade do conceito de *mimésis* advém da possibilidade de atribuir diferentes pesos hierárquicos a cada um destes constituintes. O objectivo do autor não é negar o carácter imitativo ou representativo presente nas práticas dramáticas, mas sim questionar o sentido reduzido e pejorativo da noção de 'imitação':

Embora seja evidente que desejamos sempre defender a imitação como parte da prática dramática, uma compreensão limitada da mimésis na dramatização certamente reduz o seu potencial estético, o âmbito e as formas da dramatização, sustentando a ideia de que a prática dramática é uma actividade de passatempo, o que novamente enfraquece o seu valor cultural e o reconhecimento da prática (Rasmussen 2008: 309).[104]

O artigo de Rasmussen centra-se na educação e na prática dramática, mas os constituintes dos modelos relacionais que apresenta são suficientemente latos para permitir uma adaptação para a prática em design de moldes, especificamente para a forma como o design de moldes é entendido nesta investigação. A definição de design de moldes como um catalisador entre a ilustração de moda e a peça de roupa tridimensional que funciona como uma etapa transitória, "um guia técnico através de um protocolo estabelecido" (Lauwaert 2003: 42),[105] não é errada, mas pode limitar a

[104] [TA]: "Though it is evident that we always wish to defend imitation as part of dramatic practice, a limited understanding of mimesis in drama certainly reduces its aesthetic potential, the scope and forms of drama, and supports the idea that drama is a pastime activity, which again weakens its cultural value and recognition of the practice."

[105] [TA]: "[The production pattern is an intermediate step], a technical guide through na established protocol."

compreensão da relevância da disciplina, privando a prática do carácter criativo e exploratório que lhe é [ou que devia ser] merecido. Tal como Rasmussen não pretende negar a 'imitação' nas artes dramáticas, também esta investigação não ambiciona reformular a função do design de moldes, mas explorar outras formas de o entender e alertar para aquilo que é o âmbito criativo da disciplina – a exploração de representações do espaço tridimensional ocupado por um corpo.

A categorização de diferentes modelos relacionais, feita pelo professor norueguês, visa expandir a habitual compreensão de uma prática mimética através da identificação das possíveis combinações de poder entre os constituintes do acto mimético. O autor elenca três partes constituintes: o sujeito que mimetiza (S/s),[106] identificado como o actor; o objecto mimetizado (O/o), identificado como o texto de referência; e o meio simbólico (M/m) que medeia o sujeito e o objecto, identificado como a forma de representação. Para Rasmussen, o resultado é a representação dramática como um todo, que tanto implica a estética do instrumento de representação utilizado, como a corporização da prática performativa (Rasmussen 2008: 309-310).

O objectivo de convocar o artigo de Bjørn Rasmussen, no contexto desta investigação, não é fazer um decalque dos modelos relacionais apresentados pelo autor e professor. Como já foi referido, Rasmussen escreve na perspectiva de educador de artes dramáticas e os modelos relacionais que apresenta nem sempre encontram correspondência com a prática em design de moldes ou em design de moda. No entanto, e aceitando que o design de moldes e o design de moda podem ser entendidos como fruto de um processo de *mimésis* – como proposto por Thornquist (2014) e como justificado neste texto – é benéfico perceber que a prática de ideação, projecção e construção de peças de roupa também pode ser resultado de diferentes dinâmicas hierárquicas entre os elementos que constituem essa mesma prática. De modo a conseguir reflectir sobre as dinâmicas de poder entre os diferentes constituintes, no âmbito desta investigação, é necessário fazer corresponder os constituintes apresentados por Rasmussen com aqueles que compõem este trabalho, nomeadamente o sujeito, o objecto e o meio simbólico.

Assim, no contexto desta investigação, o objecto mimetizado (O/o), i.e., o referente, é o *corpo*, entendido enquanto entidade cuja estrutura o desenho do molde e a peça de roupa tentam imitar. Este paralelo é possível pois o objecto referencial "[implica] um original 'verdadeiro' ou um facto objectivo (O) que nós imitamos" (Rasmussen 2008: 310).[107] E como a professora de história e

[106] Rasmussen utiliza a grafia maiúscula (S, O, M) ou minúscula (s, o, m) para ilustrar as diferentes relações de poder entre os constituintes (2008: 318).

[107] [TA]: "[we tend to imply] a 'true' original or an objective fact (O) that we imitate."

teoria de moda, Ingrid Loschek, menciona: "[a peça de] roupa […] refere sempre o corpo humano, ou seja, representa simbolicamente a forma do corpo humano" (2009: 24).[108]

O sujeito (S/s) que imita o referente externo, no contexto desta investigação, é a *peça de roupa*, entendida enquanto produto materializado do desenho do molde. É certo que o sujeito (S/s) referido por Rasmussen – o actor – tem a capacidade de acção e de julgamento; o sujeito aqui apresentado não. Mas a escolha da *peça de roupa,* enquanto o sujeito desta tríade, é justificada por ser ela a parte visível e conhecida da prática em design de moda e em design de moldes – tal como o actor, no contexto de uma peça de dramática, pode funcionar como um agregador das intenções artísticas de um encenador. De forma similar, e tal como referido pela designer e investigadora de moda, Fiona Candy (2005), as peças de roupa desempenham um papel vital na forma como os indivíduos se relacionam com o mundo, e é responsabilidade dos designers entender que as suas intenções – presentes nas peças que desenham e sentidas por quem as usa – devem ir "além da criatividade pessoal e do comércio, [considerando] possibilidades de métodos que possam enriquecer a sua abordagem" (Candy 2005).[109]

Por fim, o meio simbólico, ou o meio de representação (M/m), que Rasmussen identifica como o mediador entre os outros dois constituintes, no contexto desta investigação é o *desenho do molde*, entendido enquanto todo o processo de aferição do corpo tridimensional (O/o) que irá resultar numa peça de roupa agregadora de intenções (S/s). Porque esta é uma investigação que se centra no design de moldes, é oportuno mencionar a razão para escolher o desenho do molde como meio de representação (M/m) e não como sujeito mimético (S/s). Por um lado, e como já foi referido antes, o desenho do molde usufrui de uma característica híbrida ao existir em dois estados/planos distintos: o bidimensional, enquanto desenho a ser cortado em tecido; e o tridimensional, quando completa o seu potencial e dá lugar a uma peça de roupa. Por outro lado, segundo a linha de pensamento de Rasmussen, o produto final – a performance da representação dramática, para o professor de artes dramáticas – é composto pela interacção da totalidade dos constituintes, nas suas diferentes dinâmicas hierárquicas. Assim, e seguindo este raciocínio, a interacção dos constituintes, no contexto desta investigação, traduz-se na vivência e na experiência do utilizador

[108] [TA]: "Clothing […] always refers to the human body, that is it emblematises the form of the human body […]."

[109] [TA]: "[designers have responsibilities] beyond personal creativity and making commerce and should now consider the possibilities of methods that can enrich their approach."

ao usar uma *peça de roupa*, resultante de um processo de *desenho do molde* que projecta o *corpo* do utilizador.

Aplicando a ideia de Rasmussen a diferentes práticas em design de moldes e em design de moda, alguns exemplos de possíveis modelos relacionais são:

(S-m-o) – o sujeito, i.e., a peça de roupa, neste modelo, sobrepõe-se aos outros dois constituintes. Este modelo pode ser aplicado à prática de produção em marcas de *fast-fashion*, por exemplo, onde prosperam ciclos de produção rápida. O enfoque é claramente na peça de roupa (S), descurando o refinamento do processo de desenho do molde (m) e negligenciando muitas vezes uma correcta adaptação da peça de roupa ao corpo (o). O resultado é um consumo compulsivo instigado por limitações na funcionalidade do design e nas opções de restauro das peças de roupa, emparelhado a estilos formais desenhados propositadamente para serem transitórios (Joy et al. 2012: 276).

(S-M-o) – este modelo depreende um processo interactivo entre o sujeito e o meio de representação. Numa conversa entre Shelly Fox (designer de moda) e Juliana Sissons (designer de moldes), realizada no âmbito do *The Second International Conference for Creative Pattern Cutting* (2016), na Universidade de Huddersfield, fica claro um exemplo do funcionamento deste modelo, onde a peça de roupa (S) e o desenho de molde (M) acontecem numa colaboração entre as duas designers. No resumo desta conversa informal, lê-se: "Isto […] sugere que as peças de roupa não são desenhadas antes do processo de corte/modelagem começar e que o ponto de partida inicial é apenas uma ideia que necessita deste processo."[110]

(s-M-O) – este modelo centra-se no objecto de referência e no meio de representação, e entende o sujeito como consequência dessa interacção. Por exemplo, a investigação doutoral de Inês Simões (2012), analisada no primeiro capítulo deste documento, é um exemplo claro deste modelo. Ao pretender representar o corpo (O) fielmente, Simões permite que seja o corpo – enquanto entidade deformável e móvel – a ser "a fonte do processo de design" (2013: 79), através de uma interacção entre corpo (O) e desenhos de molde convencionais (M), materializados numa peça fato-macaco (s) deformável.

Os exemplos dos modelos relacionais apresentados não têm como objectivo expor uma interpretação completa das dinâmicas hierárquicas entre os vários constituintes que integram a prática em design de moldes e em design de moda, mas sim alertar para a sua existência e para o

[110] Resumo inserido nas biografias dos palestrantes principais (keynote speakers), no original: "This [in itself] suggests that the garments are not designed until the processo f cutting/toiling begins and that the initial starting point is only na idea necessitating this process."

facto de que "tais relações de poder [entre os constituintes] não são determinadas ontologicamente, mas representam práticas e pensamentos históricos particulares" (Rasmussen 2008: 310).[111] Assim, utilizar os modelos relacionais de Rasmussen, no contexto desta investigação, pretende sugerir uma possível estrutura para analisar essas mesmas dinâmicas – e em particular, antever uma estrutura para avaliar a relação entre os diferentes constituintes que compõem esta investigação. E porque é possível compreender cada um destes constituintes de formas diversas, os próximos subcapítulos têm como objectivo circunscrever o entendimento de cada um no contexto desta investigação, apresentando o que activamente se seleccionou para compor a narrativa deste trabalho.

[111] [TA]: "[s]uch power relations are not ontologically given, but represent particular historical practices and thinking."

O objecto referencial (O/o) – a pele

O filósofo canadiano, Marshall McLuhan (1911-1980), no livro *Understanding Media* (1964), dedica um pequeno capítulo às peças de roupa, entendendo-as como "o prolongamento da nossa pele" (1964: 119-122). Para o filósofo canadiano, as peças de roupa são extensões da pele e operam tanto como mecanismos de controlo energético, como meio de definição social. McLuhan faz um paralelo entre peças de roupa e habitação – "embora a peça de roupa seja mais próxima e mais antiga" (1964: 119).[112] A ideia da peça de roupa como uma extensão do corpo, ou como uma segunda pele, é repetida por vários autores. Por exemplo, o historiador de arte Quentin Bell (1910-1996), citado por Joanne Entwistle, afirma que o tecido é uma extensão natural do corpo (*in* Entwistle 2000: 9); para Ingrid Loschek as peças de roupa são uma segunda pele e partilham características com a terceira pele, a arquitectura, nomeadamente pelo facto de ambos limitarem o espaço do(s) corpo(s) (2009: 24).

Na realidade, esta ideia da peça de roupa como uma 'segunda pele' pode trazer alguns obstáculos para a compreensão da importância do nosso corpo ser um corpo vestido, pois tal como a investigadora Stella North refere, no artigo *The Surfacing of the Self: The Clothing-Ego* (2013), "longe de ser secundária, como a metáfora vernacular da 'segunda pele' sugere, a peça de roupa é primária para a experiência corporizada" (2013: 64).[113] A proposta de North de entender a materialidade da pele como sendo uma combinação da intimidade entre corpo e peça de roupa, leva à pergunta: o que estamos a desenhar quando desenhamos um molde? É certo que o desenho do molde refere e representa o corpo – na medida que todas as peçaa de roupa têm como objectivo vestir [parte do] corpo, como já foi explicado antes – mas [creio] ser oportuno reflectir mais profundamente o que pode estar implicado nesta representação.

De acordo com o crítico de arte e arquitecto oitocentista, Gottfried Semper, a construção de peças de roupa é afim a uma longa tradição da utilização do material têxtil enquanto forma de fechar/circundar um espaço. No livro *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics* (2004 [1860]), Semper atribui ao material têxtil a função de 'clausura', mesmo antes de ser utilizado para a construção de peças de roupa: "A arte de vestir a nudez do corpo […] é presumivelmente uma invenção mais recente que o uso de coberturas para acampamentos e fechamentos espaciais"

---

[112] [TA]: "[…] though clothing is both nearer and elder."

[113] [TA]: "Far from being secondary, as the vernacular metaphor of the 'second skin' would imply, clothing is primary to embodied experience."

(Semper 2004 [1860]: 247).[114] Para o arquitecto alemão, o início da construção de habitações relaciona-se com o início da tecelagem, e a estrutura arquitectónica visível dessa limitação espacial – as paredes – são consequência do entrançamento rudimentar de materiais fibrosos, que eventualmente dão lugar aos tecidos, muito antes da utilização de pedra ou outros materiais (Semper 2004 [1860]: 248). Embora Semper escreva sobre os fundamentos em arquitectura, e o livro se debruce sobre a transversalidade dos elementos decorativos arquitectónicos em diferentes materiais, a tónica no material têxtil enfatiza o facto de este ser "um meio de dividir […] a *vida interior* da *vida exterior*, como uma construção formal da ideia espacial" (Semper 2004 [1860]: 248).[115]

A apoiar a relação entre as peças de roupa e a habitação, no artigo *House and veil in ancient Greece* (2007), o historiador galês Lloyd Llewellyn-Jones compara a concepção do espaço interior da casa com o espaço interior dos véus, usados pelas mulheres na Grécia Antiga. Etimologicamente, muitas das palavras gregas para 'cortina' derivam de vários verbos que significam 'cobrir' e partilham significado com a terminologia usada para as peças de roupa (Llewellyn-Jones 2007: 252). Esta ideia de uma partilha etimológica entre palavras do universo têxtil e do universo arquitectónico, também aparece no texto de Semper e que, segundo o autor, "[…] não são símbolos linguísticos aplicados à construção numa fase posterior, mas indicações claras da origem têxtil desses elementos de construção" (Semper 2004 [1860]: 248).[116] O artigo de Llewellyn-Jones indica exemplos que compararam a etimologia, o simbolismo e a gestualidade usada na manipulação do véu com aquela usada na habitação,[117] confirmando a ideia de que na Grécia Antiga o véu funcionava como uma extensão conceptual do espaço doméstico privado, permitindo às mulheres participarem na vida social (Llewellyn-Jones 2007: 257).

As comparações entre as peças de roupa e a habitação servem o propósito de salientar algo muitas vezes descurado: uma peça de roupa também enclausura um espaço à volta do corpo, indicando uma clara distinção entre *espaço interior* e *espaço exterior*. Ao desenharmos um molde, que irá dar lugar a uma peça de roupa, estamos a projectar essa fronteira – a 'parede', para utilizar um termo

---

[114] [TA]: "The art of dressing de body's nakedness […] is presumably a more recent invention than the use of coverings for encampments and spatial enclosures."

[115] [TA]: "[…] as a means of dividing […] the *inner life* from the *outer life*, as a formal construct of the spatial idea."

[116] [TA]: "[And many other technical expressions] are not linguistic symbols applied to building t a later stage but clear indications of the textile origin of these building elements."

[117] Por exemplo, num comentário ao desenho de um vaso datado de c. 570 a.C., representando a deusa Tétis à espera do seu noivo, o autor escreve: "The goddess outstretched hand that lifts the veil intensifies the effect of the open door, and her clothing, like her house, demarcates the privacy of the female body, a space ideally removed from the public gaze" (p. 254).

arquitectónico – que separa o corpo do mundo, o privado do público. Mas, ao contrário das paredes de uma sala que continuam visíveis quando entramos nela, o interior de uma peça de roupa deixa de ser visível no momento em que a vestimos e passa a ser do domínio da pele – o interior de uma peça de roupa é *sentido tactilmente*. Entender as peças de roupa como apenas dispositivos visuais – embora obedeça a uma longa tradição ocidental que consagra primazia ao sentido da visão (Pallasmaa 2005) – é pensar estes objectos de forma incompleta. Este subcapítulo centra-se na *pele* enquanto órgão sensitivo que está sempre em contacto com *uma* peça de roupa e a ser estimulado por ela, e no *tacto* enquanto forma de discernir esses estímulos.

A tradição cultural ocidental, na sua maioria, baseia-se na hegemonia do sentido da visão, que foi considerado como o mais nobre dos sentidos. Esta preponderância da visão está presente ainda hoje em muitas das metáforas utilizadas para o pensamento e para o conhecimento – abundantemente ligadas à precisão da visão e à luminosidade (Pallasmaa 2005: 15).[118] Segundo o arquitecto e professor finlandês, Juhani Pallasmaa, no livro *The Eyes of the Skin* (2005), durante o período do Renascimento, os cinco sentidos formavam um sistema hierárquico "relacionado com a imagem do corpo cósmico; a visão estava correlacionada com o fogo e a luz, a audição com o ar, o olfacto com o vapor, o sabor com a água, e o tacto com a terra" (Palasmaa 2005: 16).[119] Esta classificação dos sentidos concedeu à visão e à audição a capacidade de inspirarem funções intelectuais e espirituais, e relegou os outros três sentidos a funções mais mundanas, circunscritas à esfera privada da existência humana. E embora esta classificação cósmica dos sentidos não mantenha a sua validade hoje, a verdade é que a visão e a audição continuam a ocupar um lugar fundamental na experiência contemporânea. Por exemplo, as interacções sociais operadas através de plataformas de redes sociais – uma prática actual comum e dominante – favorecem o distanciamento da participação de outros sentidos que não a visão e a audição. Escreve Pallasmaa que "[a] arte do olho produziu certamente estruturas imponentes e estimulantes, mas não facilitou o enraizamento humano no mundo" (2005: 19).[120] Este desapego com o mundo material leva a uma atitude narcísica, que eventualmente conflui num posicionamento niilista e alienado, "transforma[ndo] as imagens num fluxo hipnotizante sem foco ou participação" (Pallasmaa 2005:

---

[118] Por exemplo, a expressão 'ideia luminosa' ou a interjeição 'claro!' atestam da função intelectual que se consagra ao sentido da visão.

[119] [TA]: "[The Renaissance system of the senses] was related with the image of the cosmic body; vision was correlated to fire and light, hearing with air, smell with vapour, taste to water, and touch to earth."

[120] [TA]: "The art of the eye has certainly produced imposing and thought-provoking structures but it has not facilitated human rootedness in the world."

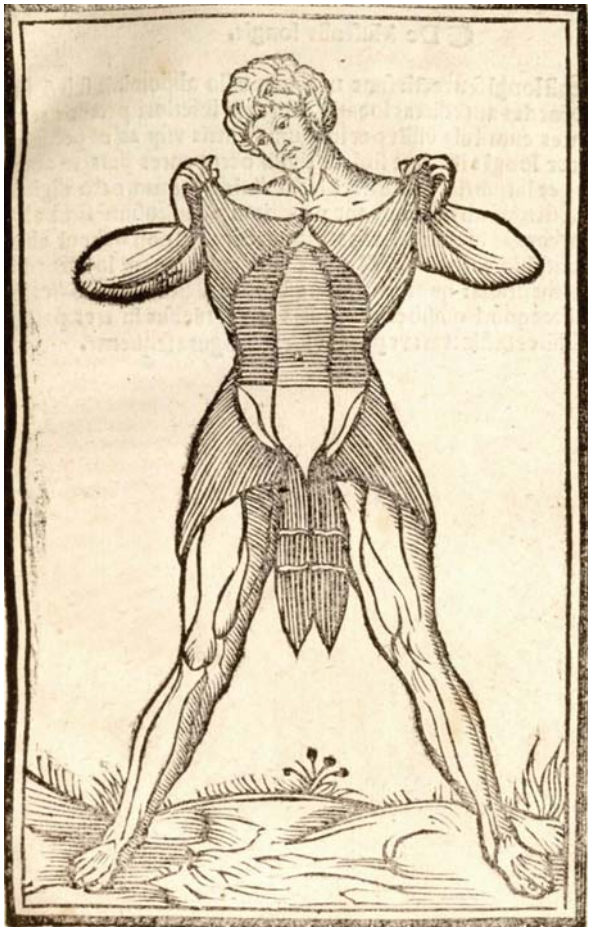
22).[121] E embora o objectivo de Pallasmaa seja prevenir sobre "[a] actual ênfase excessiva dada às dimensões intelectuais e conceptuais da arquitectura [que] contribui para o desaparecimento da sua essência física, sensual e corporizada" (2005: 32),[122] o alerta feito pelo arquitecto é igualmente válido para a construção de peças de roupa, pois estas são objectos que contactam directamente com a pele e por isso propensas a serem sentidas tactilmente.

Curiosamente, a história do sentido táctil está [em parte] distanciada da história da pele. Esta última era entendida como uma consequência do endurecimento da carne quando em contacto com o ar. Segundo o professor e investigador em Ciências Humanas, Steven Connor, no livro *The Book of Skin* (2009), a explicação de Aristóteles para a formação da pele é feita através de uma analogia com a escuma superficial que se forma após a fervura de uma substância (Connor, 2004: 12). Esta ideia da pele como uma excrescência do corpo, e por isso privada de qualquer função para além da protecção da integridade do corpo, é repetida durante séculos. Alessandro Benedetti, um anatomista de Pádua, no tratado *Anatomicae: sive historia corporis humani* de 1497, ainda apresenta a teoria de Aristóteles para a formação da pele como correcta (Connor 2004: 13). Também o holandês Andreas Vesalius, que depois se tornou o médico do imperador Carlos V, apesar da publicação do influente trabalho sobre anatomia, *De humani corporis fabrica,* em 1543, continua a entender a pele como algo que esconde o que é essencial, nomeadamente os órgãos e os sistemas que constituem o corpo humano (Connor 2004: 14). E embora Vesalius venha a desmentir a ideia centenária de que a pele era privada de sensações, ao descobrir que a pele era grandemente enervada, a atenção dedicada a este órgão pelo anatomista holandês é maioritariamente focada em técnicas de incisão para conseguir alcançar o acesso ao interior do corpo (Connor 2004: 15-17). Não obstante, o entendimento que o exterior da pele estava directamente envolvida na apreensão de estímulos tácteis "foi uma etapa importante para dar vida à pele" (Connor 2004: 18),[123] permitindo uma nova concepção da pele como uma fonteira permeável e bidireccional entre o corpo e o meio envolvente ***[Figura 11]*** e ***[Figura 12]*** da página 75.

[121] [TA]: "[…] and so turn imagery into a mesmerising flow without focus or participation."

[122] [TA]: "The current over-emphasis on the intellectual and conceptual dimensions of architecture contributes to the disappearance of its physical, sensual and embodied essence."

[123] [TA]: "[…] was an important stage in bringing the skin to life."





[Figura 11] e ***[Figura 12]***
(À esquerda) Figura humana a segurar a pele fendida do seu próprio tronco, no livro *Anatomia* (1521), de Jacopo Berengario da Carpi; *(à direita)* frontispício do livro *Anatomia Reformata* (1651), de Thomas Bartholin (Connor 2004: 14-15).

Durante o século XVIII, a metáfora que entendia a pele como 'membrana' começa a dominar o discurso científico. Os cadernos do médico alemão Johannes Storch, praticante de medicina durante os anos 30 setecentistas, que compilavam casos de doenças de pele, são ilustrativos desta nova percepção da pele como tendo exclusivamente a "capacidade de expelir e excretar em vez de absorver e intercambiar" (Connor 2004: 26).[124] A 'pele membrana' resulta na intensificação de um ideal de contenção corporal – contenção energética, por exemplo –, mas também encoraja uma obsessão da eliminação de desperdícios corporais e impurezas. É apenas em 1776 que um cirurgião militar vienense, Joseph Plenck, quebra com a tradição de tratar as doenças de pele segundo as partes do corpo onde estas apareciam, e inicia uma classificação de acordo com as similitudes das características das lesões. Este é o primeiro trabalho que tenta compreender a pele enquanto um órgão em si mesmo e abre caminho para o restabelecimento de uma maior amplitude e conexão

[124] [TA]: "[on its] capacity to expel and excrete rather than to absorb or exchange."

das várias funções da pele (Connor 2004: 28-30). Assim, e usando a terminação do autor, a história da pele na cultura ocidental passa por três fases distintas: primeiro como uma barreira, depois como uma membrana, e finalmente como um espaço de mediação entre interior e exterior (Connor 2004: 31).

Ao contrário dos outros sentidos clássicos – visão, audição, olfacto e sabor – que se localizam num sítio específico do corpo, o sentido do tacto e o órgão sensorial que lhe dá origem, a pele, estão presentes em toda a superfície corporal. Esta ubiquidade da pele e do tacto pode explicar a dificuldade de categorizar a pele enquanto órgão, tal como relatado por Steven Connor. Além disso, a intensidade de estimulação táctil não é idêntica em toda a extensão do corpo. A pele é um órgão ricamente enervado e os diversos receptores nervosos que se encontram na pele cumprem funções diferenciadas. David J. Linden, no livro *Touch – The Science of the Sense that Makes Us Human* (2015), define a pele como "um interface entre o nosso mundo interno e externo [que] além de permitir a entrada de informações tácteis, tem de manter muitas coisas perigosas fora [dele]" (2015: 34).[125] Linden indica dois tipos de pele: pele glabra, ou sem pêlos, e pele com pilosidade. A primeira encontra-se localizada apenas nas palmas da mão e pés, nos lábios, nos mamilos e em partes específicas dos genitais – lábios menores e clitóris, nos genitais femininos, prepúcio e glande, nos genitais masculinos (Linden 2015: 35). A pele pilosa constitui o resto da superfície do corpo, mesmo que os pêlos sejam imperceptíveis. Ambos os tipos de pele apresentam uma estrutura semelhante, composta por uma camada exterior de células achatadas de pele morta – o estrato córneo – e outras três subcamadas cada uma contendo uma mistura de células vivas, algumas ligadas ao sistema imunitário, outras à produção de melanina – que garante a cor da pele –, mas maioritariamente ligadas à produção de queratina (Linden 2015: 35). Estas quatro camadas constituem a *epiderme* e correspondem à interface exterior do corpo. A pele glabra tem a epiderme mais grossa e rugosa – evidente nas impressões digitais – e a pele pilosa uma epiderme mais fina. Por baixo da epiderme encontra-se a *derme* "que contem nervos, vasos sanguíneos, glândulas sudoríparas e uma densa rede de fibras elásticas" (Linden 2015: 36).[126]

As terminações nervosas mecanorreceptoras presentes na pele – que distinguem estímulos de pressão ou outros estímulos mecânicos – garantem a sensação táctil e são de quatro tipos: **1)** os discos de Merkel são as terminações nervosas mais superficiais, localizados na última subcamada

[125] [TA]: "[The skin] is an interface between our internal and external worlds […]. In addition to allowing touch information in, it has to keep a lot of dangerous things out."

[126] [TA]: "[…] which contains nerves, blood vessels, sweat glands, and a dense network of elastic fibres."

da epiderme, e respondem a estímulos persistentes. Asseguram a capacidade de distinguir formas e texturas de objectos que entrem em contacto com o corpo; **2)** os corpúsculos de Meissner encontram-se na fronteira entre a epiderme e a derme, emitem sinais nervosos breves – no início e no final de um encontro entre a pele e um objecto externo – e permitem agarrar objectos; **3)** os corpúsculos de Pacinian estão localizados em camadas mais profundas da derme e tal como os corpúsculos de Meissner emitem sinais nervosos breves. São extremamente sensíveis a pequenas vibrações, mas não têm qualquer sentido de localização – por exemplo, qualquer corpúsculo de Pacinian localizado num dedo é activado por qualquer vibração que surja em qualquer parte desse dedo. Esta extrema sensibilidade permite-lhes angariar informação de movimentos da pele de 0,00001 milímetros, tornando-os responsáveis por sensações remotas/indirectas, como no caso dos estímulos tácteis sentidos na utilização de instrumentos; **4)** as terminações de Ruffini são as terminações nervosas mais profundas localizadas na derme, e respondem a estiramentos da pele. São terminações alongadas que correm paralelas à superfície da pele, muito sensíveis a distensões e esticamentos da pele – mas menos a pressões irregulares, como texturas. Segundo Linden, a forma como o cérebro usa a informação obtida por estas terminações é pouco conhecida, mas pensa-se que a informação do esticamento da pele permite localizar a posição de certas partes do corpo (Linden 2015: 41-48). Estas são as quatro modalidades de nervos mecanorreceptores, responsáveis por transformar estímulos mecânicos que acontecem na pele em sinais eléctricos nervosos, processados pelo cérebro. Na epiderme também se encontram inúmeras terminações nervosas livres, responsáveis por sensações de dor, comichão, inflamações e temperatura.

Todas estas terminações nervosas encontram-se tanto na pele glabra como na pele com pilosidade, mas em muito maior número na primeira. Na pele pilosa distinguem-se dois tipos de pilosidade: a penugem, fina e quase invisível; os pêlos, mais grossos e cujos folículos agrupam discos de Merkel. No entanto, a principal fonte de informação em ambos os tipos de pilosidade advém de terminações nervosas livres especializadas, dispostas num padrão lanceolado longitudinal à volta das bases dos respectivos folículos, e extremamente sensíveis a qualquer deformação da pilosidade (Linden 2015: 49). Os estímulos apreendidos pelos diferentes mecanorreceptores são processados no córtex somatossensorial primário – o local do cérebro dotado para receber informação sensorial táctil – que por sua vez possui um mapa da superfície do corpo – ou seja, as informações apreendidas por terminais nervosos situados em porções da pele adjacentes, são processados em porções do córtex somatossensorial primário adjacentes (Linden 2015: 62). No entanto, este mapa da superfície da pele não equivale exactamente à configuração do corpo – a porção do córtex que recebe informação da testa está perto da porção que recebe informações do dedo polegar, por exemplo – nem à real extensão da pele – as mãos, lábios e língua ocupam uma extensão muito

maior do córtex do que outras partes do corpo. Esta representação desproporcionada do corpo está ligada ao número de terminações nervosas que cada parte da pele agrupa – a pele das mãos, lábios e língua reúne uma quantidade de terminações nervosas muito mais elevada do que a pele de outras zonas do corpo (Linden 2015: 63-64).

Este relato sucinto sobre o funcionamento neurológico da pele não esgota a multitude de acções e reacções fisiológicas que desencadeiam o sentido do tacto. O objectivo não foi fazer uma descrição exaustiva das características fisiológicas da pele, mas proporcionar um contexto fisiológico para as diferentes dimensões do sentido do tacto e da pele, enquanto órgão que está em contacto quase permanente com as peças de roupa. Na realidade, a modalidade sensorial táctil é deveras complexa, funcionando em paralelo com informações aferidas por receptores nervosos localizados nos músculos, tendões e articulações – responsáveis pela *propriocepção*, i.e., a percepção da posição corporal própria (Mackay 1997: 59), e pela *cinestesia*, ou seja, a percepção do movimento do corpo (Gibson 1962: 478). Porque todos estas informações são entendidas, em senso lato, como pertencendo à modalidade sensorial táctil, muitos autores definem diferentes dimensões das manifestações desta modalidade sensorial. Por exemplo, o psicólogo norte-americano James J. Gibson, no artigo *Observations on active touch* (1962) distingue o acto de 'tocar em qualquer coisa' com a situação de 'ser tocado por qualquer coisa', denominando-os como *toque activo* e *toque passivo,* respectivamente (1962: 477).[127] Para Gibson, o *toque activo* é exploratório por natureza e embora depreenda a estimulação da pele através de uma actividade motora – cinestesia – não pode ser definido apenas como a soma das duas, uma vez que também depreende intencionalidade (1962: 477). O *toque passivo*, segundo o psicólogo norte-americano, "envolve apenas a excitação dos receptores na pele e no seu tecido subjacente" (1962: 479).[128]

O professor de filosofia da Universidade da Califórnia, Matthew Fulkerson, no livro *The First Sense* (2014), é mais exaustivo na classificação das dimensões da experiência táctil, apresentando diferentes categorias que não se excluem, mas que podem acontecer simultaneamente. Fulkerson distingue sete categorias da experiência táctil, apresentadas através de binómios, que tipificam os diferentes contactos de objectos externos com a pele. Segundo Fulkerson, os binómios categoriais são: **1)** a distinção entre a *sensação táctil* ou cutânea e a *sensação háptica*; **2)** a distinção entre o *toque activo* e o *toque passivo*; **3)** dependerem da existência de *controlo* ou *não controlo* motor; **4)** poder ser

[127] No texto original, a diferenciação é entre *active touch*, que Gibson equivale ao substantivo *touching*, e *passive touch* equiparado à forma verbal *being touched*.

[128] [TA]: "[Passive touch] involves only the excitation of receptors in the skin and its underlying tissue."

dirigida ao corpo ou *dirigida ao objecto*; **5)** a divisão entre experiências *intensivas* e experiências *geométricas*; **6)** a dimensão *discriminatória* ou *emocional* do toque; e **7)** as características de *estereognosia* ou de *preensão* do acto de tocar (Fulkerson 2014: 6-12).

Estas dimensões sobrepõem- se e relacionam-se umas com as outras, dando lugar a diferentes tipos de percepções tácteis. Por exemplo, ao procurar um objecto numa mala ou num bolso, incorremos numa combinação de *toque activo*, que proporciona um tipo de *sensação háptica*, pois envolve uma combinação de estímulos cutâneos em paralelo com informações cinestésicas, que depreendem um *controlo* motor, *dirigido ao objecto*, utilizando discriminação *intensiva* para encontrar o objecto, i.e., classificando graus de intensidade ao longo de uma dimensão única como temperatura ou textura, *discriminatória* por natureza e *estereognosia* – a capacidade de perceber/reconhecer a forma de um objecto usando apenas o tacto.

No caso das dimensões tácteis incitadas pelo contacto de uma peça de roupa com a pele, utilizando as divisões avançadas por Fulkerson, caracterizam-se por serem *sensações tácteis* que são processadas apenas pelos receptores localizados na pele, distintivos do *toque passivo* que depreende *não existir controlo* motor, e cuja a atenção é *dirigida ao corpo*. O uso de uma peça de roupa pode incitar uma resposta *emocional,*[129] emboras as restantes dimensões definidas por Fulkerson sejam da competência do toque activo e da percepção háptica.

Independentemente das divisões que melhor definem as várias dimensões da experiência táctil, a verdade é que esta é uma modalidade sensorial especial na medida em que requer uma conexão única com o mundo exterior – conhecer o mundo através do toque implica participar activamente nele, implica um compromisso com o mundo exterior que não está incluído na maior parte dos outros sentidos. Porque a pele envolve todo o corpo – é um órgão ubíquo, nesse sentido – não é possível bloquear a modalidade sensorial táctil, nem mesmo temporariamente. Os receptores nervosos da pele estão sempre a ser excitados, mesmo que de forma imperceptível, proporcionando "um cenário de estimulação constante" (Gibson 1962: 480). Segundo Gibson, a pressão exercida na pele através do contacto com o substrato[130] não se qualifica nem como toque

[129] A dimensão afectiva do toque, embora menos estudada que os sistemas de dor ou incómodo, tem consequências fisiológicas para o normal crescimento dos humanos. Tanto Fulkerson como Linden citam estudos que relacionam o toque afectivo ao correcto desenvolvimento do sistema imunitário em recém-nascidos (Fulkerson, 2014: 11; Linden, 2015: 27-28). O enfaixamento de recém-nascidos com cobertores, segundo a fisioterapeuta Izabela Koscielny, supre o mesmo efeito de desenvolvimento (2004: 9).

[130] Expressão utilizada pelo autor "contact with the substratum."

activo nem como toque passivo – "em vez disso, é um meio de registar o ambiente estável de referência no qual *ambos* os movimentos do corpo e os movimentos dos objectos ocorrem" (Gibosn 1962: 480).[131] Esta [aparentemente] simples função da pele ganha outras proporções em circunstâncias extremas. Segundo o artigo *Body in Weightlessness: Cartography of a Sentient Place* (2008), apresentado como parte integrante da investigação pós-doutoral da professora e pintora Maria João Durão, a desordem sensorial causada por ambientes com gravidade zero é em parte minimizada por botas que aplicam uma pressão contínua na sola dos pés dos cosmonautas, actuando como um mecanismo compensatório de simulação da gravidade terrestre (Durão 2008). Por essa razão, a sensação táctil e a experiência visual estão intimamente ligadas, uma vez que é através da estimulação táctil que a orientação visual acontece – "com o sentido do tacto também fazemos a distinção entre o nosso corpo e a realidade externa, os limites do espaço arquitectónico existente" (Durão 2008: 52).[132]

A distinção entre 'o nosso corpo e a realidade externa', que resulta dos estímulos sensoriais tácteis, não está apenas limitada a noções de orientação espacial. Baseado na definição freudiana de *ego corporal*,[133] o psicanalista francês Didier Anzieu desenvolveu o conceito de *Eu-pele* assente no papel crucial da pele para a edificação do ego. No seu livro *Le Moi-peau* (2016 [1995]), Anzieu expõe o que intencionalmente apelida de 'uma vasta metáfora', apresentando vários exemplos encontrados no mundo natural onde o exterior é constitutivo do interior, concluindo que "estamos perante um paradoxo: o centro está situado na periferia" (Anzieu 2016 [1995]: 45).[134] De forma sumária, o *Eu-pele* é uma imagem mental baseada nas experiências realizadas na e através da pele da criança durante a fase pré-ego, e que vem a ser utilizada no desenvolvimento do ego de modo a que esta seja capaz de se estruturar como um recipiente capaz de conter conteúdo psíquico (Anzieu 2016 [1995]: 79; Lafrance 2013: 23). A ideia de que a pele funciona como um substituto do ego, até a criança estar totalmente consciente de suas dimensões corporais e limites, tem um encanto particular – demonstra uma forte interdependência entre as experiências somática e cognitiva. No

---

[131] [TA]: "It is instead a means of registering the stable environment with reference to which *both* the movements of one's body and the motions of objects occur."

[132] [TA]: "with the sense of touch we also distinguish between our body and the external reality, the existing architectural space boundaries."

[133] Segundo o dicionário online da American Psycholgical Association (APA), o ego corporal é "in psychoanalytic theory, the part of the ego that develops out of self-perceptions of the body. It is the first manifestation of the core of the ego around which all perceptions of the self are grouped, including individual memories, sensations, ideas, wishes, strivings, and fantasies" (*in:* https://dictionary.apa.org/body-ego).

[134] [TA]: "We are faced with a paradox: the centre is situated at the periphery."

entanto, e tal como referido por Steven Connor, o modelo terapêutico da pele enquanto contentor "simplesmente não é extenso ou variado o suficiente para dar conta da vida psicossocial, ou vidas da pele" (Connor 2004: 114).[135] Além disso, Anzieu também concede pouca atenção ao facto do corpo de uma criança já ser um corpo vestido.

Voltando ao artigo de Stella North (2013) referido no início deste subcapítulo, "falar de peles e egos, então, é falar de, sobre e através da roupa" (2013: 64).[136] North expande o raciocínio de Didier Anzieu um passo adiante pois, segundo a investigadora, se o corpo está [quase] sempre vestido e sendo o corpo basilar para a construção do ego, então esta construção prossupõe um *Eu-roupa*.[137] North alude a uma circunstância banal – as peças de roupa são o plano material sobre o qual o corpo se projecta. Este facto inescapável – "os corpos humanos são corpos vestidos" (Entwistle 2000: 6) – significa que as peças de roupa são "a camada do mundo mais próxima do corpo e a camada do corpo vivido mais próxima do mundo" (North 2013: 64). Existe uma ambiguidade material nos dois tecidos – têxtil e cutâneo – que fala sobre as fronteiras permeáveis entre o corpo e o mundo exterior:

Tal como a pele, a roupa é um interface de contradições. Tal como a pele, é ambígua, dupla […]. E tal como a pele, é simultaneamente contentora e expansiva, simultaneamente projectiva e protectora. Tal como a pele, então, a roupa importa como uma moldura para a espacialização da experiência, e [como] superfície que possibilita a nossa inter-relação com o mundo" (North 2013: 67).[138]

A tese de Stella North é simples: se o ego funciona como um contentor mental para o material psíquico que constitui o Eu, "refer[indo] todos os fenómenos e processos psicológicos que estão relacionados com o Eu e que compreendem as atitudes, valores e preocupações do indivíduo," como definido pelo dicionário online da American Psycholgical Association,[139] então as peças de

---

[135] No orirginal: "[…] is just not extensive or various enough to accoutn for the psychosocial life, or lives of the skin."

[136] [TA]: "To speak of skins and egos, then, is to speak of, on and through clothing."

[137] North propõe desenvolver o conceito de *Skin-ego* – tradução inglesa do conceito *Moi-peau* de Anzieu – para a de *Clothing-ego*. Uma vez que anteriormente traduzi o conceito de Anzieu por *Eu-pele*, por simetria traduzo o de North por *Eu-roupa*.

[138] [TA]: "Like skin, clothing is an interfacing of contradictions. Like skin, it is ambiguous, double […]. And like skin, i tis both containing and expansive, both protective and projective. Like skin, then, clothing matters as a frame for the spacing of experience, and a surface that enables our interrelation with the world."

[139] [TA]: "[…] ego refers to all the psychological phenomena and processes that are related to the self and that comprise the individual's attitudes, values, and concerns" (*in* https://dictionary.apa.org/ego).

roupa devem ser pensadas como a primeira estrutura do ego – uma película do mundo exterior tornada corpo, mesmo que transiente [e exactamente por isso], que contém atitudes, valores e preocupações do indivíduo. As peças de roupa são importantes "porque [são] literalmente [uma] 'projecção' da superfície do corpo; não apenas mental, como na formulação freudiana do ego, mas material" (North 2013: 77).[140] É a nossa proximidade às peças de roupa – por estarmos *dentro* das peças de roupa – que impossibilita compreendermos esta inseparabilidade, impedindo a compreensão da sua importância (North 2013: 84).

O artigo de Stella North, embora fundamentado em conceitos psicanalíticos, explica – pelo menos, em parte – a antipatia da Filosofia pelas peças de roupa: "aqueles invólucros dos invólucros da mente" como descrito por Karen Hanson, no artigo *Dressing down Dressing up – the Philosophic Fear of Fashion* (1990: 109). E embora o objectivo deste subcapítulo não seja o de discorrer sobre as características psicanalíticas das peças de roupa – conquanto seja um tema estimulante – o texto de North justifica a razão para tomar a pele como objecto referencial desta investigação: "a pele […] precisa de ser repensada como semelhante a roupa; estilizada, auto-reflexiva, contingente; A roupa, por sua vez, precisa de ser repensada como pele: corporal, próxima, inultrapassável" (North 2013: 74).[141] Como pode o processo de desenho do molde, então, tocar na pele? Como pode a pele informar o desenho do molde?

[140] [TA]: Clothing is importante […] because i tis literally that 'projection' of the surface of the body; not only mental, as in Freud's formulation of the ego, but material."

[141] [TA]: "Skin thus needs to be rethought as clothing-like; stylixed, self-reflexive, contigent; Clothing, for its part, needs to be reconceived as skin-like: bodily, proximate, unsurpassable."

O meio de representação (M/m) – a *metonímia*

Este subcapítulo procede da pergunta "como pode a pele informar o desenho do molde," e parte da ideia que a resposta está intimamente ligada ao meio de representação utilizado. No início deste capítulo definiu-se o meio de representação, ou meio simbólico, como sendo o *desenho que resulta do processo de aferição do corpo* tridimensional, e que funciona como o mediador entre o objecto referencial e o sujeito mimético, i.e., o desenho do molde. Também no Capítulo I deste documento apresentaram-se investigações em Design de Moldes cuja abordagem à aferição da tridimensionalidade do corpo não é a clássica (Simões 2012; Lindqvist 2015; Garland e Almond 2016) – ou seja, aquela que parte de uma matriz rectângular composta por medidas lineares da altura e da largura [perímetro] do corpo (Hulme 1946; Aldrich 2008; Armstrong 2010[2006]; Bunka 2009). Assim, este subcapítulo pondera sobre outras formas de entender o processo de desenhar [e avaliar] o corpo, numa tentativa de lançar as bases de um processo que compreenda a pele como informante, ou como referencial, do desenho do molde.

O conceito de *metonímia,* utilizado no título deste subcapítulo, é adaptado dos ensaios da historiadora de arte norte-americana, Kristine Stiles, onde a autora reflecte sobre a importância da *action art* para um [novo] entendimento da relação entre o corpo e o objecto de arte (Stiles 1987; 1998). Antes de explorar o uso do conceito de *metonímia* por Stiles, [creio] ser vantajoso contextualizar este tropo. A verdade é que a utilização deste conceito, no contexto do presente trabalho, visa sobretudo enquadrar e justificar, conceptualmente, um novo processo de aferição do corpo de modo a obter um desenho de um molde – um novo entendimento da relação entre o corpo e o desenho do molde. Dado a antiguidade e transversalidade do uso da *metonímia*, são apresentadas diferentes definições, por diferentes autores, embora não esgotem a aplicação conceptual deste recurso expressivo. Consequentemente, a contextualização será inevitavelmente incompleta, mas [espero] suficiente para permitir a operacionalização deste conceito no contexto desta investigação.

Segundo o Dicionário on-line da Porto-Editora, a *metonímia* é um recurso expressivo que consiste na substituição de palavras por outras palavras devido a uma relação de contiguidade entre elas.[142] Um dos exemplos mais comuns do uso deste recurso expressivo, na língua portuguesa, é a expressão 'beber um copo': a palavra *copo* aparece em substituição do conteúdo, i.e., do líquido que

[142] *In* https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/meton%C3%ADmia [acedido a 21 de Julho de 2023].

está dentro do copo. Esta analogia é possível através da proximidade entre o contentor, *copo*, e o conteúdo, *líquido*.

Na *Encyclopedia of Semiotics* da Universidade de Oxford (1998), Göran Sonesson define a *metonímia* como um dos recursos expressivos utilizados na retórica da Antiguidade Grega, em conjunto com a metáfora e com a sinédoque. Tal como a metáfora e a sinédoque, a *metonímia* é um tropo – um recurso expressivo que implica a substituição do sentido de uma palavra por outro sentido que não o literal. Segundo o professor e investigador em linguística, o que diferencia a *metonímia* dos outros tropos é a natureza da relação entre os dois elementos que entram nesta troca: "enquanto nas metáforas [os dois elementos] estão unidos por semelhança, e nas sinédoques estão relacionados como a parte pelo todo, as metonímias conectam-nos por meio de contiguidade" (Sonesson 1998: 415).[143] Uma vez que a *metonímia* depreende uma relação de proximidade, Sonesson refere que este tropo está alicerçado numa 'causa indexical' com o objecto (1998: 415).

A noção de 'causa indexical' surge das teorias sobre semiótica, do filósofo e cientista norte-americano, Charles Sanders Peirce (1839-1914).[144] Martine Joly, investigadora francesa na área de semiologia, no livro *Introdução à Análise da Imagem* (1994), explica sucintamente as três categorias, apresentadas por Peirce, pelas quais um signo se pode relacionar com o objecto que refere – ícone, indício (índice) e símbolo.[145] Assim, o ícone mantém uma relação de semelhança com aquilo que representa, o indício mantém uma relação causal de contiguidade física e o símbolo uma relação de convenção com aquilo que representa (Joly 1994: 35). O indício [ou índice] – enquanto signo que mantém uma relação de qualidade indexical com o objecto – pode ser exemplificado como "o fumo para o fogo, a nuvem para a chuva, mas também a pegada deixada por um caminhante na areia ou pelo pneu de um carro na lama" (Joly 1994: 35). Dito de outra forma, o indício é um signo que tem uma causa indexical com o objecto pois ambos – signo e objecto – mantiveram uma autêntica relação espácio-temporal. É esta relação espácio-temporal que permite o funcionamento

---

[143] [TA]: "Whereas in metaphors [the tenor and its vehicle] are joined by similarity, and in synecdoches they are related as part to whole, metonymies connect them by means of contiguity."

[144] C. S. Peirce ficou conhecido pelo seu trabalho pioneiro em semiótica, assim como teorias sobre lógica e linguagem, nomeadamente a teoria do *pragmatismo* (Mautner 2010 [1997]: 569).

[145] C. S. Peirce, em complementaridade com a tríade ícone, índice e símbolo, introduziu outras tríades referentes à qualidade do signo em si mesmo – quali-signo, sin-signo e legi-signo – e à relação do signo com o interpretante – rema, dicente, argumento (*in Encyclopedia of Semiotics*, Esposito 1998: 478).

da *metonímia* – "o conteúdo pelo continente […], o utilizador pelo utensílio […], ou a causa pela consequência" (Joly 1994: 81).

Kristine Stiles, no artigo *Synopsis of the Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance* (1987), identifica a *metonímia* como a forma de expressão utilizada na *action art* e define-a da seguinte forma:

A metonímia é uma figura de estilo como a metáfora. Ao contrário da metáfora, que opera por substituição, a metonímia funciona por meio da conexão, criando um vínculo directo entre duas pessoas, eventos e/ou objetos próximos (Stiles 1987: 29).[146]

Na realidade, a definição de Stiles – tanto para a *metonímia*, como para a metáfora – parece divergir daquela avançada pelos linguistas-cognitivos e filósofos, George Lakoff e Mark Johnson, no livro *Metaphors We Live By* (1980). Para os autores norte-americanos, a metáfora e a *metonímia* utilizam processos cognitivos diferentes – a metáfora é "essencialmente uma forma de conceber uma coisa nos termos de outra," cuja principal função é compreender; a metonímia, embora também funcione como estrutura para a compreensão, "tem principalmente uma função referencial, isto é, permite-nos usar uma entidade *para representar* outra" (Lakoff e Johnson 1980: 36).[147] No sentido utilizado por Lakoff e Johnson, é a *metonímia* que permite a substituição de um termo por outro, embora apresente uma estrutura "geralmente mais óbvia do que no caso dos conceitos metafóricos, uma vez que envolve associações físicas e causais directas" (Lakoff e Johnson 1980: 39).[148]

Talvez a definição da professora de ciências sociais, Brigitte Nerlich, no artigo *Serial metonymy: A study of reference-based polysemisation* (2001), consiga fazer a ligação entre as definições de Stiles e de Lakoff e Johnson:

---

[146] [TA]: "A metonym is a figure of speech like a metaphor. Unlike metaphor, which operates through replacement, metonymy functions through connection, by creating a direct link between two proximate persons, events and/or objects."

[147] [TA]: "Metaphor is principally a way of conceiving o fone thing in terms of another, and its primary function is understanding. Metonymy, on the other hand, has primarily a referential function, that is, it allows us to use one entity to *stand for* another."

[148] [TA]: "[the grounding of metonymic concepts is] in general more obvious than is the case of metaphoric concepts, since it usually envolves direct physical or causal associations."

"*Se a mente é um órgão de conexão, como é hoje amplamente reconhecido, a metáfora pode ser considerada como uma força de ligação conceptual (entre domínios conceptuais distantes) e a metonímia como uma força de disseminação conceptual (dentro e através de domínios conceptuais adjacentes)* (Nerlich e Clarke 2001: 268).[149]

A 'substituição' que Stiles refere na definição de metáfora, deriva [provavelmente] do funcionamento do processo metafórico – seja ele cognitivo, linguístico, literário, visual, etc. – onde a distância entre os dois domínios que formam a metáfora implica que um deles sobreponha a sua estrutura à estrutura do outro. Ou, como referido pelos linguistas Elena Semino e Gerad Steen, no capítulo *Metaphor in literature* (2008): "[…] as expressões metafóricas envolvem contradições lógicas que são resolvidas ao cancelar características irrelevantes do veículo e transferindo as restantes características para o conteúdo" (Semino e Steen 2008: 234).[150] Uma vez que a *metonímia* opera através de um processo que requer – pelo menos, num determinado momento – uma real ligação espácio-temporal entre veículo e conteúdo, i.e., entre a expressão figurativa e o objecto descrito, a conexão que se estabelece entre os dois é mais autêntica.[151] Esta é a razão primordial para Kristine Stiles entender a *metonímia* como o recurso de significação utilizado nos trabalhos de *action art*.

Ao analisar a relevância de um evento tão radical como o 'Destruction in Art Symposium' (DIAS)[152] – que incluiu happenings como as cerimónias *SKOOB Towers* (1964-1968), de John Latham, onde o artista incendiou torres de livros empilhados, ou a performance *Cut Piece* (apresentada pela primeira vez em Kioto, 1964) onde Yoko Ono, sentada no chão de uma sala, deixa passivamente que as peças de roupa que tem vestidas sejam cortadas pelo público – Stiles conclui que o processo de comunicação empregado nos trabalhos apresentado em DIAS deu lugar

---

[149] [TA]: "If the mind is a connecting organ, as is widely ackowledge today, metaphor can be regarded as a force of conceptual binding (between distant conceptual domains) and metonymy as a force of conceptual spreading (inside anda cross adjacente conceptual domains)."

[150] [TA]: "[…] metaphorical expressions involve logical contradictions which are resolved by cancelling irrelevante features of the vehicle and transferring the remaining features to the tenor."

A artista inglesa Susan Ryland, na tese de doutoramento *Resisting Metaphors – A metonimic approach to the study of creativity and cognition in art analysis and practice* (2011) sumariza a questão da seguinte forma: "[…] metaphor has a tendency to 'highlight and hide' meaning" (Ryland, 2011: 20).

[151] A autenticidade desta relação é secundada por Lakoof e Johnson quando afirmam que a metonímia envolve relações directas, e que por isso é mais fácil de entender a sua estrutra (1980: 39).

[152] O 'Destruction in Art Symposium" aconteceu em Londres, durante o mês de Setembro de 1966, organizado pelo artista Gustav Metzger. Nas palavras de Metzger: "The main objective of DIAS is to focus attention on the elemento of destruction in Happenings, auto-destructive art, and other new art forms, to relate this to destruction in society" (Metzger *in* Stiles, 1987: 24).

a um paradigma alternativo "ao deslocar a dependência tradicional e exclusiva das artes visuais do mecanismo da metáfora para o da metonímia" (Stiles 1987: 24-29).[153] O processo metonímico acontece, segundo a autora, pois os eventos de DIAS permitiram ao público perceber a contiguidade existente entre 'vida' e 'arte' – uma conexão entre o mundo daqueles que assistiam aos eventos e o mundo dos objectos de arte, através do movimento e da presença do corpo do artista. Esta transferência metonímica – ou seja, *por contiguidade* – acontece: **1)** através da identificação com o corpo do artista – "o corpo nas artes performativas vivas opera como meio de associação [...] entre dois seres humanos que se identificam mutuamente" (Stiles 1987: 29); **2)** através da relação espácio-temporal – "[a] arte estruturada em eventos consistia essencialmente n[um] modelo em que o ser humano funcionava como a materialização da contiguidade da vida com a arte" (Stiles 1987: 28); **3)** e por contingência,[154] i.e., ao ser percepcionada a relação entre acontecimentos – "ao apresentar a figura viva […] os trabalhos de destruição-na-arte condensaram e deslocaram paradoxos de destruição e criação apenas experimentados [antes] enquanto eventos históricos" (Stiles 1987: 30).

No artigo *Synopsis of the Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance* (1987), Stiles comenta e analisa um evento particularmente extremo, que surge como agregador de trabalhos e de artistas que vinham a questionar o papel do corpo e da destruição – na arte e na vida – no rescaldo da Segunda Guerra Mundial e no advento da era nuclear. Isto não significa que não existissem performances ou happenings no início do século XX. No entanto, segundo a autora, a ideia do corpo como material artístico sofreu uma mudança paradigmática após 1950, passando a estar "profundamente ligado à necessidade de reivindicar a primazia do sujeito humano sobre o objecto inanimado" (Stiles 1998: 228).[155] No ensaio *Uncorrupted Joy: International Art Actions* (1998), publicado no livro-catálogo que acompanhou o lançamento da exposição *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*,[156] inaugurada no MOCA em Los Angeles, Stiles reitera a ideia

---

[153] [TA]: "By shifting from the visual arts' traditional and exclusive dependence on the communicative mechanism of metaphor to those of metonymy" (p.29).

[154] Segundo o *Dicionário de Filosofia* (2010 [1997]), editado por Thomas Mautner, *contingência* "pode designar uma relação entre acontecimentos. Podemos dizer que um acontecimento é contingente em relação a outro anterior. Isto significa que o primeiro não ocorreria (não teria ocorrido) se não fosse pelo segundo" (p.170). Também na Internet Encyclopedia of Philosophy, *contingência* é a qualidade de uma proposição **possível**, pois não é nem contraditória nem tautológica, estando dependente da verdade ou da falsidade das frases que a compõem (*in* https://iep.utm.edu/propositional-logic-sentential-logic/) [acedido a 8 de Agosto de 2023].

[155] [TA]: […] the need to assert the primacy of human subjects over inanimate objects."

[156] A exposição teve como curador Paul Schimmel, e reuniu trabalhos de artistas como Jackson Pollok, Yves Klein, Gordon Matta-Clark, Marina Abromovic, Rebecca Horn, Hélio Oiticica, Ana

da *metonímia* como forma de expressão na qual assentam [muitos d]os trabalhos que provêm da *action art* (Stiles 1998). A categoria de *action art,* tal como proposto pela curadoria da exposição, é vasta e abrange trabalhos oriundos da pintura gestualista, da performance, de *happenings*, de *site-specific art,* etc. Para Stiles, "o aspecto exclusivo da *action art* é que, quando o corpo é usado em acção, exemplifica os meios pelos quais toda a arte estabelece relações com o mundo" (1998: 227).[157] Através da pluralidade dos trabalhos apresentados na exposição *Out of Action*, é mais fácil perceber que o carácter metonímico, presente nas obras de *action art* e advogado por Stiles, não deriva [apenas] de acções extremas, como no exemplo dos trabalhos em DIAS, mas da possibilidade de presenciar e reconhecer o gesto humano necessário para produzir um trabalho, levando à compreensão que esse gesto é, já de si, imbuído de uma intenção artística.

O facto de Stiles destacar o processo como tão, ou mais, importante do que o objecto artístico, constitui uma fundamentação relevante para uma investigação em design de moldes – uma disciplina, ela própria, processual.[158] Ao sublinhar a importância do gesto que permite a execução de um objecto artístico, no âmbito da *action art*, Stiles viabiliza, indirectamente, uma contextualização metodológica para um trabalho em design de moldes que explore novas formas de representar o corpo, assentes numa relação de contiguidade, i.e., metonímica, onde se venha a estabelecer uma nova relação **1a)** entre utilizador e designer, através de uma identificação entre os dois corpos; **2a)** entre corpo tridimensional e suporte bidimensional, através de um encontro espácio-temporal; **3a)** e entre designer, utilizador, desenho do molde e peça de roupa, através de um encadeamento compreensível que surja de um novo diálogo entre actor[es] e objecto[s] criado[s].[159] Segundo Stiles "[…] a acção na arte aproxima o espectador do facto de que é o próprio corpo que produz objectos e […] permite a percepção e a contemplação da verdade de que 'o

---

Mandieta, Kazuo Shiraga, Yoko Ono, entre vários outros. O elemento agregador deste grupo internacional de artistas é "rejecting any material oriented formalism and instead incorporating performative activity" nos seus trabalhos (*in* folha de sala de *Out of Actions*, apresentado no MACBA, 1999).

[157] [TA]: "The unique aspect of action art is that, when the body is used in action, it exemplifies the means by which all art is relational with the world."

[158] O carácter processual do design de moldes fica claro, por exemplo, em Dirk Lauwaert: "The production of a pattern is an intermediate step […]. The pattern invites not to look, but to do" (2002: 42).

[159] Stiles salienta que o carácter metonímico da *action art* "has made more concrete the […] relationship of exchange between the viewer and the work of art," assim como entre "an acting subject in a real exchange with another acting subject" (p.228). A apropriação desta ideia no âmbito de um trabalho em design de moldes permite repensar a forma como se aborda o desenho do corpo e do molde.

objecto executado é uma projecção do corpo"' (Stiles 1998: 227).[160] A frase de Stiles ganha um novo sentido, no contexto desta investigação: desenhar um molde – ele mesmo definido como uma projecção de um corpo[161] – através da apropriação de um processo metonímico, afim ao utilizado em algumas obras da *action art*, poderá permitir que seja o corpo [do utilizador] a produzir *a sua própria projecção*, possibilitando um novo entendimento – intelectual e sensorial – dos objectos executados.

Por exemplo, a série de trabalhos *It's a Draw* (1999-2008), da coreógrafa norte-americana, Trisha Brown (1936-2017), revelam como o encontro entre dois universos aparentemente distintos se pode resolver através de uma relação de contiguidade espácio-temporal – e indexical –, legitimado por um encadeamento lógico de acontecimentos. No artigo *If You Couldn't See Me: The Drawings of Trisha Brown* (2014[2008]), o curador de artes visuais do Walker Art Center, Peter Eleey, reflecte sobre a ampla produção gráfica da coreógrafa. Segundo Eleey, a série *It's a Draw*, deve-se ao facto de Brown ter mudado o suporte de desenho para o nível do chão[162] – em vez do habitual caderno ou da mesa – o que "colocou o plano da imagem à mercê de todo o corpo de Brown" (Eleey 2014[2008]: 15).[163] *It's a Draw,* ***[Figura 13]*** na página 90, consiste numa série de trabalhos onde desenho e coreografia se misturam e se confundem: com uma folha de papel colocada no chão, grande o suficiente para conter o seu corpo inteiro, munida de grafites e lápis pastel nos pés e mãos, Brown dança em cima da folha riscando os seus movimentos coreográficos:

"Movendo-se com pastéis ou grafite nos dedos dos pés, rolando, girando, sentando-se, empurrando, derrapando, puxando, mergulhando, quebrando os materiais, saltando e titubeando sobre a superfície (ou no espaço entre as folhas), empurrando, friccionando a textura do chão por baixo dela, suando, deslizando, agitando, manchando,

[160] [TA]: "[…] action in art draws viewers closer to the fact that it is the body itself that produces objects and [that such an art is a unique vehicle] enabling perception and contemplation of the truth that the 'made object is a projection of the human body'."

[161] Embora na indústria de pronto-a-vestir, o desenho do molde represente um corpo anónimo, composto por medidas standard, não deixa de ser o desenho de *um* corpo. Por exemplo, Helen Joseph-Armstrong, no livro *Patternmaking for fashion design* (2010 [2006]), pergunta: "Who is the standard ideal figure?" (p. 23). O pronome *who*, na frase de Armostrong, indica a atribuição de características individuais a uma figura padrão.

[162] Segundo o autor, esta mudança aconteceu em meados da década de noventa, quando Trisha Brown desenha o pé direito com o pé esquerdo e vice-versa (Eleey 2014 [2008]: 15).

[163] [TA]: "[…] put the picture plane at the mercy of Brown's entire body."

marcando o local com um X, esperando: Brown cria uma história misteriosa a duas dimensões" (Eleey 2014 [2008]: 16).[164]



[Figura 13]
Trisha Brown em It's a Draw/Live Feed, 2003, no Philadelphia Museum of Art. Fotografias de Kelly & Massa Photography (www.walkerart.org).

A pergunta com que Eleey inicia o artigo – será que os desenhos de Trisha Brown pertencem ao universo da dança ou das artes visuais? – é respondida por Brown através do duplo significado presente no título do trabalho, *It's a Draw*.[165] Em linha com esta ideia, a historiadora de arte Susan Rosenberg, na brochura que acompanhou a exposição *Trisha Brown: Drawing on Land and Air* (2007),[166] escreve que *It's a Draw* demonstra "a presença indelével do 'gráfico' em 'coreográfico'" (2007). Para Rosenberg, o trabalho de Brown é motivado pela exploração dos traços que os gestos produzem – tanto físicos, e por isso efémeros, como traduzidos materialmente, através de desenhos. A qualidade indexical dos desenhos de *It's a Dr*aw é enfatizada pelo encadeamento lógico

[164] [TA]: "Moving across it with pastels or graphite in her toes, rolling over, pivoting, sitting back, pushing, skidding, pulling, swooping, breaking her materials, skipping and stuttering them over the surface (or across the gap between sheets), thrusting, rubbing up the texture of the floor beneath, sweating, scooting, fidgeting, smearing, X-marking-the-spot, lying in wait: Brown creates a mystery novel in two dimensions."

[165] Em inglês, a palavra *draw* significa 'desenho' e também 'empate'.

[166] Apresentada no Contemporary Art Museum, da Universidade de South Florida.

que existe entre coreografia e desenho – "[…] ao longo do tempo o seu repertório de marcas indexicais tornou-se uma linguagem visual versátil, confiável e autónoma, uma evolução que revela a gradual […] invenção de sistemas de marcação" (Rosenberg 2007).[167] Embora nem Rosenberg, nem Eleey refiram o carácter metonímico no trabalho de Trisha Brown,[168] a relação é óbvia: a contiguidade entre os dois 'objectos' – coreografia e desenho – garante o vínculo directo entre eles, apanágio da *metonímia* (Stiles 1987; 1998). Ao igualar os dois universos, o trabalho de Brown existe através do encontro entre corpo em movimento e materiais de desenho – é um empate entre dança e desenho.

O facto do trabalho de Trisha Brown permitir que a coreografia e o desenho sejam entendidos como 'objectos' separados – embora inevitavelmente ligados – facilita uma fundamentação, no contexto desta investigação, para que seja possível compreender o desenho do molde e a peça de roupa como duas entidades autónomas, mas interdependentes, que "junta[m] o vestígio de *ter feito* com o convite *para fazer*" (Eleey 2014 [2008]: 18).[169]

O trabalho de Trisha Brown menciona, inevitavelmente, as *Les Anthropométries* (1958-1960), do artista francês Yves Klein (1928-1962) (Rosenberg 2007; Eleey 2014 [2008]). A busca incessante de Klein pela representação do imaterial, que o pintor entendia como um acto [quase] religioso,[170]

[167] [TA]: "[…] over time her repertoire of indexical marks have become a versatile, dependable and autonomous visual language, an evolution that reveals the gradual […] invention of mark-making systems."

[168] No entanto, Peter Eleey refere o texto de Kristine Stiles, *Uncorrupted Joy: International Art Actions* (1998), denominando os desenhos de Trisha Brown de *comissuras*: "Understood as commissures, the objects that come out of actions can clarify how actions signify both as works of art themselves (*as objects*), and as modalities bonding viewers back to actions in a chain of interdependence" (Stiles 1998: 230).

[169] [TA]: "Folding together the residue of the *having done* with the invitation *to do*."

[170] Num texto publicado na revista Zero (1961), *Le Vrai Devient Réalité*, Klein escreve: "Pendant que je continuais à peindre monochrome, presque automatiquement j'ai atteint l'immatériel qui m'a dit que j'étais bien un Occidental, un chrétien bien-pensant qui croit avec raison à la 'résurrection des corps, à la résurrection de la chair'" (Klein 1960: 3).

levou-o a querer afastar-se fisicamente do acto de pintar e a pedir às suas modelos[171] que fossem elas que imprimem-se os seus corpos, cobertos de tinta azul IKB,[172] contra as telas brancas:

"… Entender-se-á facilmente o processo: os meus modelos começaram por rir-se ao se verem transpostos na tela em monocromo, depois habituaram-se e gostaram do valor, da qualidade-colorida sempre diferente em cada tela, mesmo durante o período azul em que não deixava de ser o mesmo tom, o mesmo pigmento, os mesmos processos técnicos para a execução. Então, passei aos poucos a não produzir nada de tangível graças à aventura do 'imaterial' num atelier desocupado até dos monocromos e aparentemente vazio. Aí, os meus modelos quiseram absolutamente fazer algo por mim… Atiraram-se para a cor, e, com os seus corpos pintaram os meus monocromos. Tinham-se tornado nos meus pincéis vivos!" (Klein 1960: 4).[173]

Rapidamente, as 'antropometrias' transformaram-se em sessões performativas, onde o público podia assistir à sua realização – primeiro numa sessão privada, em 1958, em casa do escritor e amigo Robert J. Godet, em Paris; depois em 1960, na Galerie Internationale d'Art Contemporain, em Paris, diante de uma centena de convidados e curiosos ***[Figura 14]***, na página 93. A performance de 1960 – documentada por uma equipa de filmagem contratada pelo pintor, e intitulada *Les Anthropométries de l'époque bleue* – recebeu artistas, amantes de arte e críticos, que assistiram a três modelos, totalmente nuas, cobrir os seus corpos de tinta IKB e a imprimi-los contra telas brancas verticais ou dispostas horizontalmente no chão, ao som da *Symphonie Monoton-Silence* – composição musical de Yves Klein, que consiste numa única nota tocada durante vinte minutos, seguidos de vinte minutos de silêncio. Durante a performance, Klein, vestido a rigor, encarnava o papel de maestro, dirigindo as três mulheres sem lhes tocar ou mesmo se sujar:

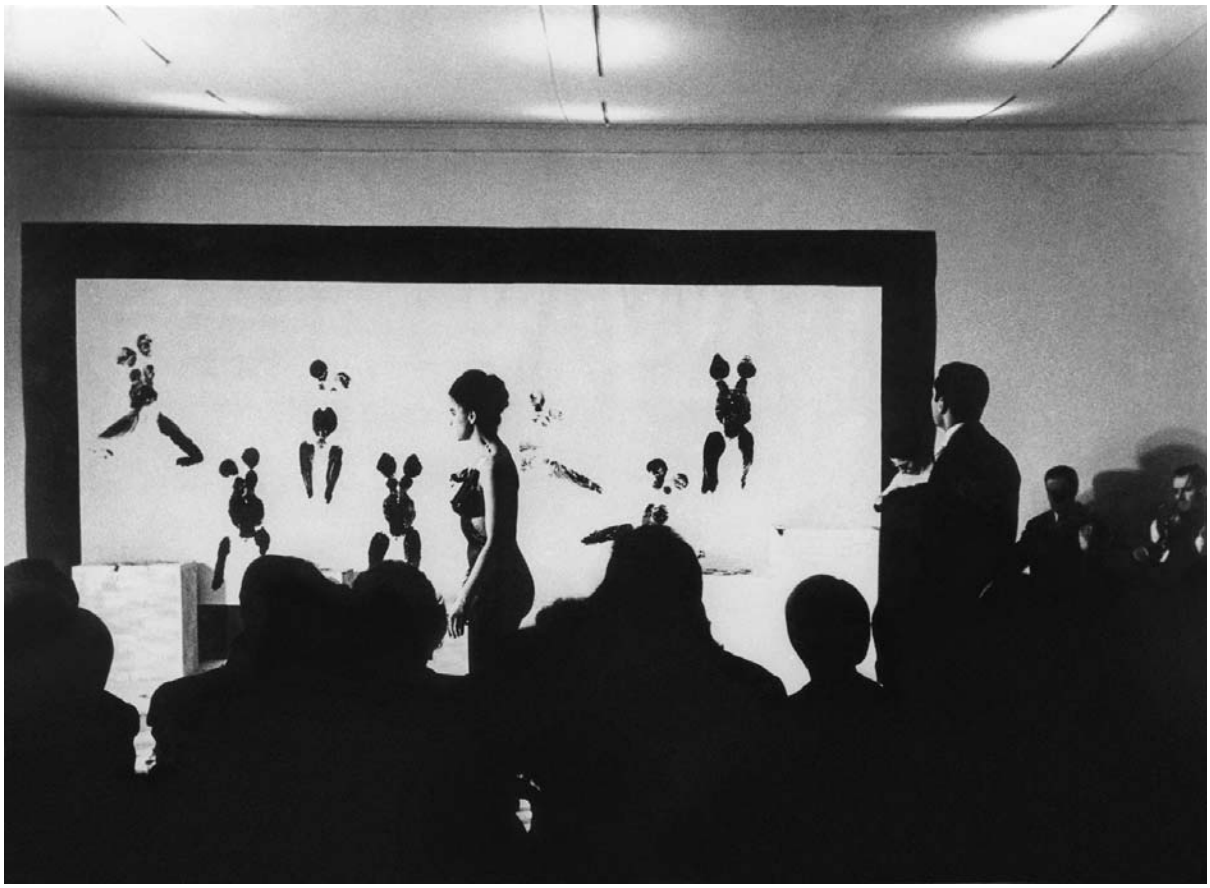
---

[171] Durante o período das telas monocromáticas, e receoso de se deixar afundar em "esferas demasiado espirituais" (Klein 1960: 2), Klein decide contratar modelos nus, cuja presença permitia que ele continuasse ancorado à sua condição corporizada, ao mesmo tempo mantendo equilibrado o clima pictórico do atelier (*in* François Lévy-Kuentz, 2006, *La révolution bleue*, *in* youtube: https://www.youtube.com/watch?v=xq3lkx-UoXc) [acedido em 17 de Abril de 2023].

[172] *International Klein Blue* é um tom de azul de saturação profunda, obtido através do pigmento *ultramarino*, cuja fórmula foi concebida por Yves Klein (*in* Le Ciel Comme Atelier – Yves Klein et ses contemporains, Dossier de presse, Centre Pompidou-Metz, 2020).

[173] [TA]: "… L'on comprendra aisément le processus: mes modèles ont d'abord ri de se voir transposées sur la toile en monochrome, puis elles se sont accoutumées et ont aimé la valeur, la qualité-colore chaque fois différente de chaque toile, même pendant l'époque bleue où c'était pourtant le même ton, le même pigment, les mêmes procédés techniques à l'exécution. Puis lorsque j'ai commencé peu à peu à ne plus rien produire de tangible avec l'aventure de «l'immatériel» dans mon atelier débarrassé même des monochromes et vide en apparence. Là, mes modèles ont, alors, voulu absolument faire quelque chose pour moi… Elles se sont ruées dans la couleur et, avec leur corps, ont peint mes monochromes. Elles étaient devenues des pinceaux vivants!" (*in* https://www.yvesklein.com).

"*Assim, permanecia limpo, não me sujava mais com a tinta, nem mesmo a ponta dos meus dedos. Diante de mim, sob a minha direcção, em colaboração absoluta com a modelo, a obra concretizava-se, e eu permanecia em condições de me mostrar digno dela, em smoking, para recebê-la como merecido, no seu nascimento para o mundo tangível*" (Klein 1960: 3).[174]



[Figura 14]
Apresentação de *Anthropométries à l'Époque Bleue*, na Galerie Internationale d'Art Contemporain, 1960. Direitos de Harry Shunk e Janos Kender (www.yvesklein.com).

A atitude distante e [quase] indiferente de Klein,[175] durante as performances das *Les Anthropométries*, eclipsou, de certa forma, a motivação do pintor – a tentativa de materializar a natureza intangível do corpo. O curador de arte norte americano, Eric Crosby, no artigo *Painting on, or as, Film: Yves*

[174] [TA]: "Ainsi je restais propre, je ne me salissais plus avec la couleur, même pas le bout des doigts. Devant moi, sous ma direction, en collaboration absolute avec le modèle, s'accomplissait l'ouvre, et j'étais en mesure de me montrer digne d'elle, en smoking, pour la recevoir comme il se doit, à sa naissance au monde tangible"

[175] Esse distanciamento das suas obras era uma das intenções do pintor, advogado no seu *Chelsea Hotel Manifesto* (1961): "Pour ma part, j'avais résolu le problème du détachement en me maintenant à une distance définie et objigatoire de la surface à peindre" (*in* https://www.yvesklein.com) [acedido a 19 de Abril de 2023].

Klein's Suaire de Mondo Cane (Mondo Cane Shroud) (2014), ao analisar o *Suaire de Mondo Cane* (1961) – resultado de uma encenação da performance *Les Anthorpométries de l'epóque bleue* ***[Figura 15]***, para o filme *Mondo Cane* (1962), do realizador italiano Gualtiero Jacopetti – escreve que "tão etérea é a presença do corpo […] que parece ter-se levitado no espaço e atravessado o tecido, deixando para trás apenas o mais leve traço da sua sensibilidade" (2014: 22).[176] Apesar do mediatismo de *Mondo Cane*,[177] que em parte ofuscou o peso existencialista presente no *Les Anthropométries*, "nenhuma outra obra de Klein fala da natureza transitiva e vulnerável da existência humana como o *Suaire de Mondo Cane*" (Crosby 2014: 31).[178]



[Figura 15]
Suaire de Mondo Cane, 1961, Colecção do Walker Art Center (www.yvesklein.com).

[176] [TA]: "So ethereal is the presence of the body [here] that it appears as if it has levitated through space and passed through the woven fabric, leaving behind only the faintest trace of its sensibility."

[177] Infelizmente, o filme *Mondo Cane* ridiculariza o trabalho de Klein: "Jacopetti's camera mocks Klein as a charlatan whose overpriced paintings are nothing but a pretext for an erotic display of female nudity" (Crosby 2014: 25).

[178] [TA]: "No other work in Klein's oeuvre speaks to the transitive, vulnerable nature of human existence as does the Mondo Cane Shroud."

A compreensão da imaterialidade do corpo humano, presente nas 'antropometrias' de Yves Klein, encontra eco na introdução do livro *L'Image Corps* (2001), de Paul Ardenne – "toda a representação do humano revela-se como alegórica em essência, e o homem como tal, em si mesmo, irrepresentável" (2001: 12).[179] O historiador e crítico de arte francês aponta esta irrepresentabilidade como a razão instigadora para a profusão de representações de corpos, na arte ocidental:

As representações do humano, no universo ocidental, abundam, oferecendo ao olhar uma comovente antologia sem equivalente, tanto plástica (as formas mudam) quanto temática (o homem nas suas diferentes posturas) ou simbólica (o homem como portador de uma evolução, ou seja, como a incorporação de uma ideia de si em constante mudança) [180] (Ardenne 2001: 12).[181]

Ao consentir que seja o próprio corpo das modelos a deixar a sua marca na tela – sem ajuda aparente do pintor – Klein tenta solucionar a 'irrepresentabilidade' do corpo humano, recorrendo a um processo de transferência directo, afim ao utilizado em muitas representações pré-históricas.[182] O carácter indexical das 'antropometrias' de Klein revela a qualidade metonímica do seu trabalho[183] e pode ser tomado como um exemplo da definição de *metonímia,* avançada pelo filósofo e teórico de literatura norte-americano, Kenneth Burke, num dos apêndices ao livro

[179] [TA]: "Toute figuration de l'humain s'avère d'essence allégorique, et l'homme tel quel, en soi, irreprésentable."

[180] Tomando – como já tem vindo a ser referido neste documento – o desenho do molde como uma representação do corpo, embora poucas vezes entendido como pertencendo ao universo artístico, creio ser justo incluir o desenho do molde na antologia referida por Ardenne, e compreender o desenho do molde como uma representação simbólica do corpo: a representação da corporização de uma ideia de corpo.

[181] [TA]: "Les représentations de l'humain, dans l'univers occidental, abondent, offrant à l'oeil un florilège mouvant sans équivalent, tant plastique (les formes changent) que thématique (l'homme en ses différents postures) ou symbolique (l'homme comme porteur d'une signification évolutive, comme incarnation d'une idée de soi en constant mutation)."

[182] Segundo o site *Wikipédia*, um dos temas mais antigos e recorrentes das pinturas rupestres é a representação da mão humana, executada directamente com a mancha criada pela impressão da mão coberta de tinta na parede das grutas (*in* https://en.wikipedia.org/wiki/Cave_painting) [acedido em 17 de Abril de 2023].

[183] Kristine Stiles menciona o trabalho de Yves Klein, no artigo *Uncorrupted Joy* (1998), embora lhe conceda pouca reflexão e referindo o trabalho de Klein no comentário que elabora sobre os artistas japoneses pertencentes ao movimento *Gutai* (Stiles 1998: 237).

Grammar of motives (1945)[184] – "[a] 'estratégia' básica na metonímia é esta: transmitir um estado incorpóreo ou intangível nos termos do corpóreo ou tangível" (1945: 506).[185]

O título desta série de trabalhos de Yves Klein – *Les Anthropométries* – sugere imediatamente uma das disciplinas basilares para a sistematização do processo de desenho de moldes (Waugh 1964; Simões 2005; Narielwalla 2012). E embora o trabalho de Klein não tivesse a intenção de produzir um outro objecto para lá da própria pintura, ao utilizar as impressões de extensões da pele, sobre suportes bidimensionais, o trabalho de Klein pode ser comparado ao propósito e ao objectivo do design de moldes – a tradução, ou transferência, da tridimensionalidade do corpo para um suporte bidimensional. Ao eleger a pele das modelos como 'instrumento de pintura',[186] promovendo a mancha em detrimento da linha, *Les Anthropométries* indicam uma possível resposta para a questão 'como pode a pele informar o desenho do molde?'.

O trabalho *Empreintes (dermographiques)* (2007), da artista plástica francesa Aline Ribière (n. 1945), também utiliza a pele como referente, mas revela uma cumplicidade entre artista e modelo oposta àquela encontrada no trabalho de Yves Klein. Se o processo de Klein tinha como objectivo mantê-lo distante da obra, não chegando mesmo a tocá-la, o trabalho de Ribière assenta numa premissa de proximidade e de identificação com o corpo do outro.

Desde os anos 70 que Ribière utiliza como *médium* o vestuário de forma a conceber "aquilo que ela inicialmente denominou de vestuário do imaginário" (Guiraud 2014).[187] Numa entrevista feita à artista, pela altura da exposição *Architexture (du corps)*, apresentada no centro de arte La Fenêtre, de Montpellier, em 2014, Ribière descreve o seu trabalho da seguinte forma:

"Há mais de 30 anos que trabalho sobre o mesmo objeto, o envelope do corpo. Da pele ao invólucro vestimentário, a presença-ausência do corpo é o centro do meu trabalho como artista plástica. Por muito tempo falei de roupas, de roupas do imaginário, de envoltórios corpóreos, de envoltórios de roupas, de invólucros; também de vestidos, de roupas

---

[184] O apêndice tem como título *Four Master Tropes* e gira em torno da metáfora, metonímia, sinédoque e ironia, e "with their role in the discovery and description of 'the truth'" (pp. 503-517).

[185] [TA]: "The basic 'strategy' in metonymy is this: to convey some incorporeal or intangible state in terms of the corporeal or tangible."

[186] Embora Klein tenha apelidado as suas modelos de 'pincéis vivos', na realidade entendia-as como verdadeiras colaboradoras e não como objectos animados. No texto *Le Vrai Devient Réalité*, Klein escreve: "Ces marques […] m'ont hypnotisé tout suite, et je les ai travaillés clandestinement […], toujours em collaboration absolue avec les modèles […]" (Klein 1960: 5).

[187] [TA]: "[elle conçoit et réalise] ce qu'elle a initialement nommé des Vêtements de l'imaginaire" (*in* http://www.alineribiere.fr/fil_texte.html) [acedido a 20 de Abril de 2020].

habitadas, de territórios corporais, de descascamentos, de impressões, de mudas de pele, de relíquias" (Ribière, 2014).[188]

No vídeo *Dialogue pensé/parle – 2 empreintes*, Ribière explica o processo de *Empreintes (dermographiques)* a Jacqueline Salmon, fotógrafa e videógrafa. O vídeo mostra a artista plástica a fazer um molde de gesso do corpo de uma [outra] mulher ***[Figura 16]***, ao som de uma conversa informal com Salmon:

"J. Salmon: na verdade, essa casca que estás a desprender [do corpo da modelo] vai desaparecer da obra.

A. Ribière: ela não será visível, é uma etapa que não se vai ver […]. Faço esta casca, depois faço outra impressão que seria considerada como um duplo do corpo. Depois faço outra casca de tecido, que seria o duplo da pele… depois… é isso que eu passo pela prensa de gravura, e é isso que eu mostro..." (*in* Salmon, 2007).[189]



[Figura 16]
Fotograma do vídeo de Jacqueline Salmon, com Aline Ribière, 2007 (www.jacquelinesalmon.com).

[188] [TA]: "Depuis plus de 30 ans, je travaille sur un même objet, l'enveloppe du corps. De la peau à l'enveloppement vestimentaire, la présence – absence du corps est le centre de mon travail de plasticienne. Pendant longtemps j'ai parlé de vêtements, de vêtements de l'imaginaire, d'enveloppes corporelles, d'enveloppements vestimentaires, d'envêtements; aussi de robes, d'habits habités, de territoires corporels, d'épélations, d'empreintes, de mues, de reliques" (*in* https://www.enrevenantdelexpo.com) [acedido a 20 de Abril de 2023].

[189] [TA]: "**js:** em fait cette conquile que tu détaches, elle va même disparaître de l'oeuvre

ar: elle ne ser apas visible, c'est une étape qui ne vas pas se voir. [je me suis posé la question] … je fais cette conquille, ensuite je fais um eautre empreinte qui serait considérée comme um double du corps. ensuite je fais une autre coquille en tissu, qui serait le double de la peau … ensuite … c'est ce que je passe dans la presse à gravure, et c'est ça que je montre …" (*in* http://www.jacquelinesalmon.com/fr/sommaire-des-projets-aline-ribiere-dialogue-pense-parle/).

Marc Guiraud, doutor em ciências da educação, no domínio da dança, escreve que *Empreintes (dermographiques)* é um trabalho a quatro tempos: *a construção do invólucro em tecido*, o mais perto do corpo, com as inevitáveis costuras e pregas; *a passagem por uma prensa de gravação*, dispondo o invólucro sobre uma placa impregnada de tinta preta, permitindo revelar as diferentes espessuras do tecido, e as pregas acidentais que se formam "como lacerações;" *a projecção das réplicas*, sobre um tecido bidimensional, dos vestígios deixados pelo invólucro na placa da prensa – a imagem em negativo; *a fotografia*, onde a impressão é momentaneamente ocupada pelo corpo de Aline Ribère, e fotografada por Jacqueline Salmon (Guiraud 2014).[190] Embora Guiraud não mencione 'as cascas' de gesso feitas sobre o corpo das modelos – um 'ante-tempo' que Ribière entende "[…] que interiormente poderia compreender coisas em relação a certas mulheres, poderia estar em conivência […]" (*in* Salmon 2007)[191] – fica claro que o interesse da artista, nesta obra, é a transferência entre a tridimensionalidade do corpo e dos seus invólucros, e a bidimensionalidade da imagem e das suas réplicas:

"*J. Salmon: mas na passagem, assim, do corpo tridimensional para uma reprodução em duas dimensões desse corpo que não é nem o desenho, nem a fotografia, que é ainda outra coisa, como uma espécie de achatamento da pele […]*

A. Ribière: sim, as histórias de tensões do tecido […] é um trabalho que tem muito a ver com o táctil, que tem muito a ver com o tocar, é quase como a modelagem, embora não sejam de todo as mesmas ferramentas […]" (*in* Salmon 2007).[192]

Se para a artista e designer têxtil, Katherine Rochon, na sua tese de doutoramento, *Le Robe est L'Intervention: Création en art, histoires et constructions identitaires de femmes immigrantes de Montréal* (2016), o percurso artístico de Aline Ribière compreende a peça de roupa como uma *metonímia* do corpo (Rochon 2016: 53), em *Empreintes (dermographiques)* todo o processo de execução é metonímico na sua natureza: **1)** a identificação e consequente transferência entre o corpo da artista com o corpo da modelo; **2)** a contiguidade espácio-temporal indexical, que expõe a interacção entre

---

[190] *In* http://www.alineribiere.fr/fil_texte.html# [acedido a 24 de Abril de 2023]

[191] [TA]: "[parce que je pensais] qu'intérieurement, je pouvais comprendre des choses par rapport à certaines femmes, que je pouvais être en connivence […]."

[192] [TA]: "**js:** mais dans le passage, comme ça, de ce corps à trois dimensions à une reproduction de ce corps en deux dimensions qui n'est ni le dessin, ni la photographie qui est encore autre chose, qui est comme une sorte d'aplatissement de la peau […]

ar: […] oui, les histoires de tensions de tissu […] c''est un travail qui a beaucoup à voir avec le tactil, qui a beaucoup à voir avec le touché, c'est presque du modelage bien que ça ne soit pas du tout les même outils […]."

tridimensional e bidimensional; **3)** a exposição dos vários momentos – 'tempos' nas palavras de Marc Guiraud –que compõem o desenvolvimento lógico do trabalho.

Este subcapítulo propõe uma resposta à questão "como pode a pele informar o desenho do molde?" A resposta é [parcialmente] dada através do trabalho de artistas que, em determinado momento do seu percurso, entenderam a relação entre o corpo e o suporte de representação como um lugar de questionamento e exploração para materializarem as suas obras. Os trabalhos de Yves Klein e de Aline Ribière sugerem outras formas de representar o território *corpo*, assentes na interacção entre tridimensional e bidimensional. De igual modo, o trabalho de Trisha Brown transforma a efemeridade de uma acção corporal numa materialização gráfica, permitindo que os dois domínios que constituem o seu trabalho sejam entendidos ora como um todo, ora em separado – mas sempre interligados. A *metonímia*, enquanto conceito agregador deste subcapítulo, possibilitou uma contextualização teórica que reconhece o processo como o constituinte central da obra de arte – "[a] acção é uma verdade da arte" (Stiles 1998: 231).[193] No contexto desta investigação, a *metonímia* vem antecipar que o processo de desenho do molde pode implicar novas acções entre dois corpos [designer e utilizador], permitindo antever uma resposta à pergunta de investigação "como pode um novo processo de desenho de moldes estabelecer uma nova relação entre utilizador e designer, vindo a informar a representação do corpo?" O processo metonímico, ao estar imbuído de intenções/atitudes artísticas assentes num discurso plástico de interacção, permite que as acções processuais sejam equiparadas ao objecto resultante dessas mesmas acções – "[…] podemos apreender que essas acções constituem comportamentos artísticos que são feitos para serem vistos da mesma forma que olhamos para o objecto" (Stiles 1998: 230).[194]

[193] [TA]: "Action is a truth of art."

[194] [TA]: "[…] one may grasp that those actions constitute artisitic behaviours that are made to be viewed in the same way that we look at the object."

O sujeito mimético (S/s) – a relação mapa-território

No início deste capítulo definiu-se o sujeito mimético (S/s) como a *peça de roupa*, entendida nesta investigação enquanto materialização tridimensional das intenções definidas durante o processo de *desenho do molde* – o meio de representação (M/m) – que projecta o *corpo* do utilizador – o objecto referencial (O/o). Para justificar conceder à peça de roupa uma capacidade de agência – inerente ao termo 'sujeito' –[195] utilizou-se o artigo de Fiona Candy, *The Fabric of Society: An Investigation of the Emotional and Sensory Experience of Wearing Denim Clothing* (2005), onde a designer e investigadora de moda reflecte sobre as diferentes formas de indivíduos se apropriarem de peças de roupa [aparentemente] iguais – calças *jeans* e casacos de ganga. Convocar o artigo de Candy teve como objectivo realçar que as peças de roupa, ao serem sensorialmente percepcionadas por quem as veste, podem funcionar como entidades agregadoras de intenções que promovem ou inibem comportamentos, acções, gestos, etc.[196]

A capacidade de as peças de roupa activamente influenciarem o corpo – tanto a um nível físico e do movimento corporal, como ao nível da percepção do espaço – é inteligentemente demonstrada na colaboração entre Merce Cunningham (1919-2009) e Rey Kawakubo (n.1942). O coreógrafo norte-americano, que sempre acarinhou o acaso e o acidental no seu trabalho (*in* Brubach, 1997),[197] convidou Kawakubo, designer japonesa e directora criativa da marca Comme de Garçons, para desenhar os figurinos para a coreografia *Scenario* (1997). O resultado foi uma adaptação da colecção *Body Meets Dress, Dress Meets Body* (1996), onde vestidos de elastano ostentam protuberâncias desconcertantes, conseguidas através de enormes enchimentos de penas – saliências do tamanho de bolas de *basketball* no peito, bossas almofadadas nas costas, tubos semi-circulares apoiados nos ombros e nas ancas. A silhueta habitual do corpo desaparece e no seu lugar aparecem formas que ora lembram animais, ora são simplesmente irreconhecíveis. O processo de Cunningham permitiu

---

[195] Na entrada para o substantivo *sujeito*, no Dicionário on-line da Porto-Editora, uma das possíveis definições é: "aquele que age, agente" (*in* https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sujeito) [acedido a 26 de Abril de 2023].

[196] Por exemplo, numa análise à forma como indivíduos utilizavam os bolsos e/ou as presilhas de calças de ganga que vestiam, Candy escreve: "Garment structure prompts or affords certain behaviour, which in this case characterises the casuality of the jeans' demeanour" (p.12).

[197] *In* https://www.nytimes.com/1997/10/05/magazine/style-dance-partners.html [acedido a 27 de Abril de 2023].

total liberdade aos artistas com quem colaborou,[198] ao mesmo tempo recorrendo a uma certa aleatoriedade – Cunningham ensaiou a coreografia com os bailarinos, sem saber o que Kawakubo iria apresentar; por sua vez, Kawakubo construiu os figurinos sem conhecer a partitura dos movimentos. Foi apenas quando os bailarinos vestiram os figurinos e tentaram dançar os movimentos coreografados, que a obra ficou completa – "[…] juntos, a dança e os figurinos [tomaram] uma vida para lá do que [Cunningham] tinha previsto" (Brubach 1997).[199]

A jornalista de arte, Camille LeFevre, no artigo *Dress Meets Dancing Body* (2013), refere as experiências de alguns dos bailarinos no encontro entre coreografia e figurino: uma das bailarinas referiu que "o seu figurino de Kawakubo era como uma parca quente e volumosa, e que a sua visão dos outros bailarinos era frequentemente obscurecida;"[200] outra bailarina relata o quão divertido e estimulante foi tentar dançar a coreografia, num figurino com uma saia tubular que a impedia de mexer as pernas – "ela simplesmente não conseguia fazer a coreografia de Cunningham e teve que se adaptar" (*in* LeFevre 2013).[201]

O exemplo de *Scenario* – onde os movimentos apresentam uma maior amplitude do que aqueles realizados no quotidiano, e onde os figurinos propositadamente transformam o corpo com protuberâncias não habituais – demonstra como as peças de roupa funcionam activamente como transmissoras de intenções (Nogueira 2015). Por exemplo, num vídeo de Daniel Madoff (2019), onde são apresentadas filmagens de arquivo pertencentes à Merce Cunningham Trust, com entrevistas a alguns dos bailarinos que originalmente dançaram *Scenario*,[202] um dos bailarinos menciona que "em alguns dos figurinos [Kawakubo] colocou obstáculos à realização do trabalho" (*in* Madoff 2019).[203] Em *Scenario* é fácil perceber como objectos inanimados, tal como os figurinos

---

198 Para além de Rey Kawakubo, que ficou a cargo dos figurinos e do cenário, Cunningham colaborou com Takehisa Kosugi para a composição musical da peça (*in* https://mnartists.walkerart.org/dress-meets-dancing-body) [acedido a 27 de Abril de 2023].

199 [TA]: "[…] together, the dance and the costumes are taking on a life beyond what he had envisioned" (*in* https://www.nytimes.com/1997/10/05/magazine/style-dance-partners.html) [acedido a 27 de Abril de 2023].

200 [TA]: "[one dancer says] her Kawakubo costume was like a hot and bulky parka, and that her view of the other dancers was often obscured" (in https://mnartists.walkerart.org/dress-meets-dancing-body) [acedido a 27 de Abril de 2023].

201 [TA]: "[S]he simply couldn't do Cunningham's choreography and had to adapt" (in https://mnartists.walkerart.org/dress-meets-dancing-body) [acedido a 27 de Abril de 2023].

202 *Scenario* estreou a 14 de Outubro de 1997, no Brooklyn Academy of Music, Nova Iorque.

203 *In* David Maloff, 2019, *Scenario (1997) by Merce Cunningham*, *in* youtube: https://www.youtube.com/watch?v=qAvVCbdlzfg&t=235s, [acedido a 27 de Abril de 2023].

de Kawakubo, se podem transformar [também] em sujeitos (S/s) activos de uma obra, agregando e transmitindo propriedades e intenções.

Todas as narrativas e histórias dos bailarinos de *Scenario* – assim como as considerações de Fiona Candy – evidenciam a experiência fenomenológica do utilizador com a peça de roupa. O filósofo fenomenólogo francês, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), no livro *Fenomenologia da Percepção* (1999 [1945]), condensa esta questão da seguinte forma: "o corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projectos e empenhar-se continuamente neles" (Merleau-Ponty 1999 [1945]: 122). Segundo Merleau-Ponty, a relação do corpo com o mundo é o contexto essencial para todas as experiências, para todas as percepções: "a consciência projecta-se [n]um mundo físico e tem um corpo, assim como ela se projecta [n]um mundo cultural e tem hábitos" (Merleau-Ponty 1999 [1945]: 192). E uma vez que a consciência se projecta no mundo através do corpo, tem a capacidade de se expandir através da *incorporação* de objectos externos – seja ao conduzir um carro, ao perscrutar o mundo com uma bengala, ou ao usar um chapéu (Merleau-Ponty 1999 [1945]: 199).

Regressando ao exemplo de *Scenario*, a fenomenologia de Merleau-Ponty permite uma grelha de interpretação para a experiência dos bailarinos, ao vestirem e dançarem com os figurinos de Kawakubo. Mas, como interpretar os figurinos de Kawakubo enquanto materialização das intenções da designer? Como legendar as projecções que a designer propôs para os corpos dos bailarinos? A resposta a estas questões [creio] é melhor articulada através da *relação mapa-território*.

No livro *Science and Sanity* (2000 [1933]),[204] Alfred Korzybski (1879-1950), escreve "um mapa *não é* o território que representa" (Korzybski 2000 [1933]: 58).[205] O propósito de Korzybski era advertir para a diferença entre o objecto e a sua representação, mais especificamente a diferença entre a realidade percepcionada que se pretende comunicar e a estrutura da linguagem utilizada para o fazer: "esta linguagem [comum] dá-nos uma forma de representação […] na qual é impossível dar uma descrição total e coerente de nós próprios ou do mundo à nossa volta" (Korzybski 2000 [1933]: 55).[206] A escola de pensamento que Korzybski veio a fundar – a Semântica Geral –, ensinada no Instituto da Semântica Geral, fundada em 1938, em Chicago, é adoptada por alguns

[204] Segundo o site Wikipédia, a primeira publicação deste aforismo por Korzybski foi no artigo *A non-aristotelian system and its necessity for rigour in mathematics and physics*, publicado em 1931.

[205] A frase original é: "A map *is not* the territory it represents, but, if correct, it has a *similar structure* to the territory, which accounts for its usefulness."

[206] [TA]: "This language gives us a form of representation […] in which we find it impossible to give a full, coherent account of ourselves oro f the world around us."

professores e linguistas, mas acaba por ser fortemente criticada por cientistas e filósofos – por exemplo, o matemático Martin Gardner (1914-2010), no livro *Fads and Fallacies in the name of Science* (1957), descreve a Semântica Geral como sendo uma pseudo-ciência, com nuances de culto (1957: 281-290).[207]

Mas, apesar do desapreço que a Semântica Geral, de Korzibsky, possa ter suscitado, o aforismo "o mapa não é o território" veio a exemplificar a complexa relação entre os objectos reais e os modelos de representação desses mesmos objectos.[208] No contexto desta investigação, convocar a relação mapa-território permite entender o desenho do molde enquanto um *mapa* que pretende cartografar um *território* – o corpo –, e a peça de roupa enquanto a materialização dessa *relação* – a entidade que reúne as interpretações do *mapa,* e que as transmite ao *território*. De forma a justificar o entendimento da peça de roupa como a materialização da relação mapa-território, é necessário explicar a associação entre *mapa* e desenho do molde – e inerentemente, entre *território* e corpo.

No livro *The map as art – Contemporary Artists Explore Cartography* (2009), a crítica de arte e historiadora, Gayle Clemans, escreve que embora os mapas sejam utilitários, por definição, "carregam implicitamente promessas de percursos para dentro e para fora do desconhecido" (2009: 9).[209] O mapa não é o caminho, mas a *possibilidade* de um caminho. Clemans escreve sobre trabalhos artísticos que incluem mapas e sobre artistas que os utilizam como esquemas cartográficos para as suas obras. Segundo a autora, os mapas – tal como os trabalhos artísticos – são selectivos naquilo que decidem representar, "e chamam a atenção para as diferenças entre conhecimento colectivo e experiência individual" (Clemans 2009: 10).[210] As considerações de Clemans sobre as possibilidades que um mapa apresenta, lembram aquelas de Kaat Debo, curadora e directora do MoMu em Antuérpia, quando escreve que "todo o molde carrega em si a peça de

---

[207] Gardner desconfia dos benefícios que Alfred Korzybski concede à utilização da Semântica Geral, que vão desde curas semânticas para o alcoolismo, homossexualidade, cleptomania, dificuldades de leitura, gaguez, enxaquecas, ninfomania, impotência, "and a innumerable varieties of other neurotic and psychosomatic ailments" – "It is true that Korzybski made a valiant attempt to integrate a philosophy of science with neurology and psychiatry. It is precisely here, however, that his work moves into the realm of cultism and pseudo-science" (Gardner 1957: 283).

[208] Por exemplo, o romance do escritor francês Michel Houellebecq, *La Carte et Le Territoire* (2010), é uma referência óbvia à frase de Korzybski. Também o livro *Understanding Media* (1964), de Marshal McLuhan, e conhecida frase de sua autoria, "The Medium is the Message," são extensões do aforismo de Korszybski (*in* Theodore A. Wertime 1966, *Marshal McLuhan and the Extensions of Man*, p.505).

[209] [TA]: "[maps] bear implicit promises of routes into and out of the unknown."

[210] [TA]: "[…], and call out differences between collective kowledge and individual experience."

roupa potencial e, por isso, o corpo potencial" (2003: 9).[211] Tanto o mapa como o desenho do molde prometem algo que está para vir – uma viagem ou uma peça de roupa. E tal como a viagem potenciada pelo mapa, a peça de roupa construída pelo molde será sempre experienciada individualmente pelo corpo que a vestir.

A analogia entre o desenho do molde e um mapa, também é feita por Dirk Lauwaert, no texto *The Consciousness of a Seam* (2003). Para Lauwaert, o desenho do molde não reproduz um modelo, "mas cria um modelo" (2003: 43). Uma vez que o desenho do molde, segundo o autor, assenta numa táctica a três tempos – selecção, projecção e escala – é possível entendê-lo como um mapa:

"Outro bom exemplo é o mapa geográfico ou o mapa de estradas. Dependendo da finalidade do mapa, alguns elementos são incluídos ou excluídos, daí a selecção. Um mapa não é uma fotografia, mas uma filtragem. […] O molde […] retém apenas aquilo que ajuda e orienta: está interessado no processo de fazer o protótipo, não de o vender" (Lauwaert 2003: 43).[212]

Para Lauwaert a comparação entre um molde e um mapa deve-se à utilidade que ambos os desenhos apresentam – "siga os passos e chegará ao resultado pretendido" (2003: 46).[213] O carácter utilitário que Lauwaert concede ao mapa – e por inerência, ao molde – conquanto seja verdade, parece descurar o processo necessário para cartografar os territórios em questão. Marshal McLuhan expõe esta negligência da experiência do processo, em prol de um objecto 'pronto a consumir', numa citação do livro *I was a Savage* (1958), de Prince Modupe,[214] onde Modupe narra a reacção do seu pai quando lhe é apresentado um mapa de uma região que o ancião tinha trilhado: "[…] a minha vastidão descontraída e fácil de distâncias impressionantes traçadas num mapa, menosprezava as viagens que ele medira com os seus pés cansados" (*in* McLuhan 1964: 158).[215]

---

[211] [TA]: "Every pattern carries within it the potential garment and, therefore, the potential body."

[212] [TA]: "Another good example is the geographical map or the road map. Depending on the purpose of the map, elements are included or left out, hence the selection. A map is not a photograph, but a filtration. […] the pattern, […] retains only that which aids and guides: it is concerned with the process of making the model, not with selling it."

[213] [TA]: "Follow the steps and you will arrive at the intended result."

[214] Prince Modupe (1901-?) foi um expatriado Africano, nascido na antiga África Ocidental Francesa – a actual Guiné – que "entered the Hollywood scene in the mid 1930's. […] Modupe was described as an Oxford-educated Nigerian royal […]. Modupe worked as a composer, choreographer, theatrical producer, music consultant for film, and a lecturer and educator, managing to bridge a formidable sociocultural gap between the races" (*in* Karin Patterson 2011, *Prince Modupe: An African in Early Hollywood*, p.29).

[215] *In* McLuhan: "[…] my airy and easy sweep of map-traced staggering distances belittled the jorneys he had measured on tired feet."

A tocante história de Prince Modupe é um ensinamento sobre a diferenciação entre a experiência do real e a crença [apenas] na representação – no fundo, não é o mapa que permite experimentar o território, mas sim a exploração do território que permite desenhar um mapa. O relato de Modupe encontra um paralelo na ênfase atribuída à necessidade de conhecer a anatomia do corpo, antes de proceder ao desenho de um molde. W. H. Hulme, no livro *The Theory of Garment-Pattern Making* (1945), inicia o primeiro capítulo com uma citação de Henry Wampen: "ao contratar pessoas para o vestir, pergunte-lhes, primeiro, onde no corpo deve ser a medida colocada e peça-lhes para descrever a sua figura tendo em conta a sua postura involuntária" (*in* Hulme 1945: 9).[216] Segundo Wampen, caso o alfaiate não consiga localizar, de modo preciso, os pontos anatómicos usados como referência para o desenho, nem descrever a atitude corporal do corpo que irá vestir, então o seu conhecimento é "deficiente nos próprios preliminares da tarefa" (*in* Hulme 1945: 9).[217] Se o designer não conhecer o território, nem vale a pena tentar riscar um mapa.

A complexidade da relação entre o território real e a representação cartográfica, é comicamente colocado por Lewis Carrol (1832-1898), em *Sylvie and Bruno Concluded* (1893), num diálogo entre o narrador e a personagem Mein Herr:

"That's another thing we've learned from your Nation," said Mein Herr, "map-making. But we've carried it much further than you. What do you consider the largest map that would be really useful?"
"About six inches to the mile."
"Only six inches!" exclaimed Mein Herr. "We very soon got to six yards to the mile. Then we tried a hundred yards to the mile. And then came the grandest idea of all! We actually made a map of the country, on the scale of a mile to the mile!"
"Have you used it much?" I enquired.

"It has never been spread out, yet," said Mein Herr: "the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well" (Carroll 1893: 169).[218]

---

[216] [TA]: "When you employ persons to dress you, ask them, first, where on the body the measure ought to be placed, and to describe your figure as to carriage of involuntary form."

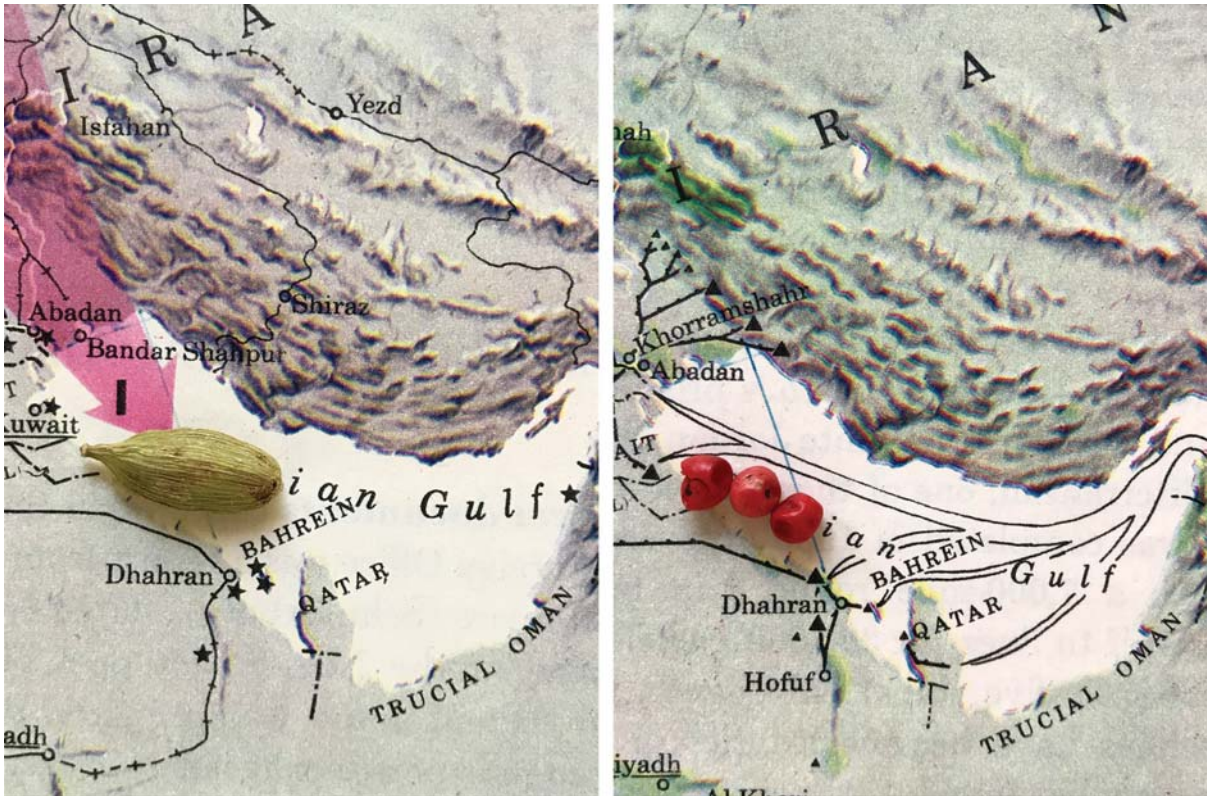
[217] [TA]: "[they are] deficient in the very preliminaries of the undertaking."

[218] Por não ter encontrado uma tradução em Português, e por ser um excerto extenso que apresenta com um diálogo absurdo, decidi citá-lo na língua original, garantindo que nenhuma ambiguidade humorística se perdesse numa tradução amadora.

O relato absurdo de Mein Herr levanta questões pertinentes sobre a relação entre a representação e o objecto representado: **1)** se o mapa incluir todas as características do território, então não é mais uma representação, mas sim um duplicado do objecto real. Hans Jonas, no artigo *Homo Pictor* – analisado no Capítulo I, deste documento – enuncia que uma das condições essenciais para a produção de uma *imagem* é que a semelhança com o objecto representado não pode ser completa – "a duplicação de todas as propriedades do original resultaria na duplicação do objecto em si – numa outra instância do mesmo tipo de objecto, não numa imagem" (1962: 203);[219] **2)** na impossibilidade de utilizar o mapa à escala 1:1, a nação de Mein Herr decide usar o próprio território como mapa, colapsando a diferença entre representação e objecto representado. Este pequeno relato – embora paradoxal – lembra a solução de Yves Klein, ao utilizar o corpo das modelos para representar o corpo das modelos. Klein, perante a impossibilidade de representar o corpo tal como ele o vê e sente, decide usar aquilo que mais se aproxima do real – o próprio corpo.

Tal como um mapa, que desenha fronteiras num território contínuo, uma das estratégias do molde, para melhor replicar o volume do corpo, é a divisão do corpo em linhas imaginárias, "ou seja, [a] divisão do todo em diversas entidades distintas, como a *frente*, as *costas*, os *braços*, as *pernas*, etc. que antevê a sua reconstrução" (Simões 2005: 5). Tanto o mapa como o molde tentam planificar – no sentido de 'tornar plano' – territórios que são tridimensionais, e fazem-no através de um sistema gráfico próprio e convencionado – Dirk Lauwaert, por exemplo, compara a indicação de "botões, costuras, pregas e pinças" no molde com a representação de "estradas, caminhos de ferro, canais e elevações" no mapa (2003: 46). Mas os mapas não têm apenas a função de 'representar o território' – eles também dão origem à concepção do próprio território ***[Figura 17]*** na página 107.

[219] [TA]: "A duplication of all the properties of the original would result in the duplication of the object itself – in another instance of the same kind of object, not in an image."



[Figura 17]
Detalhe do díptico *Ian Gulph* (2018), de Alesandro Balteo-Yazbeck, apresentado na exposição **Map≠Territory** (2021), na Green Art Gallery, Dubai (https://www.gagallery.com).

O professor de Históra da Cartografia, Matthew H. Edney, no livro *Mapping the Empire: The Geographical Construction of British India, 1765-1843* (1997), refere como a Companhia das Índias Orientais empreendeu numa massiva operação intelectual com o intuito de transformar "uma terra de espectáculo incompreensível num império de conhecimento" (1997: 2).[220] Segundo Edney, na vanguarda dessa operação estiveram os geógrafos e cartógrafos, que mapearam as paisagens, os habitantes, a flora e a fauna:

"[…] os geógrafos criaram e definiram a imagem espacial do império da companhia. Os mapas vieram a definir o próprio império, a dar-lhe integridade territorial e a sua existência básica. O império existe porque pode ser mapeado; o significado dos impérios está inscrito em cada mapa" (Edney 1997: 2).[221]

O que está patente nesta passagem do livro de Matthew H. Edney, é que um território – na realidade, uma entidade geológica plástica que não conhece limites – é tornado coeso através da

[220] [TA]: "[…] to transform a land of incomprehensible spectacle into na empire of knowledge."

[221] [TA]: "[…] the geographers created and defined the spatial image of the company's empire. The maps came to define the empire itself, to give it territorial integrity and its basic existence. The empire exists because it can be mapped; the meaning of empires is inscribed into each map."

sua representação. O mapa desenha *um* território, segundo considerações que virão a *definir* o próprio território. Segundo o autor, o mapa define as fronteiras geográficas e imaginárias de um território – "os mapas modelam e manipulam imagens geográficas mentais" (1997: 2).[222]

De uma forma análoga, também o desenho de um molde – enquanto desenho que precede uma peça de roupa – determina [outras] fronteiras do corpo: fronteiras físicas, como no caso do trabalho de Kawakubo para a peça *Scenario* (1997); sensitivas e cognitivas, como na história de Umberto Eco em *Lumbar Thought* (2007 [1985]); e psicológicas, como exposto no artigo de Stella North, *The Surfacing of the Self: The Clothing-Ego* (2013). O trabalho de um designer de moldes, então, pode ser comparado ao de um cartógrafo que explora um território de modo a circunscrever os seus limites. E tal como na representação de um cartógrafo, onde todo o processo é investido de significado, seja nos instrumentos e técnicas usados, nas relações sociais que a promoveram "e nas expectativas culturais que definem, e são definidas, pela imagem do mapa" (Edney 1997:2),[223] também o trabalho do designer de moldes está imbuído de intenções e expectativas quando desenha *um corpo potencial*.

O alfaiate oitocentista, Thomas Oliver, no livro *The Tailor's Philosophical Transfer* (1849), citado na dissertação de mestrado de Inês Simões (2005), declara que é o dever do alfaiate, quando necessário, aperfeiçoar a aparência física do utilizador, "preenchendo imperfeições, escondendo monstruosidades e oferecendo [lhe] uma silhueta elegante" (*in* Simões 2005: 68). E uma vez que a obra de um alfaiate é vestida pelo utilizador – ou seja, é habitada e vivida por ele – Oliver afirma ainda que a arte do alfaiate, i.e., o design de moldes, é mais útil que a pintura e a escultura por não se limitar a imitar a natureza (*in* Simões 2005: 68).

As afirmações de Thomas Oliver são um exemplo nítido daquilo que o historiador de arte, Ernst Gombrich, no livro *Art and Illusion* (1984 [1960]), apelida de 'o poder de Pigmalião'. Segundo Gombrich, a ideia da arte como sendo uma 'imitação da natureza' não faz jus às motivações que instigam o artista. Baseando-se na história mitológica de Pigmalião – o escultor que se apaixonou por uma estátua que ele próprio fez e que pediu a Vénus que a tornasse de carne e osso –, Gombrich descortina uma função da arte mais inspiradora: "o artista não pretend[e] atingir uma 'semelhança', mas [sim] rivalizar com a própria criação" (Gombrich 1984 [1960]: 76).[224] Oliver,

---

[222] [TA]: "[…] maps shape ans manipulate mental geographical images."

[223] [TA]: "[meaning is invested in all aspects of cartography: in the instrumentation and technologies wielded by the geographer; in the social relations within which maps are made and used] and, in the cultural expectations which define, and which are defined by the map image."

[224] [TA]: "[…] the artist did not aim at making a 'likeness' but at rivalling creation itself."

considerando-se um artista, logo, considerando o seu trabalho como *arte*, deixa claro não ter intenções de ser fiel à topografia do corpo que está incumbido de vestir – onde a natureza errou, é o papel do artista corrigir. Tomando a ideia de Gombrich como correcta, e admitindo que a motivação de qualquer artista parece ser que a sua obra 'ganhe vida' e que rivalize com a natureza – ao invés de meramente a imitar –, a apreciação que Oliver faz aos trabalhos de pintura e escultura parece perder efeito. No entanto, se para um pintor ou escultor "o […] desejo de criar, de fazer emergir uma segunda realidade, encontra os seus inexoráveis limites nas restrições do material [em que trabalha]" (Gombrich 1984 [1960]: 78),[225] para um designer de moldes – ou para um designer de moda – o final da sua obra coincide com a *incorporação* da estrutura por ele criada, pelo utilizador da peça de roupa: "as estruturas sintácticas da moda também influenciam a nossa visão do mundo, e de forma muito mais física do que a concordância dos tempos [gramaticais] ou a existência do subjuntivo" (Eco 2007 [1998]: 317).[226]

Aceitando a premissa da motivação pigmaliónica dos artistas, avançada por Gombrich, e extrapolando essa intenção para o trabalho do designer de moldes, como implícito no discurso de Thomas Oliver, a frase de Hulme – "e deve-se ter presente que todo o designer de moldes tem em mente o tipo de forma [do corpo] do seu tempo, ao estabelecer as premissas a partir das quais argumenta seus pontos de sistema" (Hulme 1945: 93)[227] – ganha outro significado. O designer de moldes 'argumenta um sistema' que irá transmitir a sua ideia de corpo ao corpo do utilizador.

Ao atribuir ao desenho de um molde características análogas ao de um *mapa* geográfico – e, por inerência, ao atribuir ao corpo características de um *território* – este subcapítulo fundamentou a peça de roupa enquanto materialização das intenções e das motivações de um designer [de moldes], e enquanto entidade que irá promover uma *relação* entre o mapa e o território, i.e., entre o desenho do molde e o corpo. A táctica a três tempos, que Dick Lauwaert concede ao desenho do molde – selecção, projecção e escala (2003: 43) – omite uma quarta estratégia, aferida nas afirmações de Thomas Oliver ou no trabalho de Rey Kawakaubo para *Scenario*: a manipulação, ou a reinvenção, do corpo. Se é no âmbito do design de moldes – entendido como a transição bidimensional, à escala real, entre a ideia imaterial e o corpo tridimensional – "que as várias áreas envolvidas na

---

[225] [TA]: "[the artist's] desire to create, to bring forth a second reality, finds its inexorable limits in the restrictions of his medium."

[226] Na tradução de William Weaver: "The syntactic structures of fashion also influence our view of the world, and in a far more physical way than the consecutio temporum or the existance of the subjunctive."

[227] [TA]: "And it should be borne in mind that every system maker has the form-type of his time in mind when laying down the premisses from which he argues his points of system."

materialização da peça de roupa adquirem uma dimensão tangível" (*in* Pattern-ology 2017),[228] e entendendo o designer de moldes como alguém que possui uma sensibilidade artística – e não apenas uma disposição 'imitadora' –, então é possível admitir que "o 'temperamento' ou a 'personalidade' do artista, [e] as suas preferências selectivas, podem ser uma das razões para a transformação que o [trabalho] está sujeito às mãos do artista" (Gombrich 1984 [1960]: 52).[229] Por outras palavras, o molde é um desenho que também pode espelhar a atitude artística do designer, assim como a sua interpretação do corpo do utilizador – e essa interpretação será, eventualmente, *incorporada* por quem vestir a peça resultante desse processo.

[228] *In* http://pattern-ology.fa.ulisboa.pt/index.php/en/ [acedido a 30 de Outubro de 2023].

[229] [TA]: "The 'temperament' or 'personality' of the artist, his selective preferences, may be one of the reasons for the transformation which the motif undergoes under the artist's hands […]."

Sumário

Este capítulo apresentou os conceitos teóricos que antecedem e estruturam a parte prática desta investigação. Se, por um lado, alguns dos conceitos apresentados são 'estrangeiros' à disciplina de design de moldes, por outro, ao expor a disciplina a esses conceitos **1)** testa-se a resiliência e a capacidade do design de moldes em apropriar-se de [outras] elaborações teóricas e filosóficas que discursam sobre o corpo, permitindo **2)** promover a criatividade inerente à representação do corpo em design de moldes. O objectivo – para além de construir uma grelha de análise mais abrangente para a prática em design de moldes – é demonstrar que o design de moldes é um *espaço* teórico e prático onde [também] se constroem discursos sobre o corpo.

Este capítulo foi dividido em quatro partes, cada uma delas procedendo da anterior. A primeira parte – **Os elementos constituintes: *mimésis*** – apropriou-se do conceito de *mimésis*, entendido não como uma imitação, mas como um "processo activo de apresentação selectiva" (Pappas 2005 [2001]; Thornquist 2014). Baseado **1)** na concepção aristotélica de *mimésis*, onde um artista deve seleccionar, adaptar e arranjar os *diferentes elementos que constituem uma obra*, de forma a conseguir uma unidade artística (Pappas 1992: 87); e **2)** alicerçado na argumentação de Inês Simões (2012), que entende o desenho do molde *como* obra de arte, cuja beleza do desenho jaz na coerência intrínseca dos seus constituintes – aludindo a uma verdade entre o corpo e a sua representação (Simões, 2012: 14); achou-se necessário **3)** indicar quais os diferentes elementos que constituem a presente investigação, e como se podem eles interrelacionar, de forma a gerar uma narrativa coerente. Para isso, utilizou-se um artigo do professor de artes dramáticas, Bjørn Rasmussen (2008), onde são apresentados diferentes modelos relacionais entre o sujeito mimético, objecto referencial e o meio simbólico/meio de representação – os três constituintes de um trabalho mimético. O objectivo de Rasmussen é alertar para a complexidade do conceito de *mimésis*, onde diferentes pesos hierárquicos podem ser atribuídos a cada um destes componentes – resultando em trabalhos de carácter diferente.

A segunda parte deste capítulo – **O objecto referencial: a pele** – começa com as considerações de Gottfried Semper sobre a função de clausura atribuída ao material têxtil, salientando a importância da divisão entre *vida interior* e *vida exterior* (Semper 2004 [1860]). No entanto, a *vida interior* proporcionada por uma peça de roupa – também ela um produto têxtil – passa a ser do domínio do *sentido do tacto*, i.e., da pele. Neste sentido, o designer de moldes, ao desenhar a estrutura de uma peça de roupa, está tanto a desenhar o exterior visível, como o interior *sentido tactilmente*. Este subcapítulo apresentou justificações para a hegemonia do sentido da visão sobre o sentido do tacto. Mas, e alicerçado em vários autores, explicou-se que o sentido do tacto está presente em

toda a superfície corporal, permitindo uma série de funções impercetíveis que proporcionam "um cenário de estimulação constante" (Gibson 1962). Essa razão levou a professora Maria João Durão (2008) a escrever que a sensação táctil e a experiência visual estão intimamente ligadas, uma vez que é através da estimulação táctil que a orientação visual acontece. Extrapolando a importância da pele, e do seu contacto com a peça de roupa, para conceitos psicanalíticos, Stella North (2013) desenvolve o conceito de Didier Anzieu, o *Eu-pele*, e transforma-o no *Eu-roupa*. Para a autora as peças de roupa são a camada do mundo mais próxima do corpo, ao mesmo tempo que funcionam como a camada do corpo mais próxima do mundo, sendo por isso basilares para a experiência corporizada – entendida como uma combinação da intimidade entre corpo e peça de roupa. Justificadas as razões que levaram a escolher a pele enquanto **objecto referencial**, surge a questão: *como pode a pele informar o processo de construção da peça de roupa?*

A terceira parte deste capítulo – **O meio de representação (M/m): a *metonímia*** – procede da pergunta *como pode a pele informar o processo de construção da peça de roupa,* e parte de ideia que a resposta está intimamente ligada ao meio de representação utilizado, i.e., ao processo de aferição do corpo tridimensional. Tomando como referência o trabalho de Kristine Stiles (1987; 1998) que entende que a *action art* iniciou uma nova estrutura comunicativa com o público, explorou-se o conceito de *metonímia*, salientando que os dois elementos deste tropo estão ligados por contiguidade, ou seja, por uma relação de proximidade. Seguno a autora, a transferência metonímica na *action art* acontece por **1)** existir uma identificação com o corpo do artista; **2)** por uma relação espácio-temporal presente na obra; **3)** pela percepção da relação entre acontecimentos. No âmbito desta investigação, adaptar um processo afim ao da *metonímia* como meio de representação, poderá permitir uma nova relação **1a)** entre utilizador e designer, através de uma identificação entre os dois corpos; **2a)** entre corpo tridimensional e suporte bidimensional, através de um encontro espácio-temporal; **3a)** e entre designer, utilizador, desenho do molde e peça de roupa, através de um encadeamento compreensível que surja de um novo diálogo entre actor[es] e objecto[s] criado[s]. Enquadrou-se este discurso com os trabalhos de três artistas que utiliza[ra]m o corpo em contiguidade com um suporte bidimensional – *It's a Draw* (1999-2008), da coreógrafa norte-americana, Trisha Brown; *Les Anthropométries* (1958-1960), do artista francês Yves Klein; e *Empreintes (dermographiques)* (2007), da artista plástica francesa Aline Ribière. A análise dos trabalhos destes três artistas respondeu, em parte, à pergunta *como pode a pele informar o desenho [do molde]?*, ao mesmo tempo que apontou uma direcção para o gesto e as acções para a representação do corpo em design de moldes serem entendidos como artísticos.

Finalmente, na quarta e última parte deste capítulo – **O sujeito mimético (S/s): a relação mapa-território** – discorre sobre o desenho do molde enquanto um mapa que cartografa o território corpo. A relação entre objecto representado (corpo) e representação (molde) é materializada pela peça de roupa que o molde dá origem. Alicerçado no aforismo de Alfred Korzybski, "um mapa *não é* o território que representa" (Korzybski 2000 [1933]), fez-se um paralelo entre os dois desenhos – *mapa* e o desenho do molde – e percebe-se que ambos os cartografam territórios, mas que ambos os desenhos demonstram o desejo de *definir* territórios. Recuperou-se ainda um conceito de Ernst Gombrich, 'o poder de Pigmalião' (1984 [1960]), para compreender as motivações de artistas [e designers] em não se cingir à [mera] imitação da natureza. Conclui-se que um molde é um desenho que espelha as motivações e atitudes artísticas do designer que o concebe, e que essa interpretação será materializada na peça de roupa.

Utilizar estes conceitos serve o propósito de fundamentar e, principalmente, de clarificar a parte prática desta investigação – que é apresentada no próximo capítulo. Estes conceitos indicam métodos práticos, mas também concepções teóricas, que ajudam a balizar uma componente prática que se quer experimental e artística. Todos estes conceitos discursam – directa ou indirectamente – sobre o corpo. Todos eles, como demonstrado neste capítulo, tangem discursos feitos na disciplina de Design de Moldes. O próximo capítulo explica como foram estes conceitos apropriados na prática de representar a tridimensionalidade de um corpo, expondo o desenho de moldes a discursos artísticos, confirmando assim a sua porosidade.

Capítulo 3
[Investigação pela Prática]

"So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well."

Lewis Carrol, *Sylvie and Bruno Concluded*, 2nd ed. (1997 [1893]).

Introdução

No capítulo anterior lançaram-se as bases conceptuais que informaram a componente prática desta investigação. Os conceitos apresentados permitiram antever processos e ferramentas que foram utilizados na componente prática desta investigação. O objectivo deste capítulo é expor como foram apropriados, na prática, os conceitos apresentados no Capítulo 2, e ao mesmo tempo como se relacionam essas apropriações – pessoais e artísticas – com o legado clássico de design de moldes. Espera-se demonstrar a capacidade de traduzir conceitos teóricos através de uma prática experimental em design de moldes.

O terceiro capítulo está dividido em cinco partes. A primeira parte – **Cartografando os alicerces metodológicos** – estabelece o paradigma epistemológico no qual esta investigação se insere. A partir da definição de *investigação através de arte e design*, por Sir Christopher Frayling, onde uma investigação em design pode surgir através de "uma experiência prática feita no atelier" (Frayling 1993: 5), articula-se esta investigação com a pessoalidade do conhecimento tácito, definido por Michael Polanyi (2009 [1966]) como a força motriz de qualquer investigação, e com o paradigma *construtivista* de Donald Schön (2016 [1983]) da 'reflexão-na-acção'.

A segunda parte – **Circunscrevendo os métodos da parte *prática* da investigação** – esclarece quais as ferramentas metodológicas utilizadas na componente experimental deste projecto. O objectivo é produzir uma coerência entre os conceitos teóricos explorados no Capítulo 2 e as ferramentas utilizadas nesta exploração prática. A importância da relação entre artista e modelo, como explicado num texto da artista norte-americana Ellen Altfest (2017), justifica a escolha de apenas um participante para esta exploração. O processo pelo qual se obteve informação da pele do

modelo-participante – através da impressão do corpo numa superfície bidimensional, usando tinta – relaciona-se com os trabalhos de Trisha Brown, Yves Klein e Aline Ribière, e insere-se num método de 'produção artística', tal como definido por Carole Gray e Julian Malins, no livro *Visualising Research* (2004). Os resultados de cada uma das sessões de impressão foram depois trabalhados linearmente através de uma *cartografia do território*. A produção destes 'mapas' teve como principal objectivo a apropriação da informação resultante das impressões do corpo. Cada conjunto de mapas deu origem a um molde e, consequentemente, a um protótipo. Mas nem todos os moldes originaram uma *relação mapa-território* adequada. Enumeram-se os dispositivos utilizados para a captura e posterior reflexão do processo.

A terceira parte – **Primeiras experiências: sobre como obter a informação do corpo e como articular essa informação** – dá conta das primeiras tentativas de impressão do corpo numa superfície bidimensional, e das várias dificuldades encontradas. O enfoque em mecanismos que permitissem obter toda a informação do tronco e do braço, e que ao mesmo tempo possibilitassem compreender a coerência entre as partes, é contrastada com a simplicidade da grelha rectangular usada no método clássico.

A quarta parte deste capítulo – **Segundas experiências: sobre como garantir a mobilidade do corpo** – discorre sobre as tentativas de mitigar alguns dos problemas encontrados nas experiências anteriores. Foram experimentadas impressões com novas posições do corpo, informadas pela construção clássica do molde de torso com a manga (quimono). Foram ainda experimentadas diversas marcações lineares, para diferenciar áreas do tronco e do braço. Estas marcação visavam servir de referência na transição da tridimensionalidade para a superfície plana. São apresentados dois moldes, seguindo lógicas diferentes, mas que não funcionaram.

A quinta e última parte deste capítulo – **Últimas experiências: sobre a consolidação do processo** – apresenta uma solução para delimitar diferentes áreas do tronco e braços, que respeita a tridimensionalidade do corpo e que é válida quando transferida para a superfície plana. São feitas três experiências até à consolidação de um processo capaz de representar o corpo, através das impressões, validado através de um protótipo vestível e usável.

Cartografando os alicerces metodológicos

A componente prática desta investigação teve como objectivo materializar a narrativa conceptual, explicada no Capítulo 2. Ao demonstrar como pode o design de moldes apropriar-se dos conceitos elencados através de uma prática exploratória, a investigação integra o que o pedagogo e escritor Sir Christopher Frayling define como investigação *através de* arte e design. No artigo seminal *Research in Art and Design* (1993), Frayling classifica três tipos de investigação em arte e design – investigação *em* arte e design; investigação *através de* arte e design; e investigação *para* arte e design (1993: 5).[230] O primeiro tipo de investigação – investigação *em* arte e design – é, segundo Frayling, a mais comum e inclui uma grande variedade de investigações que apresentam diferentes perspectivas *teóricas* sobre a prática em arte e design: "[…] é directa pois existem inúmeros modelos – e arquivos – de onde obter os seus procedimentos e regras" (Frayling 1993: 5).[231] A segunda categoria de investigação – investigação *através de* arte e design – é "menos directa, mas ainda identificável e visível" (1993: 5),[232] materializando-se em: **1)** investigações de novos materiais; **2)** alterações de tecnologias ou de processos comuns na prática em design e arte, de forma a obter novos objectos; **3)** ou "investigação activa – onde um diário de investigação relata, passo-a-passo, uma experiência prática feita no atelier," de modo a contextualizar e ajudar a comunicar a investigação (Frayling 1993: 5).[233] A categoria 'investigação *para* arte e design', escreve Frayling, é a mais 'espinhosa', pois o resultado é um artefacto que *incorpora* o pensamento por trás da investigação, e onde o intuito "não é conhecimento comunicável no sentido de comunicação verbal, mas no sentido de comunicação visual, icónica ou imagética" (Frayling 1993: 5).[234] Este tipo de investigação – que tem como objectivo a obra de arte e não a compreensão do processo que deu origem à obra de arte – não deve aspirar a um grau académico.

Uma leitura menos atenta das categorias apresentadas por Frayling parece apontar para a recusa de um artefacto como resultado de uma investigação académica. Na realidade, Frayling não descarta o artefacto enquanto *um* resultado mas sim enquanto *único* resultado – "um trabalho onde

---

230 As definições, no original, são: "research *into* art and design; research *through* art and design; research *for* art and design."

231 [TA]: "[And] it is straightforward, because there are countless models – and archives – from which to derive its rules and procedures."

232 [TA]: "[…] is less straightforward, but still identifiable and visible."

233 [TA]: "action research – where a research diary tells, in a step-by-step way, of a practical experimente in the studios."

234 [TA]: "[where the goal] is not primarily communicable knowledge in the sense of verbal communication, but in the sense of visual or iconic or imagistic communication."

a [obra] *fala por ela mesma*" (Frayling 1993: 5).[235] O objectivo de Frayling, apresentado no parágrafo final do artigo, é interrogar e alertar para a necessidade de uma discussão sobre a investigação em arte e design, apelando a um debate informado.

Numa crítica severa ao artigo de Frayling, Ken Friedman, investigador em Design e antigo membro do grupo experimental *Fluxus,*[236] no artigo *Research into, by and for design* (2008), põe em causa a existência de uma 'investigação *através de* arte e design'.[237] As críticas apresentadas por Friedman não são ilógicas – e, de certa forma, parecem completar parte das advertências de Frayling, quando o pedagogo e escritor rejeita considerar um artefacto como único resultado de uma investigação. Resumidamente, Friedman discorda da profícua utilização da categoria 'investigação *através de* arte e design' em inúmeros artigos e teses doutorais da área, onde os autores "propõem o conhecimento tácito como o fundamento primário na investigação em design" (2008: 154).[238] O problema, segundo Friedman, é a sugestão de que o conhecimento tácito é suficiente para alegar um contributo para o conhecimento – predicado necessário à completação de uma investigação doutoral – em muitas das investigações *através de* arte e design. Ou seja, "o conhecimento tácito e a prática reflexiva não são a base da investigação e da teorização" (Friedman 2008: 157).[239] Friedman advoga que numa investigação é necessário transformar o conhecimento tácito, intuitivo e não partilhável por natureza, em conhecimento explícito, repetível e partilhável com os pares. A leitura que Friedman faz da categoria 'investigação *através de* arte e design' apresentada por Frayling, chegando a pôr em causa a sua existência – "sugerir que essa categoria é possível não significa que ela exista realmente" (Friedman 2008: 156)[240] –, parece um pouco radical.

Conquanto seja verdade, e que o conhecimento tácito não possa ser partilhável, Michael Polanyi, no livro *The Tacit Dimension* (2009 [1966]) – desenvolvido a partir de três palestras que Polanyi deu em Yale, em 1962 – sugere que uma investigação é sempre *pessoal*, uma vez que não é possível um

---

[235] [TA]: "[for] work where the art is said to 'speak for itself'."

[236] O *Fluxus* foi um grupo informal, formado por artistas avant-garde de várias nacionalidades, fundado na década de 1960 pelo artista George Maciunas (1931-1978), que descreveu o grupo como tendo o objectivo de "promote a revolutionary flood and tide in art, promote living art, anti-art," e considerando-o como uma alternativa à Academia na arte e na música (*in* https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus) [acedido a 19 de Junho de 2023].

[237] A crítica de Friedman centra-se na categoria apresentada por Frayling *'research **through** art and design'*, embora o autor a intitule por *'reserach **by** design'*. Por essa razão, traduzi as diferentes expressões por 'investigação ***através*** de arte e design.

[238] No origina: "Proposing tacit konwledge as the primary Foundation of design research […]."

[239] [TA]: "[It is a statement that] tacit knowledge and reflective practice are not the basis of research and theorizing."

[240] [TA]: "To suggest that such a category is possible does not mean that it exists in reality."

compromisso com uma verdade implícita de forma não comprometida (2009 [1966]: 23). A definição de conhecimento tácito, resumida no adágio "nós sabemos mais do que conseguimos dizer" (Polanyi 2009 [1966]: 4),[241] em nada retira a sua importância para uma investigação – seja ela artística ou científica. Pelo contrário:

"O conhecimento tácito é responsável (1) pelo conhecimento válido de um problema, (2) pela capacidade do cientista de o investigar, guiado pela sua interpretação de como abordar a solução [ao problema], e (3) por uma antecipação válida da descoberta a que chegou no final" (Polanyi 2009 [1966]: 24).[242]

Recorrer ao conhecimento tácito como orientação para a pesquisa de um problema[243] não só é válido, como expectável.[244]

Donald Schön, no livro *The Reflective Practitioner* (2016 [1983]), recupera a frase de Polanyi para defender a existência de um tipo de 'conhecimento-na-prática',[245] e afirma que "os profissionais competentes normalmente sabem mais do que conseguem dizer" (2016 [1983]: viii). Schön contesta abertamente o paradigma positivista no design e que deu origem a uma epistemologia da prática baseada numa Racionalidade Técnica, caracterizada por uma perspectiva da "prática profissional [como um] processo de *resolução* de problemas" (Schön 2016 [1983]: 39).[246] A inclinação dos defensores do positivismo para dividirem o problema em variáveis manejáveis e [aparentemente] independentes, descura muitas vezes o facto de que os "problemas instrumentais bem formados não são dados, mas devem ser construídos a partir de situações problemáticas confusas" (Schön 2016 [1983]: 47).[247] Por essa razão, é necessário atender à *contextualização*[248] do

---

[241] [TA]: "[…] *we can know more than we can tell.*"

[242] [TA]: "Tacit knowing is shown to account (1) for a valid knowledge of a problem, (2) for the scientist's capacity to pursue it, guided by his sense of approaching its solution, and (3) for a valid anticipation of the discovery arrived at the end."

[243] A investigação, segundo Polanyi, começa com um problema: "[r]esearch can be successful only if the problem is good; it can be original only if the problem is original" (p.21).

[244] Polanyi utiliza o conhecimento tácito como forma de resolver o paradoxo da investigação: "for either you know what you are looking for, and then there is no problem; or you do not know what you are looking for, and then you cannot expect to find anything" (p. 22).

[245] Schön chama-lhe "a kind of knowing-in-pratice" (p. viii).

[246] [TA]: "[From the perspective of Technical Rationality,] professional practice is a process of problem *solving.*"

[247] [TA]: "well-formed instrumental problems are not given but must be constructed from messy problematic situations."

[248] Schön escreve "problem *setting.*" No dicionário on-line da Porto-Editora, *setting* é traduzido por "cenário; panorama; pano de fundo; colocação; fixação," entre outras várias definições, utilizadas em contextos específicos (*in* https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/setting). O dicionário on-line da Merriam-Webster define *setting* como "the manner, position, or direction in

problema: processo pelo qual são definidas as decisões a tomar, os objectivos a atingir e os meios a utilizar. Ao invés de uma atitude técnica racional, Schön propõe uma epistemologia construtivista,[249] caracterizada por um conhecimento que nasce da prática e "que coloque a solução de problemas técnicos dentro de um contexto mais amplo de investigação reflexiva, mostra[ndo] como a reflexão-na-acção pode ser rigorosa por si só […]" (Schön 2016 [1983]: 69).[250]

Numa breve definição de 'construtivismo' no seu sentido epistemológico, na entrada do *Dicionário de Filosofia* (1999), editado por Thomas Mautner, lê-se: "teoria de que o conhecimento não é algo que adquirimos, mas algo que produzimos" (1999: 169). Assim, o conhecimento não é uma entidade *externa* ao investigador – algo que já existe e que vem a ser desvendado pelo investigador –, mas algo que vai sendo construído e interpretado pelo investigador, através do seu conjunto de critérios pessoais. A breve definição de Mautner encontra eco na explicação de Donald Schön sobre a metodologia da reflexão-na-acção:

"[…] o profissional aborda o problema prático como um caso único. Não age como se não tivesse nenhuma experiência anterior relevante; pelo contrário. Mas atende às peculiaridades da situação em questão. [Ele] não age como se estivesse à procura de pistas para uma solução padrão. Em vez disso, […] procura descobrir as características particulares da sua situação problemática e, à medida que as descobre gradualmente, desenha uma intervenção" (Schön 2016 [1983]: 129).[251]

Este processo de construção de significado à medida que as diferentes fases do projecto vão sendo realizadas – cuja estrutura implícita é "uma conversa reflexiva com uma situação única e incerta"

---

which something is set" (*in* https://www.merriam-webster.com/dictionary/setting). A escolha de traduzir o vocábulo *setting* por 'contextualização' é justificada por, em Português, a definição de 'contexto' ser o "conjunto de circunstâncias que rodeiam um acontecimento; situação, conjuntura," que me pareceu ser o mais indicado no sentido utilizado por Donald Schön (*in* https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/contexto) [sites acedidos a 12 de Julho de 2023].

[249] Embora Schön nunca use o termo ´construtivista' para definir o seu paradigma epistemológico – o autor refere-se antes a uma "epistemologia da reflexão-na-acção" (2016 [1983]: 164) – esta classificação é usada, por exemplo, pelo investigador em design e professor emérito, Nigel Cross, no artigo *Designerly Ways of Knowing: Design Discipline versus Design Science*: "Donald Schön explicitly challenged the positivist doctrine underlying much of the 'design science' movement, and offers a constructivist paradigm" (Cross 2001: 53).

[250] [TA]: "[…] which places technical problem solving within a broader context of reflective inquiry, shows how reflection-in-action may be rigor ous in its own right […]."

[251] [TA]: "[In both examples] the practitioner approaches the practice problem as a unique case. He does not act as though he had no relevant prior experience; on the contrary. But he attends to the peculiarities of the situation at hand. [Neither one] behaves as though he were looking for cues to a standard solution. Rather, [each] seeks to discover the particular features of his problematic situation, and from their gradual discovery, designs an intervention."

(Schön 2016 [1983]: 130)[252] –, obriga a uma contínua reformulação da contextualização do problema através de uma estrutura espiralada de apreciação, acção e reavaliação: "a situação única e incerta passa a ser compreendida pela tentativa de a modificar, e mudada pela tentativa de a compreender" (Schön 2016 [1983]: 132).[253]

No contexto desta investigação, a sequência de 'apreciação, acção e reavaliação' aconteceu repetidamente, dando lugar a diferentes fases de aperfeiçoamento do processo escolhido para aferir a tridimensionalidade do corpo. O óbvio enfoque da parte prática da investigação foi o processo de representação do corpo que, por um lado, necessitou de ir sendo melhorado até ser possível angariar suficiente informação da área do corpo a vestir e, por outro lado, permitiu vislumbrar em cada fase os limites naturais de contacto entre um corpo e uma superfície bidimensional. Neste sentido, o processo obedeceu a uma conversa com os diversos 'materiais' que compõem a parte prática desta investigação, permitindo que os materiais respondessem de volta e possibilitando a apreensão de novos problemas, mas também de potencialidades imprevistas.[254] O conhecimento foi sendo construído através desta 'conversa reflexiva', tendo em conta o corpo, o processo de representação, e o molde resultante – validado através de protótipos. O significado atribuído ao resultado de cada experiência informou as acções a tomar na experiência seguinte. Estas acções, segundo Schön, são a garantia do rigor metodológico da 'reflexão-na-acção': quando um designer experimenta diferentes soluções para o mesmo problema, está concomitantemente a accionar métodos de *experimentação exploratória*, *experiência através de testes* e *teste de hipóteses*.[255] E embora exista uma subjectividade na apreciação das soluções encontradas, uma vez que elas são avaliadas através do sistema de apreciação pessoal do designer, acresce a responsabilidade do designer em se comprometer com a visão adoptada (Schön 2016 [1983]: 163):

"A sua capacidade de [compromisso] depende de certos elementos relativamente constante que [o designer] pode trazer para uma situação que de outra forma estaria em fluxo: uma teoria abrangente, um sistema apreciativo e

[252] [TA]: "a reflective conversation with a unique and uncertain situation."

[253] [TA]: "The unique and uncertain situation comes to be understood through the attempt to change it, and changed through the attempt to understand it."

[254] Donald Schön escreve que perante um problema de design, "[h]is materials are continually talking back to him, causing him to apprehend unanticipated problems and potentials" (p.101).

[255] Para Donald Schön, desde que o designer esteja atento aos fenómenos que vai encontrando e atente ao seu entendimento instintivo "his experimenting is at once exploratory, move testing, and hypothesis testing" (p.151).

uma postura de reflexão-na-acção, que se pode tornar […] uma ética para a investigação" (Schön 2016 [1983]: 164).[256]

[256] [TA]: "His ability to [do this] depends on certain relatively constant elements that he may bring to a situation otherwise in flux: an overarching theory, an appreciative system, and a stance of reflection-in-action which can become [in some practitioners] an ethic for inquiry."

Circunscrevendo as ferramentas da parte *prática* da investigação

Neste subcapítulo são listadas as diferentes ferramentas metodológicas que permitiram a realização da parte prática desta investigação, de modo a tornar o próximo subcapítulo mais fácil de ler e de compreender. Ao mesmo tempo, este subcapítulo tenta demonstrar uma coerência entre os conceitos explorados no Capítulo 2 e os métodos utilizados na parte prática da investigação. Ao fazer este exercício de concordância entre os conceitos teóricos, analisados previamente, e os métodos utilizados na parte prática da investigação, pretende-se **1)** confirmar a porosidade da disciplina de design de moldes a outros métodos que pertencem a universos de [outras] artes visuais, e ao mesmo tempo **2)** facilitar a articulação entre os resultados práticos e as questões de investigação, colocadas no Capítulo 1.

Ao longo do Capítulo 2 foram sendo enunciados os diferentes constituintes da narrativa deste trabalho – um processo afim ao de um trabalho artístico derivado de um processo de *mimésis*, tal como proposto por Rasmussen (2008) –, e apresentou-se o encadeamento lógico desta selecção. O primeiro elemento – caracterizado como o *objecto referencial* da narrativa – foi definido como *o corpo*, mais especificamente como *a pele*. As razões para esta definição prendem-se com o facto de o design de moldes, em todas as suas variantes, assumir como objecto de referência o corpo – condição patente na frase sumária e seminal de Simões (2005): "se não se fala do corpo, de que é que se 'fala' quando se procede ao design de moldes?" (2005: 15).

O que está implícito ao definir o corpo como objecto referencial é a necessidade de existir *um corpo* durante a parte prática desta investigação – para lá do corpo do investigador. Das investigações em design de moldes discutidas no Capítulo 1, apenas Inês Simões (2012) define o tipo de 'amostragem' que utiliza, ou seja, define um conjunto de participantes segundo as suas semelhanças (Simões, 2012: 40). As outras duas investigações – de Rickard Lindqvist (2015) e de Liz Garland e Kevin Almond (2016) – omitem as razões que os levaram a escolher determinado(s) participante(s). A razão baseia-se em dois factores: **1)** Lindkvist e Garland e Almond focaram as suas investigações num novo método de aferir o corpo para a produção de moldes de peças de roupa; Simões propõe também um novo método para aferir o corpo, mas produz um novo paradigma de representação do corpo – materializado num novo conjunto de moldes-base para o corpo anónimo e plural. Por essa razão, a informação recolhida por Simões teve de ser em número suficiente, permitindo gerar um novo conjunto de moldes-base que podem ser utilizados para originar moldes de peças de roupa para corpos anónimos; **2)** as três investigações apontam para a necessidade da presença de [pelo menos] um corpo em investigações que explorem novos

processos em design de moldes – validando a frase de Simões, citada no final do segundo parágrafo deste subcapítulo.

Este preâmbulo visa justificar a escolha de um único participante para a parte prática desta investigação. Se, por um lado, seria possível definir esta opção como uma 'amostra de conveniência', por outro lado, definir *um* participante como uma 'amostra' seria recusar-lhe uma identidade – e até uma agência. Ao eleger como objecto referencial desta investigação a *pele* – órgão do corpo que torna tangível a nossa individualidade física, e não só – e ao convocar uma relação de contiguidade de modo a permitir ao participante imprimir a sua própria projecção do corpo numa superfície bidimensional, seria contraditório anonimizá-lo. Isto não significa que o passado, o contexto ou o nome do participante sejam de interesse para a parte prática da investigação, mas sim que a sua disponibilidade e o seu compromisso com este processo permitiram o progresso da parte prática da investigação.

É possível enquadrar a escolha de um só participante numa lógica semelhante ao método 'feito-à-medida', amplamente utilizado no contexto do vestuário – por exemplo, em alfaiataria. Mas, uma vez que o método para aferir a tridimensionalidade do corpo foi informado pelo trabalho de artistas plásticos e performativos, também é possível equiparar o papel do participante à função atribuída ao 'modelo' nas artes plásticas. Por exemplo, a artista plástica norte-americana Ellen Altfest, no texto *The Relationship between Artist and Model* (2017),[257] comissionado pelo *site* do Irish Museum of Modern Art, escreve sobre as particularidades da relação que se estabelece entre artista e modelo. Segundo Altfest, essa relação assenta num equilíbrio entre os universos pessoal e profissional. Em consequência, "o modelo não está separado; ele é uma extensão desse processo" (Altfest 2017).[258] O processo de pintar um modelo ao vivo – em vez de pintar a partir de uma fotografia, por exemplo – permite a Altfest interpretar aquilo que vê, ou seja, um corpo que se move e muda ao longo dos meses que a artista precisa para completar a sua obra – "no final, o meu trabalho não é tornar a pintura mais eficiente: é fazer da pintura o que ela deve ser" (Altfest 2017).[259]

É óbvio que o argumento circular de Altfest – "fazer da pintura o que ela deve ser" – encontra lugar num processo artístico que não se propõe como uma investigação doutoral. No entanto, a predisposição para experimentar um processo mais moroso, mas que permite a exploração

---

[257] *In* https://imma.ie/magazine/the-relationship-between-artist-and-model-a-blog-by-renowned-american-painter-ellen-altfest/ [acedido a 1 de Agosto de 2023].

[258] [TA]: "The model is not separate; he's an extension of that process."

[259] [TA]: "In the end, my job isn't to make the painting more efficiently: it's to make the painting what it's meant to be."

exaustiva de uma parte do corpo [do modelo], legitima a razão para esta investigação ter utilizado somente um participante. É necessário acrescentar que o participante, ou modelo, apresenta um conjunto de medidas corporais proporcionais – semelhantes àquelas tabeladas para um tamanho Euro 50 (Aldrich 2011: 12) ou US 40 (Armstrong 2010: 497) – e uma postura do corpo simétrica.

O conceito de *metonímia*, apropriado dos textos de Kristine Stiles (1987; 1998) sobre *action-art*, assim como os trabalhos artísticos de Trisha Brown, Yves Klein e Aline Ribière, vieram informar o *meio de representação*, i.e., o processo pelo qual a pele pode informar o desenho do molde. Ao perceber que é a relação de *contiguidade* entre dois 'corpos' que permite à *metonímia* produzir significado, e porque esta investigação considera o molde como representação do corpo – um desenho que define um espaço entre o material têxtil e a pele – a solução encontrada foi a impressão do corpo do modelo com tinta, em superfícies bidimensionais, ou seja, em folhas de papel. Este processo foi repetido várias vezes e, a cada repetição, foi integrando novas considerações que surgiram das experiências anteriores – obedecendo à tríade 'apreciação, acção e reavaliação', sugerida por Schön (2016 [1983]), e como explicado nos próximos subcapítulos. Cada sessão de impressões deu origem a manchas coloridas do corpo, que depois foram trabalhadas linearmente de modo a conseguir obter os diferentes componentes que perfazem um molde para a parte superior do corpo, compreendendo as zonas do tronco e dos braços. Este processo de circunscrição das áreas das manchas deixadas pelo corpo equivale a uma cartografia de um território, i.e., ao *desenho de mapas*, tal como explicado no Capítulo 2.

Todas as experiências e diferentes resultados podem ser equiparados a um método de 'produção artística' – "um dos métodos mais comuns de recolha de dados na investigação artística é a criação de novos trabalhos artísticos"[260] – ou ao método de 'investigação pela prática', tal como definido pelos investigadores e professores em artes visuais, Carole Gray e Julian Malins, da Universidade de Robert Gordon, no livro *Visualising Research* (2004): "desenvolver e fazer trabalho criativo como um método explícito e intencional para os objectivos específicos da investigação […]" (Gray e Malins 2004: 104).[261] Segundo os autores, este método é distinto da prática artística usual, uma vez que é usada dentro de um contexto académico, sendo acessível e transparente durante todo o processo e consistindo num "trabalho [que] pode incorporar conceitos de pesquisa, fornecer

[260] [TA]: "One of the most common methods of data collection in artistic research is the creation of new artistic works" (*in* https://researchmethod.net/artistic-research/) [acedido a 15 de Julho de 2023].

[261] [TA]: "Developing and making creative work as an explicit and intentional method for specific research purposes […]."

evidências visuais e/ou ilustrar os resultados da pesquisa de alguma forma" (Gray e Malins 2004: 104).[262]

Porque a cada nova sessão o processo de impressão do corpo do modelo foi sendo aperfeiçoado, obtiveram-se diferentes mapas do mesmo território. Cada conjunto de mapas foi transformado num molde que se validou através de um protótipo, dando lugar a um *sujeito mimético* que materializou a *relação mapa-território* – embora nem todos os mapas tenham permitido a realização de um protótipo usável. Esta avaliação foi sendo feita através de protótipos de baixa fidelidade, afim ao método de 'prototipagem de experiência', como descrito no livro *Universal Methods of Design* (2012), de Bella Martin e Bruce Hanington – um método que tipicamente "envolve protótipos de baixa fidelidade em desenvolvimento de design iterativo, para experimentar e obter respostas críticas com base em cenários realistas" (Martin e Hanington 2012: 78).[263] Na realidade, a prática de design de moldes pressupõe, na maioria das vezes, uma prototipagem de baixa fidelidade utilizada num 'cenário realista', i.e., um protótipo em pano-cru, vestido por um corpo. W. Hulme, em *The Practice of Grament-Pattern Making* (1946), escreve:

"Nenhum método ou sistema de aplicação de medições [do corpo] é infalível […]. Quando um primeiro molde é feito, um protótipo será levemente costurado e ajustado a um corpo apropriado. […] esse processo será repetido até que o equilíbrio perfeito seja alcançado" (Hulme 1946: 29).[264]

A diferença entre o processo descrito por Hulme e o processo prático desta investigação é que não foi só o protótipo que foi sendo ajustado, mas sim o próprio método de impressão do corpo nas diferentes superfícies bidimensionais. As várias experiências e etapas do processo utilizaram várias ferramentas de captura, nomeadamente, **1)** fotografias do processo, **2)** pequenos vídeos do processo, **3)** e um diário/*sketchbook* com desenhos e considerações sobre as diferentes abordagens e os respectivos resultados. O objectivo, para além de um registo de todo o processo prático, foi o de criar dispositivos que permitissem avaliar o que havia sido feito e reflectir sobre a estratégia dos próximos passos a tomar. A declaração de consentimento de captação e difusão da imagem pessoal, por parte do modelo, onde se circunscreve o âmbito da utilização das imagens capturadas, encontra-se no **[Apêndice A]** na página 329.

---

[262] [TA]: "the work might embody research concepts, provode visual evidence and/or illustrate research findings in some way."

[263] [TA]: "[The method here involves typically] low-fidelity prototypes in iterative design development, to try things out and gain critical feedback based on realistic scenarios."

[264] [TA]: "No method or system of applying measurements is foolproof […]. When a first pattern has been made, a trial garment will be lightly put together and fitted to an appropriate figure. […] this process will be repeated until static perfection has been reached."

Este processo não teve como objectivo ser mais eficaz, ou sequer produzir peças de roupa mais confortáveis. O objectivo foi o de explorar uma dimensão plástica e exploratória para a representação do corpo em design de moldes, permitindo ao mesmo tempo responder processualmente aos conceitos analisados no Capítulo 2. A importância dada à dimensão plástica dos resultados do processo foi um predicado para todos os dispositivos visuais que compõem a investigação – as impressões [ou manchas] do corpo, os mapas desenhados a partir dessas impressões, o diário/*sketchbook* que ilustra as diferentes etapas do processo –, indicando uma óbvia motivação pessoal de transformar estes dispositivos visuais em símbolos expressivos das convicções subjectivas e individuais do investigador, espelhando a forma como o design de moldes é entendido nesta investigação. No subcapítulo anterior foi referido a importância do designer se comprometer com as suas decisões, ao incorporar o paradigma construtivista na investigação. Por essa razão, o uso de um discurso na primeira pessoa para narrar as várias experiências – que será usado nos próximos subcapítulos – parece mais lógico e mais responsabilizador.

Primeiras experiências - sobre como obter a informação do corpo e como articular essa informação

Antes de iniciar o relato das várias experiências, creio ser relevante fazer uma pequena introdução: as impressões do corpo – ou as 'manchas', como as fui chamando durante todo a parte prática desta investigação – podem, ou devem ser interpretadas como os vestígios de diferentes acções que exploraram **1)** um novo processo de representar o corpo em design de moldes, concretizado através **2)** da contiguidade entre um corpo e uma superfície bidimensional. Não referir que aprecio grandemente o valor plástico destas manchas seria desonesto: são marcas que comunicam uma interacção passada, indícios tangíveis de uma motivação exploratória. No entanto, nenhum dos processos de impressão foi feito [apenas] pelo seu valor plástico. Houve sempre uma tentativa de conseguir relacionar o corpo tridimensional com a superfície bidimensional, de forma a angariar informação que permitisse construir *uma* representação que respeitasse *aquele* corpo.

Confesso que o que me atrai no design de moldes, e no design de moda, é a multitude de possibilidades de representação de um mesmo corpo. As experiências que irei apresentar neste subcapítulo, e nos seguintes, não pretendem ser um novo método sistematizado para o design de moldes – esses já existem e são mais ou menos eficazes, e desde o advento da sistematização do processo de design de moldes, no século XIX, foram divididos em: *sistemas divisionais* ou *proporcionais*, que constroem o desenho do molde através da divisão de uma medida principal do corpo; *sistemas directos*, que utilizam medidas tiradas directamente do corpo a vestir; *sistemas combinados* ou *híbridos*, que usam uma combinação de medidas directas e de fracções dessas mesmas medidas, e que constituem a maioria dos sistemas utilizados hoje (Aldrich 2010: 10-11; Bray 1994: 12; Kidwell 1979: 25-78; Hulme 1945: 82).

Como já foi sendo defendido ao longo deste documento, a parte prática e experimental desta investigação tem como objectivo promover o processo de design de moldes enquanto indagação criativa de discursos sobre o corpo e, por isso, permeável a conceitos que embora sendo estrangeiros ao design de moldes, podem ser traduzidos em práticas que permitem a representação do corpo em design de moldes.

Em *The Theory of Garment-Pattern Making* (1945), W. H. Hulme escreve que "um conjunto de medidas deve, em sentido real, ser uma descrição do corpo" (1945: 73).[265] Segundo o autor, a utilização de medidas numéricas é uma descrição matemática do corpo– em contraste com uma

[265] [TA]: "A set of measurements should in a real sense be a description of the body."

descrição verbal, ou uma descrição gráfica do corpo. O design de moldes bidimensional, em oposição ao *draping* "que envolve a manipulação de tecido directamente no corpo ou num manequim tangível" (Simões 2012: 245),[266] caracteriza-se, segundo Hulme, por valores numéricos lineares, "tirados do corpo [e] transferidos para o molde nos lugares exactos e nas linhas verticais e laterais em que foram medidos no próprio corpo" (Hulme 1945: 51)[267] – por exemplo, a medida do perímetro do peito, obtida à volta da zona mais saliente do tronco, é transposta para uma linha recta que irá balizar a largura máxima do rectângulo de construção do desenho do componente do torso.[268] Conquanto seja um método eficaz para 'descrever o corpo' – para utilizar a expressão de Hulme – é apenas um método possível de *representação* do corpo em design de moldes.[269] Enquanto o *draping* é muitas vezes entendido como uma técnica criativa,[270] cuja qualidade artística [também] está assente numa certa imprevisibilidade – como patente numa entrevista ao costureiro Holandês, Eduard van Rijn, onde afirma que "tens de deixar o tecido seguir o seu próprio caminho[, pois o tecido] mostra-te o que tem de ser feito" (*in* Duburg e van der Tol 2017: 21)[271] –, o molde bidimensional parece ter sido destituído de qualquer artisticidade no processo da sua realização, definindo-se como a tradução técnica de uma ideia que surgiu de um processo criativo, necessitando depois da mestria do modelista para a sua materialização (Debo 2003: 10).

É certo que as experiências práticas que irei apresentar, também deram origem num último tempo a desenhos com linhas simplificadas, de forma a ser possível 'montar' um protótipo tridimensional em pano-cru: foi necessário garantir que as linhas que correspondiam a costuras tinham a mesma medida, processo usual em design de moldes (Armstrong 2010 [2006]: 10). Neste sentido, seria possível afirmar que os 'moldes' – i.e., os desenhos pelos quais o tecido foi cortado – foram apenas

---

[266] [TA]: "[whereas draping] envolves manipulating fabric directly on the body or on a tangible mannequin."

[267] [TA]: "[measurements] taken from the body, transferred to the pattern in the exact places, and on the vertical and lateral lines on which they were measured on the figure itself."

[268] Segundo o Dicionário on-line da Porto Editora, "torso" refere-se a "um trabalho artístico que representa o tronco humano, sem cabeça nem membros" (*in* https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/torso) [acedido a 25 de Setembro de 2023]. Por essa razão, chamarei '**tronco**' ao referir-me ao corpo do modelo e '**torso'** para o componente do molde.

[269] No Capítulo 1, foram elencadas três investigações em design de moldes que não utilizaram as medidas lineares para representar o corpo, justificando a possibilidade de explorar novos métodos dentro da disciplina.

[270] Por exemplo, numa descrição do trabalho de Eduard van Rijn, no livro *Draping* (2017), Annette Duburg e Rixt van der Tol escrevem "Eduard van Rijn approaches the profession like a sculptor" (p. 19)

[271] [TA]: "but you have to let the fabric go its own way. It will show you what has to be done."

uma tradução de um processo que se quis criativo. No entanto, e defendendo a razão pela qual considero que esta investigação se encontra no âmbito da disciplina de design de moldes, o processo que foi experimentado partiu da intenção de *desenhar o corpo com o próprio corpo* numa superfície bidimensional. Além disso, a técnica de *draping* também pode ser entendida como um método que desenha, tridimensionalmente, os moldes de uma peça de roupa – pertencendo, por isso, ao Design de Moldes. A afirmação de Eduard van Rijn podia ser alterada, no âmbito desta investigação, para *deixa que seja o diálogo entre o corpo e uma superfície bidimensional a mostrar-te o que tem de ser feito*.

As impressões – ou manchas – que serão apresentadas, e os *mapas* consequentes, exploraram *várias* possibilidades do diálogo que se estabelece entre um corpo e uma superfície bidimensional, permitindo desenvolver um conjunto de desenhos que espelham uma condição primária dessa interacção. Além disso, e embora as diferentes abordagens práticas à impressão do corpo na superfície bidimensional tenham surgido de ímpetos intuitivos, é possível fazer uma ligação com princípios básicos que regem o design de moldes, demonstrando-os não de uma forma matemática, mas sim de uma forma gráfica e visual.

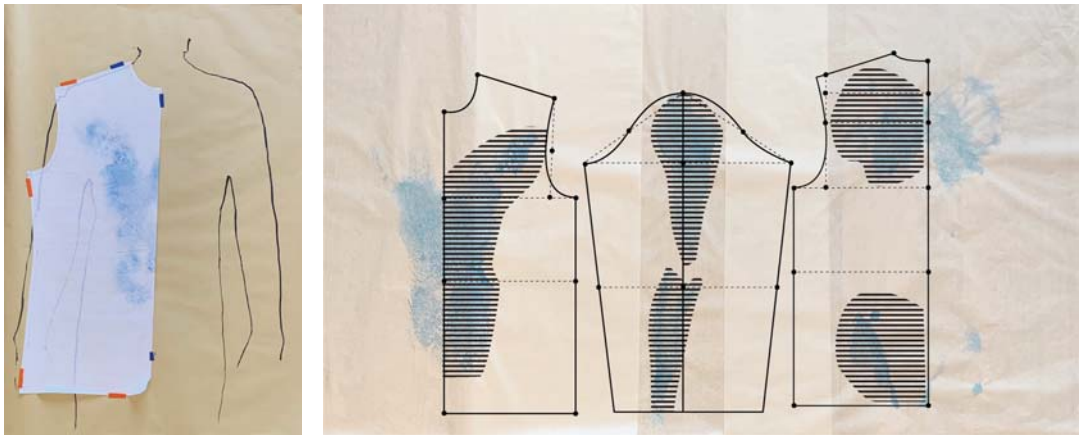
As primeiras impressões do corpo foram essencialmente exploratórias, lembrando aquilo que Donald Schön designa de *experiências exploratórias*: "quando uma acção é realizada apenas para ver o que se segue, sem ser acompanhada por previsões ou expectativas" (Schön 2016 [1983]: 145).[272] É óbvio que já existia uma vontade de conseguir desenhar um molde através de um processo de impressão da pele com tinta numa superfície bidimensional – como foi explicado antes –, mas ainda não estava clara a direcção a tomar. Num primeiro tempo, pedi ao modelo – que será tratado por H a partir deste momento do texto – para se encostar naturalmente contra folhas de papel esquiço penduradas numa parede. O corpo de H foi todo coberto com a tinta líquida de aguarela de cor azul, diluída em água. Foi-lhe pedido que imprimisse o plano frontal do corpo, depois o das costas e, por último, o plano lateral. Os resultados, apresentados nas ***[Figuras 18**, **19 e 20]*** da página 130, embora inspiradores, são demasiado difusos. Aproveitando a presença de H, tentei uma outra abordagem, mas que foi imediatamente rejeitada – delinear com uma caneta a silhueta de H deitado sobre uma folha de papel. O objectivo era perceber como se poderiam relacionar as impressões do plano frontal, do braço e do plano das costas com a silhueta do corpo de H, e ao mesmo tempo tentar relacionar essa informação com o desenho clássico dos componentes de um molde para a parte superior do corpo. A ***[Figura 21]*** mostra essas sobreposições e [a tentativa do] diálogo entre as diferentes abordagens à representação do corpo. Embora esta primeira experiência tivesse um

[272] [TA]: "When action is undertaken only to see what follows, without accompanying predictions or expectations."

cariz verdadeiramente experimental, ficou claro que precisava de encontrar uma forma de: **a)** obter mais informação, uma vez que as manchas não apresentavam informação suficiente do tronco e do braço de H, ocupando muito pouco da área que perfaz um molde clássico para a parte superior do corpo – como demonstrado na ***[Figura 22]***; e de **b)** conseguir produzir uma estrutura que me permitisse relacionar as impressões correspondentes ao tronco e ao braço de H.



[Figuras 18,19 e 20]
(Da esquerda para a direita) Impressão do plano frontal do corpo, com peitoral e barriga; Impressão do plano lateral direito do corpo, apenas o braço; Impressão do plano das costas, com as omoplatas e parte saliente dos glúteos (Fonte: autor).



[Figura 21] e ***[Figura 22]***
(À esquerda) Silhueta sobre papel *kraft* e componente da frente clássico (Aldrich 2011), com impressão do corpo a tinta azul; *(à direita)* Comparação entre as impressões do corpo (Fonte: autor) e os componentes do molde de torso clássico (Aldrich 2011).

O objectivo fundamental das experiências que se seguiram foi encontrar uma forma de mitigar os problemas encontrados na primeira experiência exploratória. Foram feitas várias experiências, seguindo todas uma lógica semelhante. Para responder ao problema de falta de informação, pedi a H para **a1)** encostar o máximo de área do corpo contra a superfície bidimensional, resultando em posições do corpo ligeiramente diferentes, de forma a obter o máximo de informação do plano

frontal, do braço e do plano das costas – por exemplo, pedi a H que inclinasse um pouco a bacia para a frente, de modo a minorar a curvatura natural da lombar e conseguir encostar o máximo da área das costas ao papel; **a2)** encostei o papel contra o corpo de H, nas zonas do corpo que não tinham conseguido ser impressas na experiência exploratória, obtendo assim informação da cintura escapular e do ombro, e também do plano do interior do braço e da lateral do tronco.

Para conseguir relacionar as diferentes manchas, experimentei duas soluções, usadas concomitantemente. Obtive **b1)** a informação do plano da frente, do braço e do plano das costas no mesmo 'momento' de impressão, através de um movimento rotativo do corpo de H sobre o papel; **b2)** marquei pontos de referência no corpo de H, com tinta de outra cor, idênticos àqueles utilizados no método clássico de construção do molde para a parte superior do corpo (Hulme 1945: 15), nomeadamente:

- o ponto correspondente à sétima vértebra cervical – a primeira vértebra proeminente no pescoço, que corresponde ao ponto superior do centro das costas;

- a incisura jugular do esterno – a depressão central superior do esterno, mesmo por baixo do pescoço, que corresponde ao ponto superior do centro da frente;

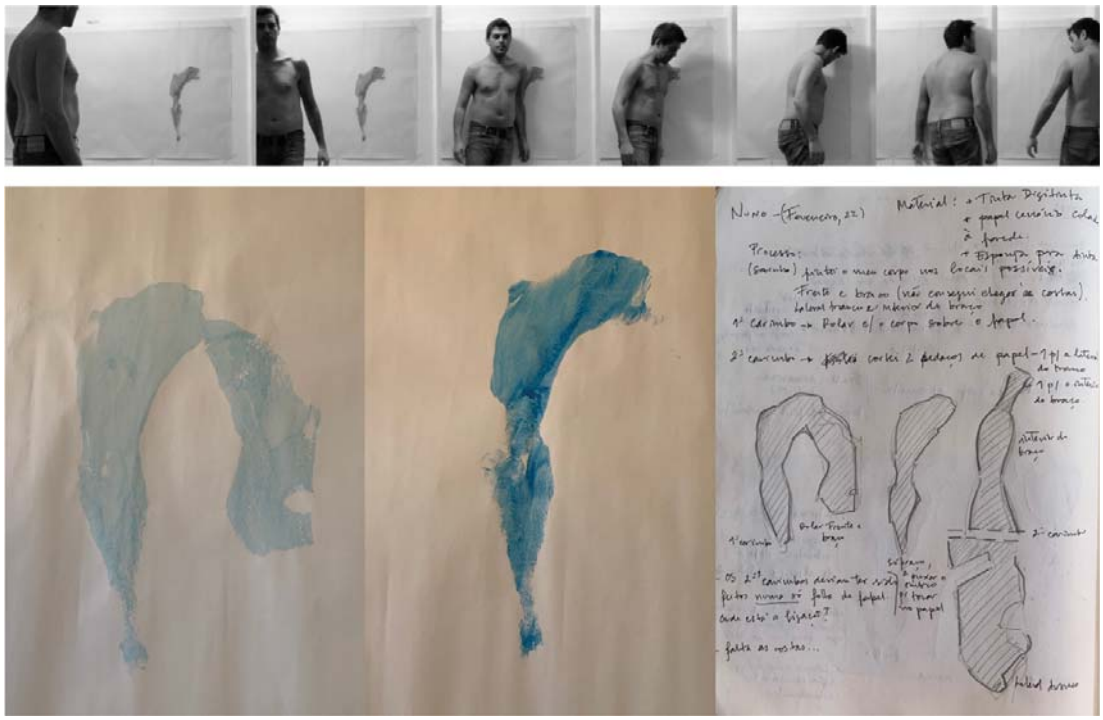
- o ponto correspondente à zona mais proeminente da omoplata;

- o ponto lateral do pescoço, onde a linha 'natural' do ombro encontra a linha 'natural' do pescoço, e que determina o início da costura do ombro, no molde clássico;

- o acrómio – osso da articulação do ombro com o braço;

- os pontos de inflexão da axila, nas costas e na frente, no limite da articulação do braço com o tronco (no método clássico utiliza-se apenas o ponto mais baixo da axila, no plano lateral do tronco).

Inicialmente, e para perceber a forma como o corpo teria de contactar a superfície bidimensional, tentei imprimir o meu próprio corpo num papel pendurado na parede ***[Figura 23]***. Uma vez que não fui capaz de pintar as minhas costas, imprimi primeiro o braço, num movimento rotativo, e depois, com o mesmo movimento, imprimi a frente do corpo e o braço ***[Figuras 24 e 25]***. Ao rolar o meu corpo contra a superfície do papel, tentando imprimir o máximo de área de corpo, garanti – em parte – a correspondência das partes do corpo que estavam a ser impressas. Imprimi também a lateral do tronco e o plano interior do braço, calcando um pedaço de papel sobre essas zonas do corpo com tinta. O objectivo de imprimir o meu próprio corpo foi assegurar a viabilidade deste processo para responder a **a)** – angariar mais informação do corpo – e a **b)** – facilitar a articulação dessa informação ***[Figura 26]***.



[Figura 23]
(Em cima) Fotogramas de vídeo pessoal, com o movimento rotativo feito da direita para a esquerda (Fonte: autor).

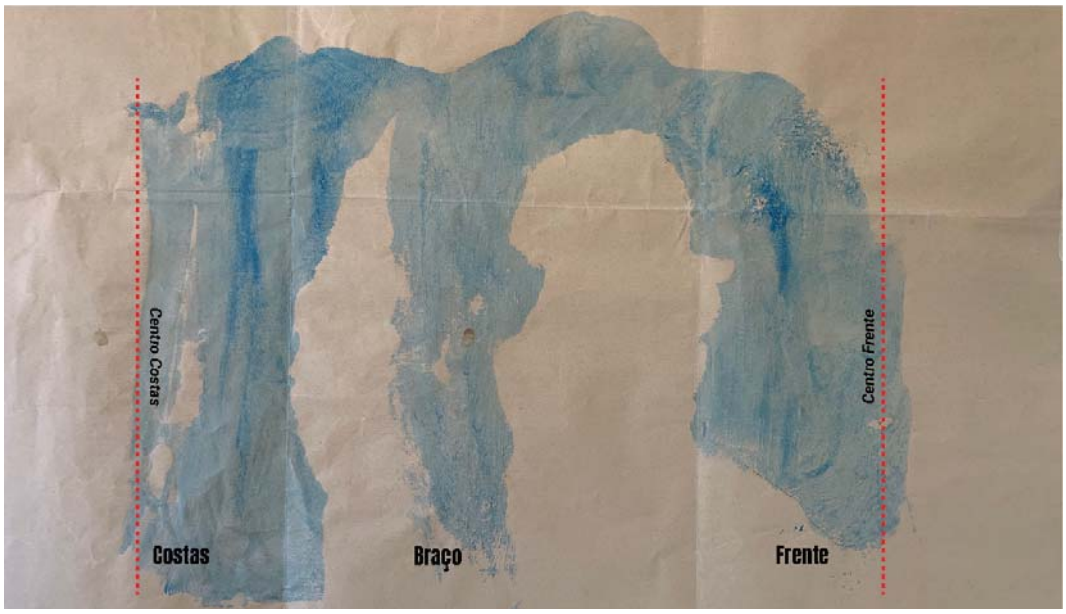
[Figura 24 e 25]
(Em baixo, à esquerda) Mancha da frente e do braço; *(Em baixo, ao centro)* Mancha apenas do braço (Fonte: autor).

[Figura 26]
(Em baixo, à direita) Página do diário com algumas indicações sobre o processo, e algumas reflexões (Fonte: autor).

Este procedimento foi repetido com H várias vezes – tanto com o lado direito do corpo, como com o lado esquerdo. Inicialmente, as tintas usadas foram muito diluídas em água, deixando o papel demasiado enrugado. Fiz um primeiro teste, sem marcação dos pontos de referência no corpo, com o lado esquerdo de H ***[Figuras 27 e 28]***. Era visível a tinta que remanesceu no corpo de H, indicando qual a área do tronco e do braço que foi impressa e qual a área que estava em falta. A mancha que surgiu deste processo, embora apresente uma distância anormalmente grande entre o plano frontal e o braço, sugere uma relação imediata entre as diferentes áreas do tronco e do braço ***[Figura 29]***.

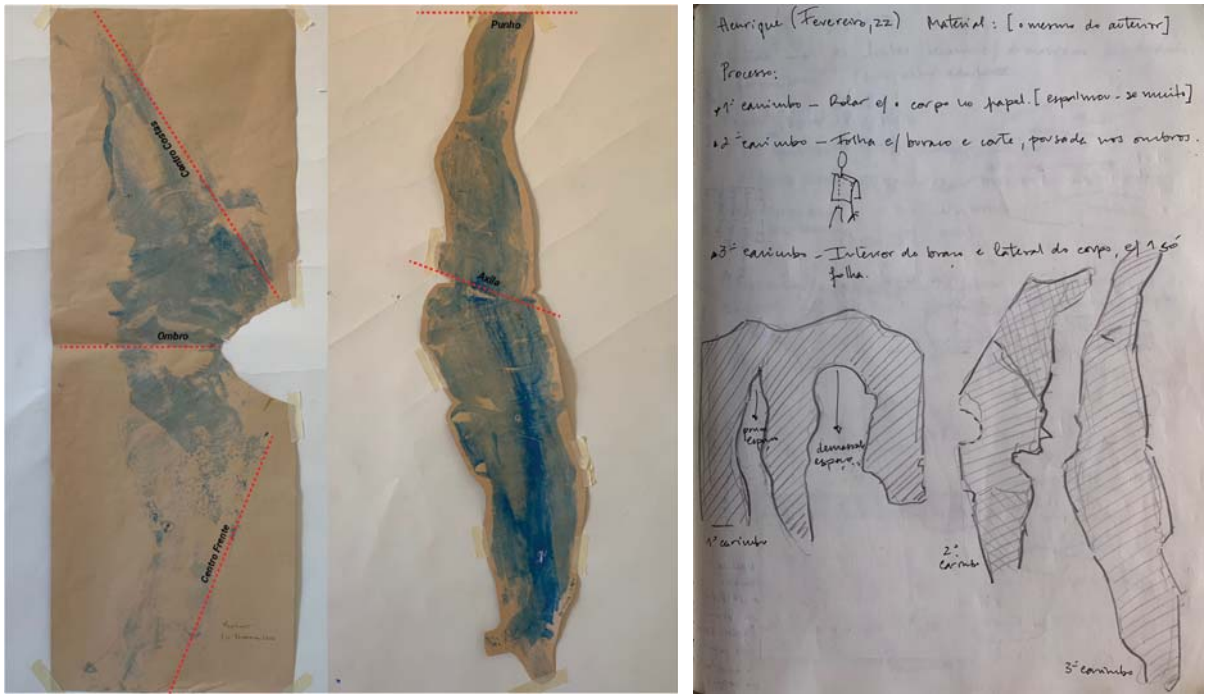


[Figura 27 e 28]
Fotografias de H a imprimir o corpo, rodando sobre o papel (Fonte: autor).



[Figura 29]
Mancha resultante do processo de rotação sobre o papel, com indicações (Fonte: autor).

A informação que não foi impressa pelo processo de rotação do corpo sobre o papel, teve de ser obtida encostando o papel ao corpo de H. Um pedaço de papel, com um corte para o perímetro do pescoço, foi colocado em cima do corpo de H – na zona da cintura escapular e do ombro – e estampado com a pressão das minhas mãos; com um rectângulo de papel longo, recorri ao mesmo processo para o plano lateral do tronco, axila e plano interior do braço ***[Figuras 30 e 31]***. Neste teste, produzi três manchas, como referido no diário ***[Figura 32]***.



[Figura 30 e 31]
(À esquerda) Impressão da cintura escapular e ombro, com indicações; *(ao centro)* Impressão da lateral do tronco e do plano interior do braço, com indicações (Fonte: autor).

[Figura 32]
(À direita) Página do diário com considerações sobre a experiência (Fonte: autor).

As experiências seguintes obedeceram à mesma lógica: obter informação através da rotação do corpo de H sobre o papel; estampar com um pedaço de papel a cintura escapular e o ombro; estampar com um pedaço de papel a lateral do tronco, o plano interior do braço e a axila ***[Figura 33]*** da página 135. Nessas repetições achei necessário marcar os pontos de referência anatómicos. Porque diluí menos a tinta em água, para garantir que as cores se mantivessem separadas, os resultados não foram satisfatórios: a tinta secou rapidamente, não permitindo impressões claras do corpo de H ***[Figuras 34 e 35]*** da página 135. Para além da impressão da cintura escapular e ombro, imprimi também – recorrendo ao processo de encostar o papel ao corpo de H – o peitoral e o interior do braço ***[Figuras 36, 37 e 38]*** da página 135.



[Figura 33]
(Em cima) Fotogramas de H a rolar sobre a superfície bidimensional, da direita para a esquerda; *(em baixo)* fotogramas do processo para estampar a cintura escapular e ombro (Fonte: autor).





[Figura 34 e 35]
(À esquerda) Impressão do lado esquerdo de H, com pontos de referência a encarnado; *(à direita)* Impressão do lado direito de H, com pontos de referência a verde (Fonte: autor).

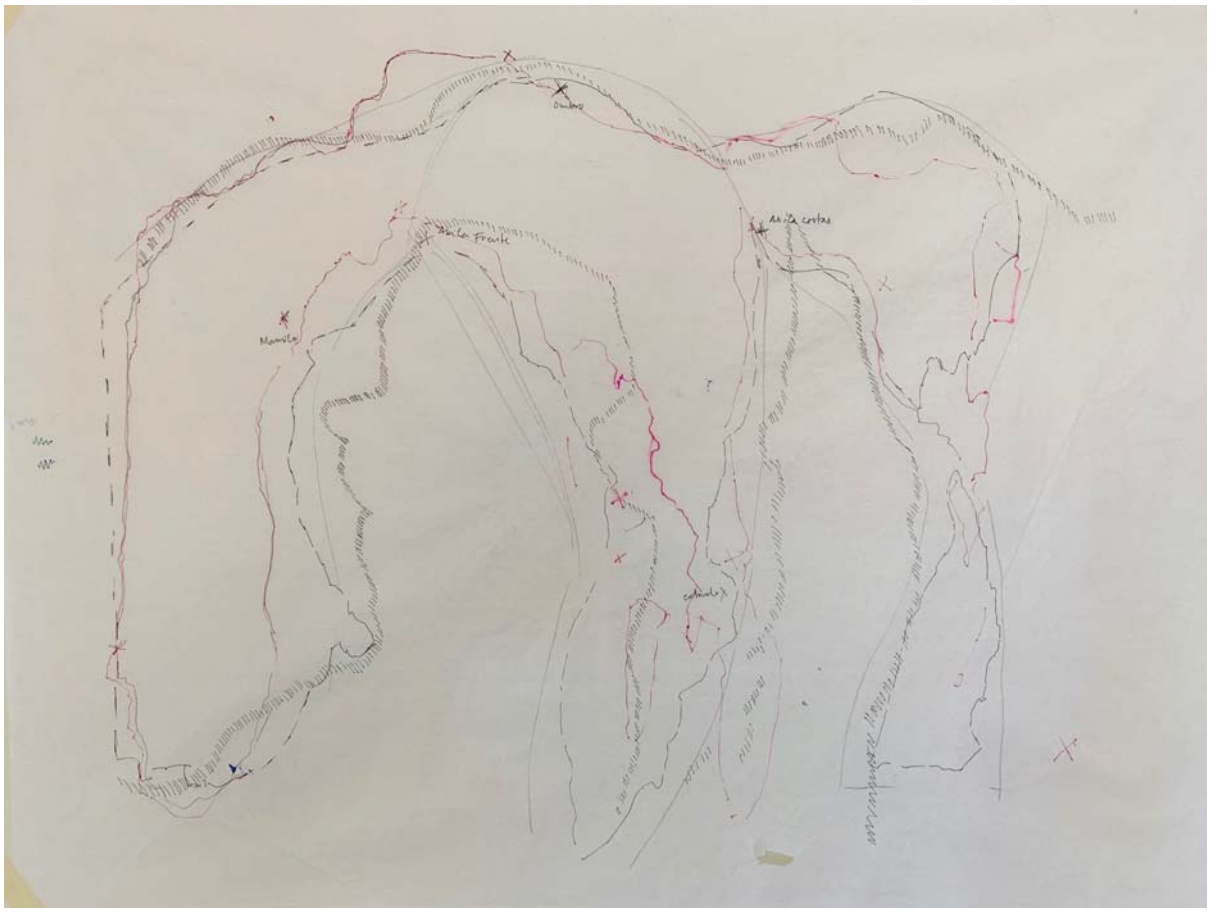




[Figura 36, 37 e 38]
(À esquerda) Estampagem do ombro e cintura escapular; *(à direita, em cima)* estampagem do braço; *(à direita, em baixo)* articulação das duas manchas (Fonte: autor).

Para ser honesto, a mancha do braço representada na *[Figura 37]* da página 135, não foi utilizada como componente do molde, mas serviu para localizar algumas informações da mancha do ombro e da cintura escapular.

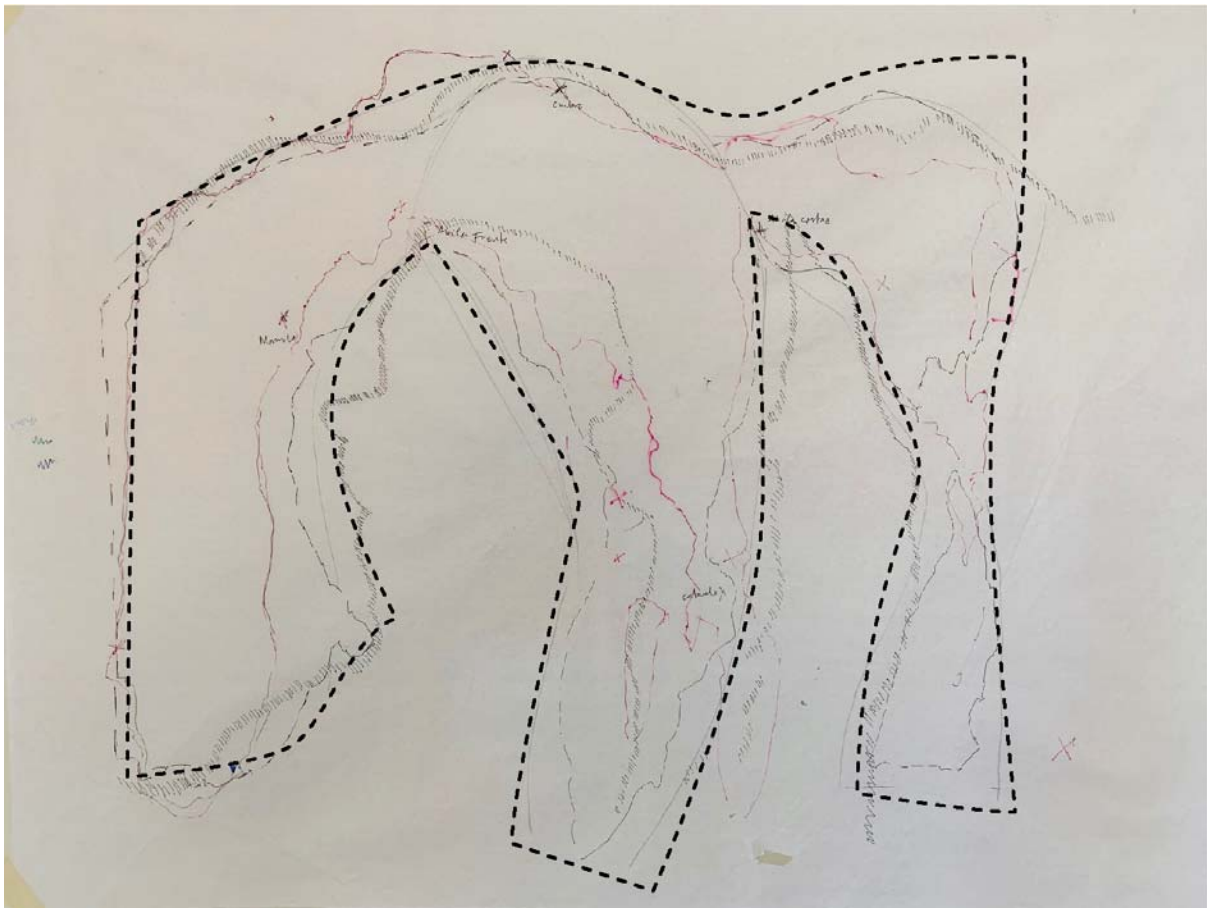
Acreditando que o conjunto de manchas realizadas eram suficientes para conseguir desenhar um molde, mas sabendo que para isso teria de recorrer a manchas feitas em momentos diferentes – a impressão do plano lateral do tronco com o plano interno do braço não tinha ficado visível, na segunda volta de impressões, por exemplo – decidi traçar a caneta as diferentes manchas de H a rolar sobre o papel, sobrepondo-as de modo a perceber se era possível intercalar informações ***[Figura 39]***. A semelhança destes desenhos a um *mapa* foi imediata. Apercebi-me que este processo de decalque das manchas, em papel translúcido, servia dois propósitos: **1)** permitia que eu fosse 'brincando' com as várias peças do puzzle, sobrepondo-as e/ou invertendo-as; **2)** era um processo pelo qual eu conseguia apropriar-me das informações presentes nas manchas.



[Figura 39]
Mapa das diferentes impressões de H a rolar sobre o papel (Fonte: autor).

A transformação das manchas em *mapas* permitiu perceber que a informação angariada não era tão diferente como inicialmente parecia – ao sobrepor as várias manchas realizadas, e ao alinhá-las

todas através do ponto do mamilo e do umbigo, foi visível que os pontos de referência das várias manchas não se encontravam muito distantes. Através dos *mapas* sobrepostos, simplifiquei as irregularidades das linhas ***[Figura 40]***. Admito que este processo foi feito 'a olho', instigado por uma certa urgência de perceber como ficaria o molde e de o validar através de um protótipo.

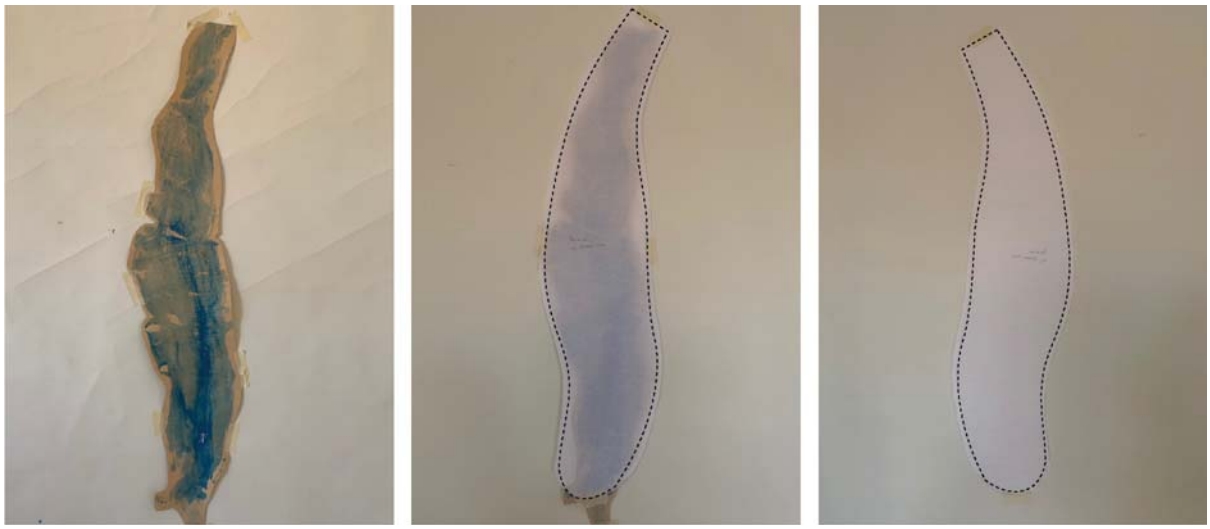


[Figura 40]
Mapas sobrepostos com a linha mediana utilizada, realçada a desenho vectorial (Fonte: autor).

Foi necessário transformar a restante informação – cintura escapular e ombro, e plano lateral do tronco com o plano interior do braço – em linhas simples, de forma a conseguir completar este primeiro molde para a parte superior do corpo. As ***[Figura 41]*** e ***[Figura 42]***, da página 138, mostram como se relacionam as diferentes manchas com o contorno dos três componentes que cortei em tecido para a construção do primeiro protótipo.



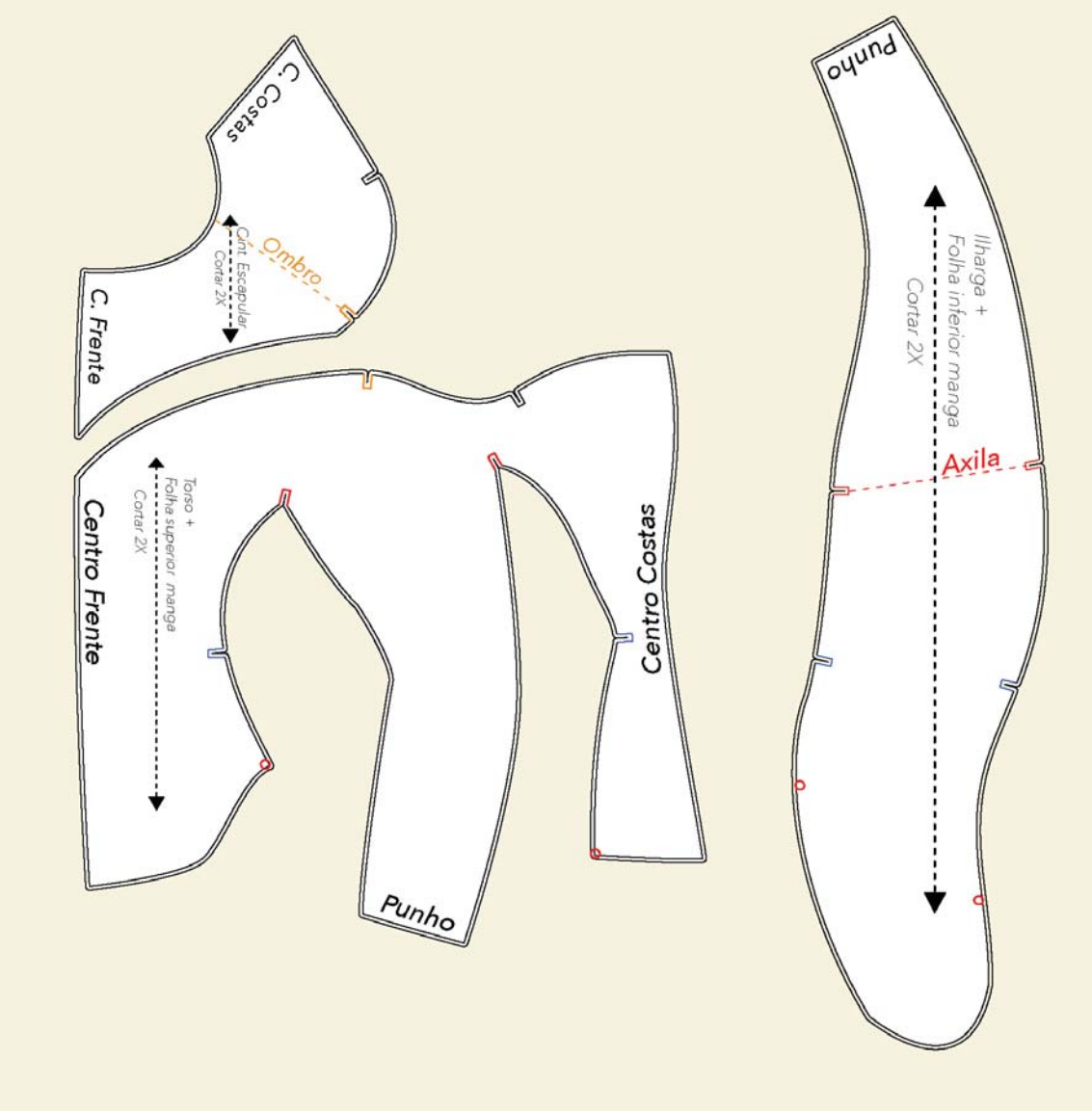
[Figura 41]
(Da esquerda para a direita) Mancha da cintura escapular e ombro sobreposta à mancha do lado direito de H; componentes do molde com as linhas simplificadas, sobreposto às manchas do tronco e ombro de H; componentes do molde isolado, faltando a lateral do tronco e plano interior do braço (Fonte: autor).



[Figura 42]
(Da esquerda para a direita) Mancha da lateral do tronco e plano interior do braço do lado esquerdo de H, como na *[Figura 31]* da página 134; componente do molde com as linhas simplificadas, sobreposto à mancha da; componente do molde isolado, reflectido para encaixar no molde anterior (Fonte: autor).

A decisão de acoplar, momentaneamente, a mancha da cintura escapular e ombro à mancha do tronco prendeu-se com o facto da mancha da cintura escapular ter contornos difusos, como já referi, e de repetir informação que já se encontrava na mancha do tronco. No entanto, as manchas apresentavam uma marca inequívoca do corpo de H – o mamilo. Assim, tornou-se mais fácil, num primeiro tempo, trabalhar com as duas manchas sobrepostas, alinhadas pelo mamilo, permitindo delimitar informação que era pouco clara.

A ***[Figura 43]*** mostra o desenho do molde completo, para apenas um dos lados do corpo. Todas as linhas dos componentes foram igualadas e harmonizadas, à excepção da bainha do componente da lateral – que mantive com as alturas originais – e por isso apresentam uma grande diferença.

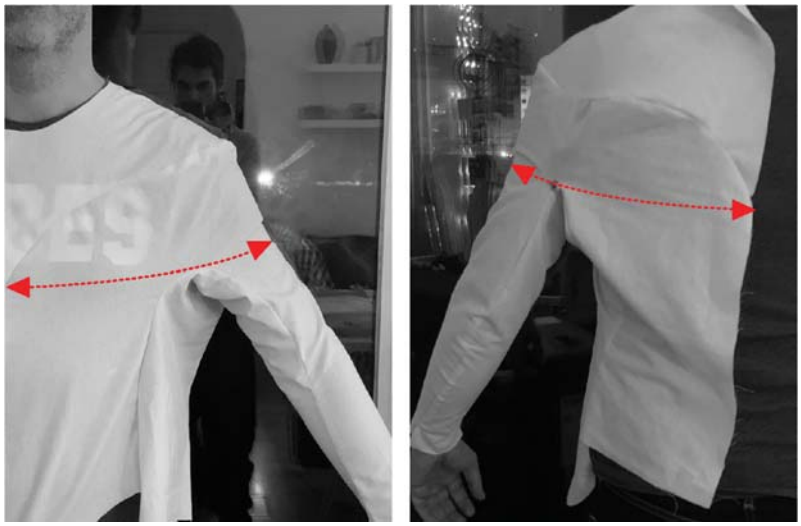


[Figura 43]
Molde completo do primeiro protótipo realizado, à escala. Os picos de referência para a costura do molde estão assinalados a cores diferentes, para facilitar a compreensão da lógica de construção (Fonte: autor).

Cortei e costurei apenas o suficiente para materializar metade molde, num pano-cru de gramagem baixa, e experimentei em H ***[Figura 44]*** da página 140. Como forma tridimensional, o molde traduzia a área do corpo que foi impressa nas várias folhas de papel – embora o centro das costas esteja desalinhado, arrastado pelo componente lateral torso que inclina para a frente do corpo. No entanto, o protótipo não possibilitava que H movesse o braço ***[Figura 45]*** da página 140.

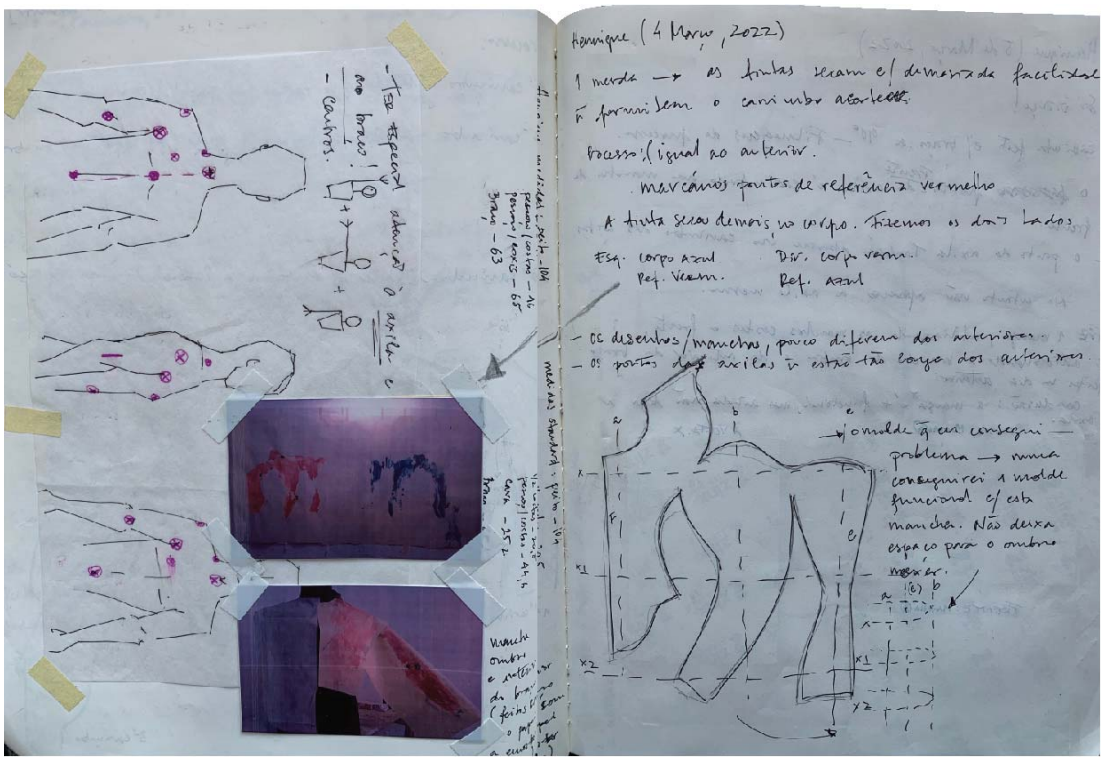


[Figura 44]
Fotografias de H a vestir o primeiro protótipo (apenas metade). As costuras estão assinaladas a linha encarnada (Fonte: autor).



[Figura 45]
Fotografia da amplitude máxima do movimento lateral do braço do braço de H, com o protótipo vestido (Fonte: autor).

Ficou claro, após esta experiência, que a impressão feita através do rolamento do corpo de H sobre o papel, com o braço em posição natural ao longo do tronco, não iria permitir a construção de um molde que possibilitasse que H movesse livremente o braço ***[Figura 46]***. É certo que teria sido possível fragmentar a informação da mancha em partes distintas, recorrendo a uma estratégia clássica do design de moldes para garantir a mobilidade do corpo em peças de roupa mais cingidas. No entanto, nesta primeira experiência estive mais focado em conseguir traduzir a silhueta das manchas, sem quaisquer modificações estruturais, para um molde – assegurando uma transferência directa do diálogo entre o corpo de H e a superfície bidimensional.



[Figura 46]
Páginas do diário com análise e reflexão sobre a experiência, concluindo que a mancha do corpo de H a rolar sobre o papel não produz um molde usável (Fonte: autor).

Nestas primeiras experiências o foco foi **a)** obter toda a informação da área do tronco de H; **b)** conseguir articular essa informação. Em parte, é possível relacionar estas considerações com alguns dos princípios básicos que constituem o design de moldes. Por exemplo, W. H. Hulme adverte que a construção de um molde contém dois conjuntos distintos de factores, sendo que um deles "é que o molde deve ser feito com os requisitos [anatómicos] em mente" (1945: 51)[273] – o segundo conjunto de factores perfazem as características estilísticas da própria peça de roupa,

[273] [TA]: "[The first consideration] is that the pattern shall be made with the physical requirements in mind."

i.e., "aquelas partes da peça de roupa que possuem, principalmente, um valor decorativo, mas que não se relacionam com a anatomia do corpo" (Hulme 1945: 52).[274] Este último conjunto de factores não encontra lugar nesta investigação, que propõe construir um molde através da impressão do corpo do utilizador, uma vez que todas as informações angariadas se relacionam [ou devem relacionar] com a anatomia do corpo.

O processo pelo qual é possível articular a informação anatómica angariada também constitui um dos princípios básicos do design de moldes. Uma das estratégias do método clássico, para ajudar a traçar o desenho de um molde, é a grelha composta pelas *linhas de construção*. Resumidamente, o método clássico constrói um rectângulo através de linhas horizontais e verticais, nas quais são sobrepostas as medidas do corpo, obtidas linearmente. As medidas horizontais principais, segundo o livro *How Patterns Work: The Fundamental Principles in Pattern Making and Sewing in Fashion design* (2013), da editora de livros de moda, Assembil, são a linha do peito, a linha da cintura e a linha da anca, que "correm como três anéis horizontais à volta do corpo" (2013: 77).[275] As linhas verticais principais, nomeadamente, a linha do centro frente, a linha do centro costas e a linha da costura lateral, são "as linhas que correm pelo meio do corpo na frente e nas costas [e] as linhas que correm diretamente para baixo em ambos os lados do corpo" (Assembil 2013: 73).[276] Estas linhas, que perfazem a grelha de construção do desenho do molde, "são a estrutura dentro da qual a base do molde é desenhada" (Hulme 1945: 52).[277] A simplicidade da grelha de construção – elemento presente em todos os livros que explicam como desenhar um molde – esconde o esforço intelectual necessário para refinar esta fórmula. Por exemplo, Claudia Kidwell escreve que "um passo importante foi o reconhecimento de que a altura de um homem não tinha necessariamente nada a ver com a sua largura" (1979: 9),[278] aludindo à importância do uso de medidas lineares verticais directas em conjunto com medidas horizontais directas, para a correcta construção da grelha rectangular usada para desenhar um molde.[279]

---

[274] [TA]: "[…] those parts of the garment which possess, primarly, a decorative value, but which are not related to the anatomy of the body."

[275] [TA]: "[…] run like three horizontal rings around the body."

[276] [TA]: "The lines that run up the middle of the body at the from and back [and] the lines that run directly down both sides of the body."

[277] [TA]: "they are the framework within whihc the basis of the pattern is drawn."

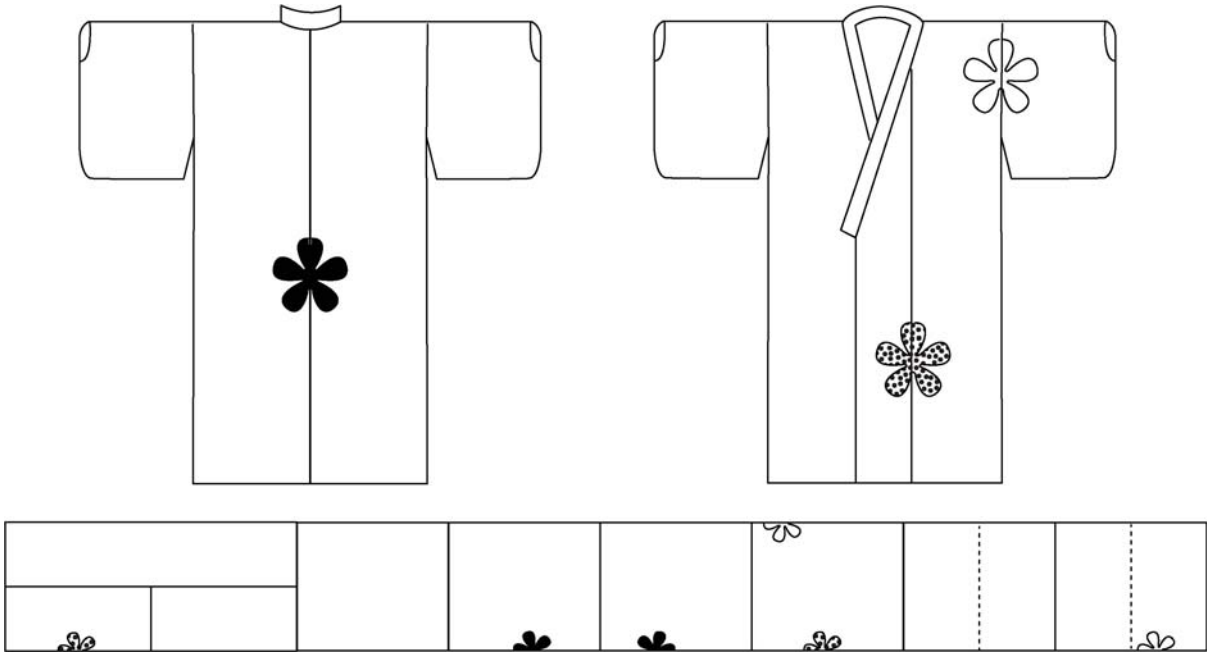
[278] [TA]: "An important step was the recognition that the height of a man did not necessarily have anything to do with his breadth."

[279] Segundo Claudia Kidwell, o design de moldes foi dominado pelo *sistema do peito* – sistema que advogava que todas as medidas do corpo eram proporcionais ao perímetro do peito: "it was assumed that with only one critical measurement (usually the circumference of the 'breast' or chest) it was possible to predict all other dimensions" (p.8).

No entanto, e demonstrado pelas experiências que descrevi anterioremente, estes não podem ser os únicos princípios que constituem uma correcta representação do corpo em design de moldes. As informações anatómicas que angariei do corpo de H, através das manchas, constituem [quase] toda a informação da área do corpo a cobrir com tecido; o método que utilizei para conseguir relacionar a informação da frente do tronco, plano exterior do braço e costas, obedece, de certa forma, a uma grelha rectangular que pode ser equiparada à grelha clássica – como representada na página do diário, na *[Figura 46]* da página 142. O resultado foi um molde que não compreendia o corpo de H enquanto *entidade móvel* – para utilizar a expressão de Simões (2005). Esse foi o foco principal das experiências que se seguiram.

Segundas experiências - sobre como garantir a mobilidade do corpo

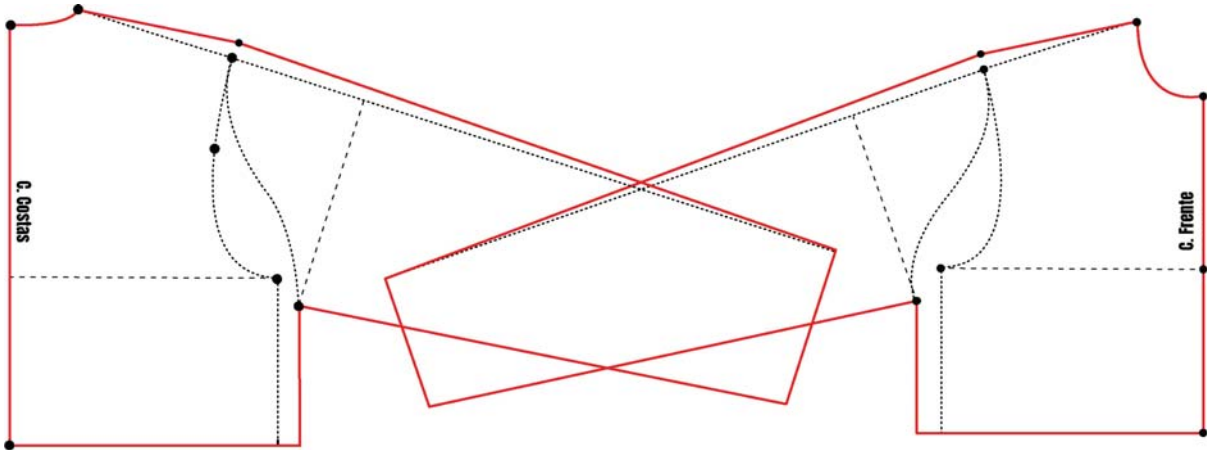
Uma das estratégias no design de moldes para permitir o contorno do volume do corpo e a liberdade de movimentos, é a 'segmentação do corpo' em componentes distintos, que depois são reunidos através de costuras (Simões 2005: 5). As primeiras peças de roupa para a parte superior do corpo que tentavam replicar o contorno do corpo, não tinham mangas – "a manga, como parte separada da peça de roupa, chegou relativamente tarde, concebida provavelmente pela necessidade de proteger os braços deixando-os livres para movimentos" (Hulme 1946: 12).[280] Segundo Hulme, o quimono oriental é um exemplo que sobrevive de uma época em que a ideia de 'manga' como componente separado do componente torso começou a surgir ***[Figura 47]***.



[Figura 47]
Esquema de corte do quimono Japonês, com o desenho da peça quando costurada (adaptado de Kawira 2002: 305).

[280] [TA]: "The sleeve, as a separate part of the dress, is a comparatively late arrival, produced probably by the necessity of protecting the arms while leaving them free for movement."

Não deixa de ser irónico, então, que o ocidente denomine como 'peças quimono' as peças cujas mangas são unidas ao torso, eliminando a costura da cava. A construção de uma peça quimono é feita através da extensão da linha do ombro até ao punho. A manga fica posicionada transversalmente, em relação ao desenho do torso, permitindo que o braço tenha suficiente amplitude de movimentos ***[Figura 48]***.



[Figura 48]
Construção clássica da peça quimono. Os componentes frente e costas do molde da peça quimono estão desenhados a encarnado (adaptado de Aldrich 2011: 67).

A posição da manga na peça quimono poderia ser a solução para o problema encontrado na experiência anterior – a incapacidade de H mover o braço com o protótipo vestido. As impressões do tronco de H passaram a ser feitas com o braço num ângulo de 90º em relação ao plano medial, através de um movimento de abdução do braço. Uma vez que esta posição do braço não permitia uma impressão contínua que integrasse informação do plano frontal e do plano das costas num único momento, foi necessário obter esta informação em dois momentos de impressão ***[Figura 49]*** da página 146. O resultado foi um conjunto de duas manchas – mancha A e mancha B – que representam o braço num ângulo de 90º com o tronco ***[Figura 50]*** e ***[Figura 51]*** da página 146.



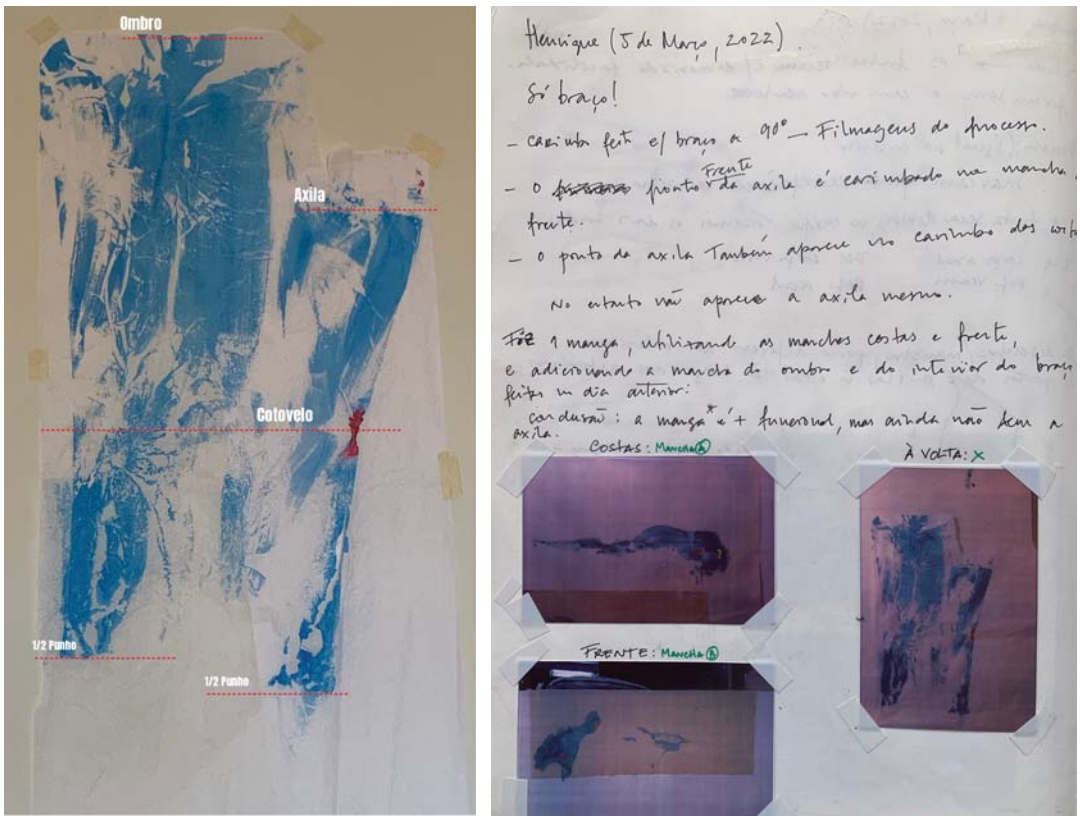
[Figura 49]
Fotogramas do movimento feito por H para imprimir a omoplata e plano posterior do braço (em cima) e do peito e plano anterior do braço (em baixo) (Fonte: autor).



[Figura 50] e [Figura 51]
(Em cima) ***Mancha A***, da omoplata e do plano posterior do braço, com pontos de referência; *(em baixo)* ***Mancha B***, do peito e do plano anterior do braço, com pontos de referência. Devido às concavidades do bícep e da articulação do cotovelo, a impressão não ficou visível (Fonte: autor).

Também tentei angariar informação apenas do braço, interpretando-o como uma entidade independente ao tronco – tal como no método clássico. Envolvi o braço de H pintado com tinta azul com papel, fazendo um corte transversal para a zona da axila ***[Figura 52]***, da página 147. A mancha resultante, embora indique toda a área do braço, era demasiado abstracta e com os limites difusos. Além disso, e embora fosse possível compreender a extensão perimetral do

braço, não estava claro como conseguiria articular esta informação com a informação do tronco – aliás, porque nem era claro como poderia aceder apenas à informação do tronco ***[Figura 53]***.



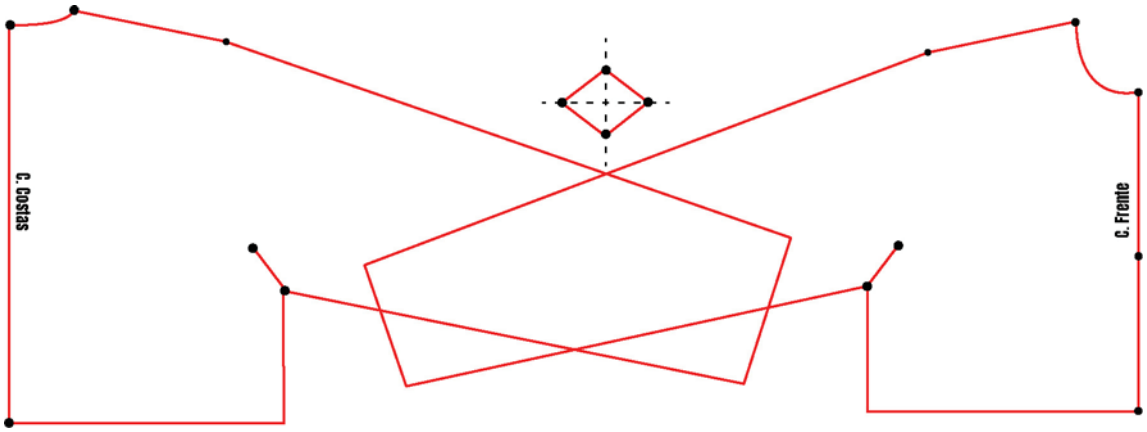
[Figura 52] e [Figura 53]
(À esquerda) Mancha feita com o papel à volta do braço de H, demasiado difusa e abstracta; *(à direita)* página de diário, do dia em que foram feitas as manchas – o problema do movimento permanece, focado na falta de informação sobre a axila (Fonte: autor).

Ficou evidente, no final deste conjunto de manchas, que faltava informação necessária à construção de uma manga que permitisse o movimento do braço e que estivesse inequivocamente bem articulada com o componente torso. Decidi, por isso, focar-me em conseguir imprimir a zona da axila de H. De certa forma, esta não deixa de ser uma zona com pouca informação, dentro do próprio método clássico. Por exemplo, Hulme – ao elencar os pontos anatómicos necessários à construção de um molde-base, pelos quais as medidas principais devem ser tomadas – dedica apenas uma linha à *axila*, onde se lê "a axila não tem nenhum osso a localizar a sua posição" (1945: 11).[281] A palavra inglesa para axila – *armpit*[282] – incorpora a estrutura dessa zona do corpo: uma *cavidade* abaixo da junção do braço com o

[281] [TA]: "The armpit (axilla) has no bone to locate its position."

[282] A palavra inglesa *pit* traduz-se para português como 'cova; fosso; poço' entre outras definições que aludem a um buraco vazio (*in* https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/pit) [acedido a 21 de Agosto de 2023].

ombro, que contem "a artéria e veia axilar, uma parte do plexo nervoso braquial, muitos gânglios linfáticos e tecido adiposo e areolar" [*in* www.merriam-webster.com].[283] A axila é uma zona de fronteira, fundamental para a articulação entre o braço e o tronco, mas sem informação visual explícita – à parte da pilosidade característica da zona. O ponto da axila, que determina a profundidade da cava – o ponto mais baixo das curvas que constituem a cava – e que serve de informação para a construção da altura da cabeça da manga – determinando os pontos mais baixos das curvas da cabeça da manga –, é uma medida frequentemente derivada de uma fracção da largura do peito (Hulme 1945: 85).[284] Uma das estratégias mais antigas para garantir a mobilidade do braço, é a inserção de pedaços quadrangulares de tecido – chamados de *gussets* ou nesgas – na costura que liga a manga à costura lateral do torso. Esta técnica ainda é utilizada hoje, especialmente para a construção de peças quimono mais ajustadas ao corpo ***[Figura 54]***.

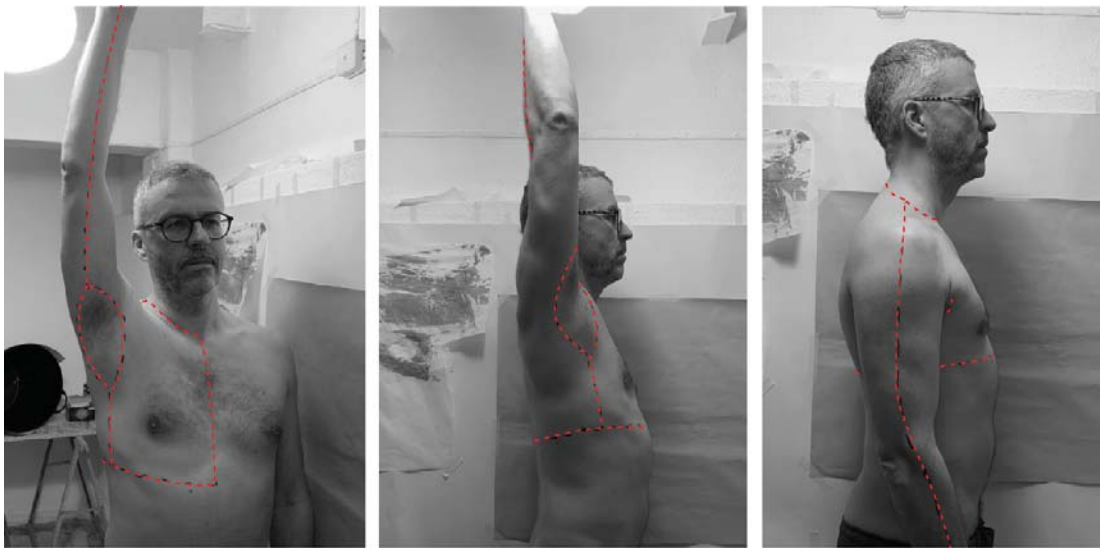


[Figura 54]
Molde clássico da peça quimono e representação do *gusset* (adaptado de Aldrich 2008: 63).

[283] [TA]: "[…] the axillary artery and vein, a part of the brachial plexus of nerves, many lymph nodes, and fat and areolar tissue" (*in* https://www.merriam-webster.com/dictionary/axilla#medicalDictionary) [acedido a 21 de Agosto de 2023].

[284] Hulme constrói um bom argumento para que a profundidade ***também*** derive da altura total da pessoa – em vez de do perímetro do peito, apenas –, uma vez que a alteração de ambas as medidas exige de uma profundidade de cava diferente, mas nem sempre essa alteração ocorre proporcionalmente (pp. 85-87).

Tendo esta solução do método clássico em mente – a inserção de *gussets* na zona das axilas nas peças quimono – decidi marcar linhas no corpo de H que diferenciassem a frente do corpo e plano anterior do braço, as costas e plano posterior do braço, e a axila ***[Figura 55]***. Estas linhas não diferem daquelas usadas na construção clássica dos componentes do torso e da manga – à excepção da zona da axila. Distinguindo cada uma destas zonas com tintas de cor diferente, iria permitir-me perceber como ligar a informação do braço com a informação do tronco, respeitando a mobilidade de H ***[Figura 56]***.



[Figura 55]
Marcações das linhas divisórias entre frente do corpo e do braço; costas e plano posterior do braço; axila (Fonte: autor).

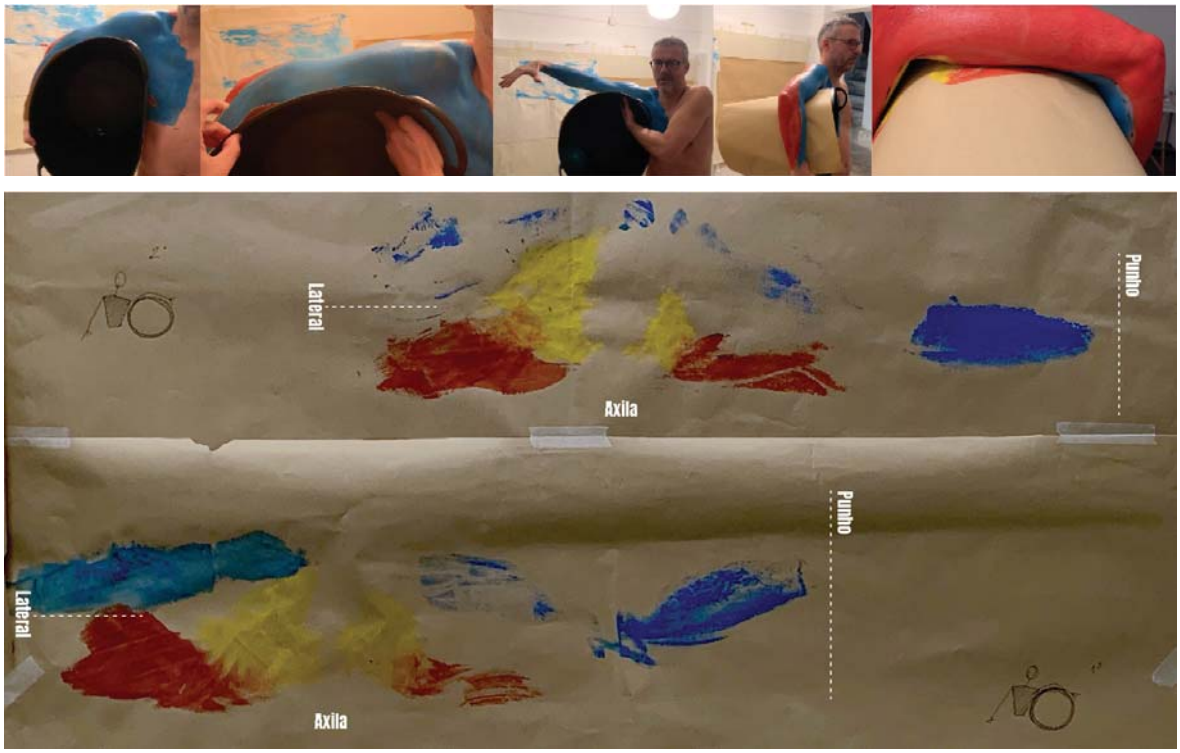


[Figura 56]
Corpo de H pintado de cores diferentes, segundo as linhas divisórias anteriores (Fonte: autor).

O foco destas impressões foi a articulação do braço com o tronco, na zona da axila. As manchas da *[Figura 50]* e *[Figura 51]*, na página 146, já tinham informação da omoplata e do braço a 90º, e do peito e do braço a 90º, respectivamente. Tentei a impressão da zona da axila de duas formas distintas: a primeira, onde H encostou a lateral do corpo à parede, numa posição de abdução máxima, ou seja, a 180º em relação ao tronco – mancha D ***[Figura 57]***; a segunda, onde um objecto cilíndrico forrado com papel foi encostado à lateral do tronco e do braço, permitindo obter mais informação da axila – manchas C ***[Figura 58]*** e ***[Figura 59]***.



[Figura 57]
Mancha D, obtida através da impressão da lateral do corpo de H, contra uma parede, com o braço em abdução máxima (Fonte: autor).



[Figura 58]
(Em cima) Sequência de impressão da zona da axila de H, recorrendo a um objecto cilíndrico.

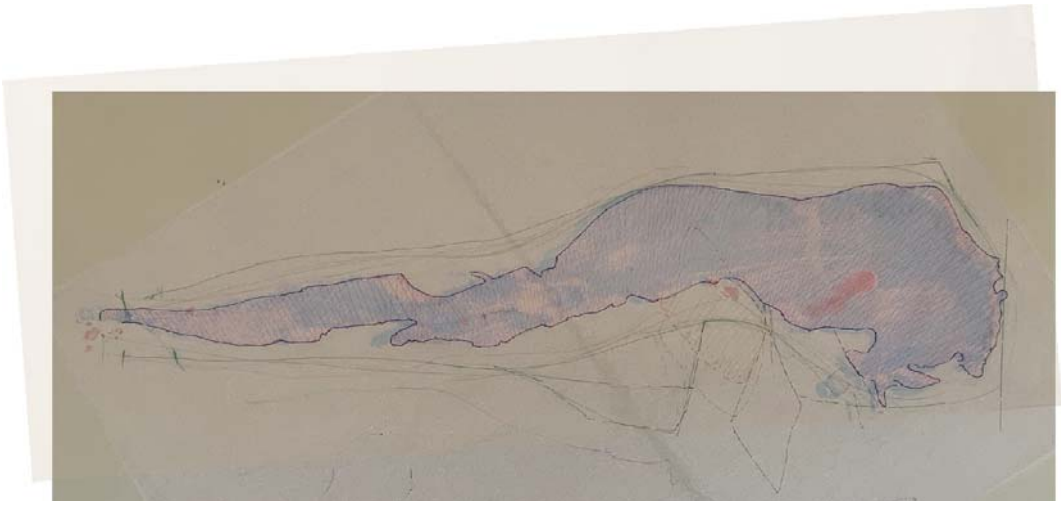
[Figura 59]
(Em baixo) ***Manchas C***, obtidas através de impressão recorrendo a um objecto cilíndrico (Fonte: autor).

A informação da cintura escapular e ombro de H também foi estampada, mantendo o braço em posição de 90º em relação ao tronco, num movimento de abdução – mancha E, ***[Figura 60]***.



[Figura 60]
Mancha E, do ombro, cintura escapular e plano exterior do braço, através da estampagem do ombro de H (Fonte: autor).

Este conjunto de manchas – manchas A, B, C, D e E – perfez a extensão do tronco, braço e ombro do lado direito de H É verdade que existia muita informação 'interrompida' devido à rápida secagem da tinta, à pouca absorção do papel e – como vim a verificar na experiência seguinte – à rigidez dos suportes onde as superfícies estavam assentes – como a parede, por exemplo. Havia também informação duplicada – por exemplo, a mancha A, representando a omoplata e o braço a 90º, é repetida na mancha E, cintura escapular e ombro. Não obstante, transformei estas informações em mapas, em papel translúcido, de forma a conseguir sobrepor a informação de diferentes manchas e tentar perceber qual a informação que estava duplicada. O processo de desenhar por cima das manchas, transformando-as em mapas, permitiu uma melhor assimilação da informação obtida através das impressões do corpo de H, ao mesmo tempo que facilitou a sua manipulação até obter um molde ***[Figura 61]***, ***[Figura 62]***, ***[Figura 63]***, ***[Figura 64]*** e ***[Figura 65]***, das páginas 152 e 153.



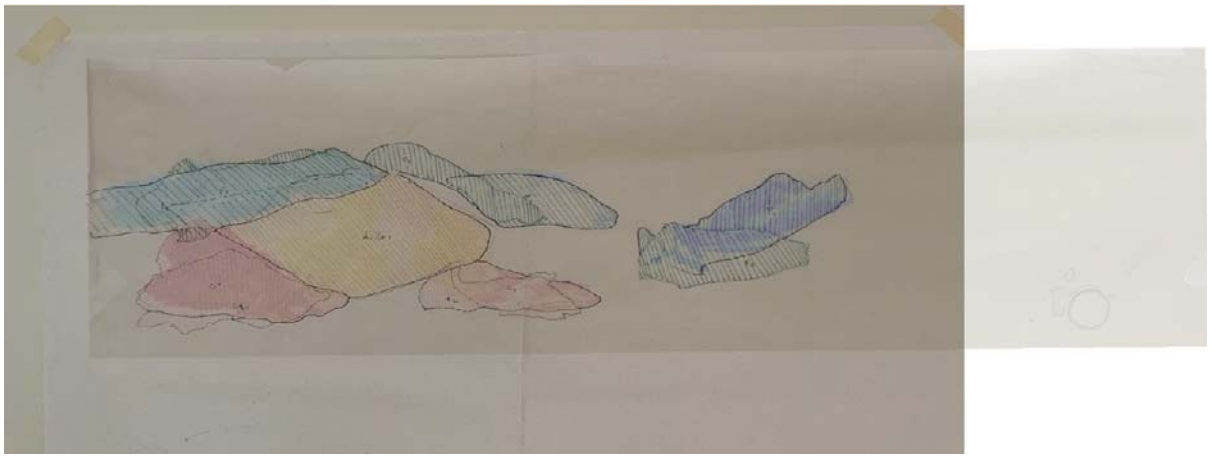
[Figura 61]

Mapa da omoplata e plano externo do braço, sobreposto à **mancha A** (Fonte: autor).



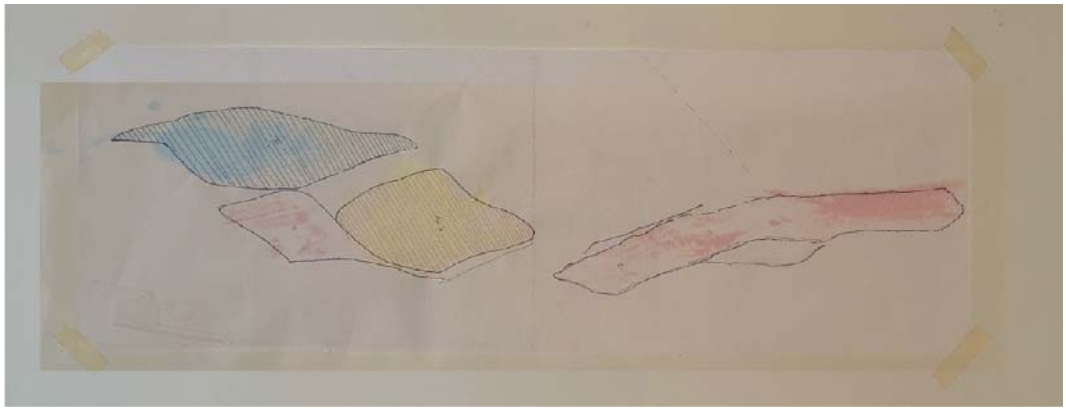
[Figura 62]

Mapa do peito e do plano interno do braço, sobreposto à **mancha B** (Fonte: autor).

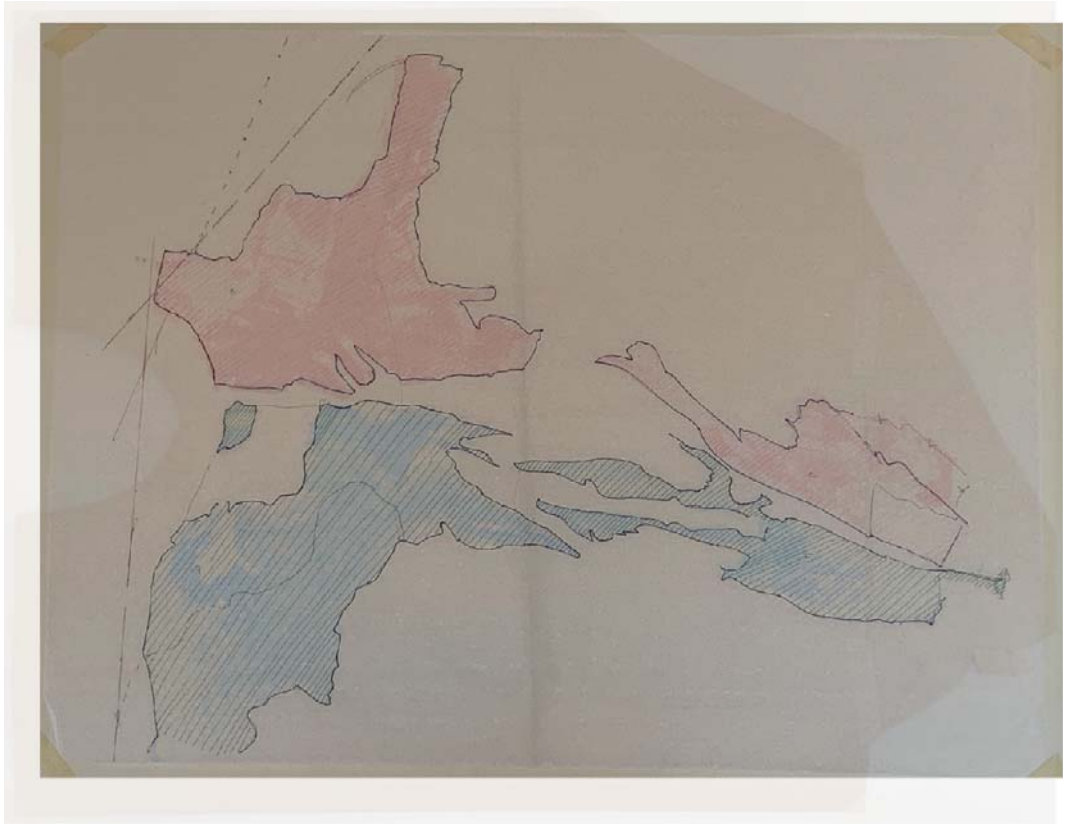


[Figura 63]

Mapa da lateral do tronco, plano interno do braço e axila, sobreposto com uma das **manchas C** feita com o objecto cilíndrico – a segunda impressão, com o objecto cilíndrico, também foi desenhada neste mapa (Fonte: autor).



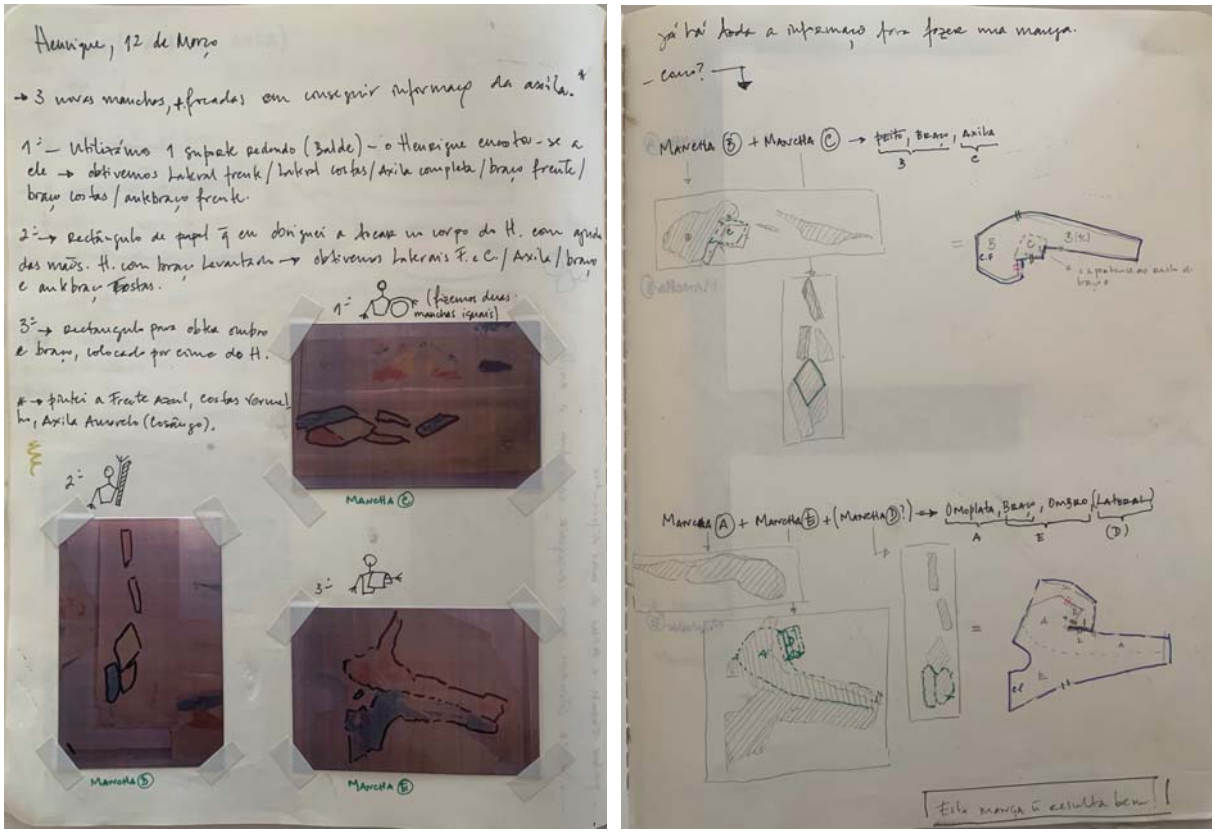
[Figura 64]
Mapa da lateral do tronco, do plano externo do braço e axila, sobreposto à **mancha D** feita com o braço em abdução de 180°, encostando o corpo a uma parede (Fonte: autor).



[Figura 65]
Mapa do ombro, cintura escapular e braço, sobreposto à **mancha E** (Fonte: autor).

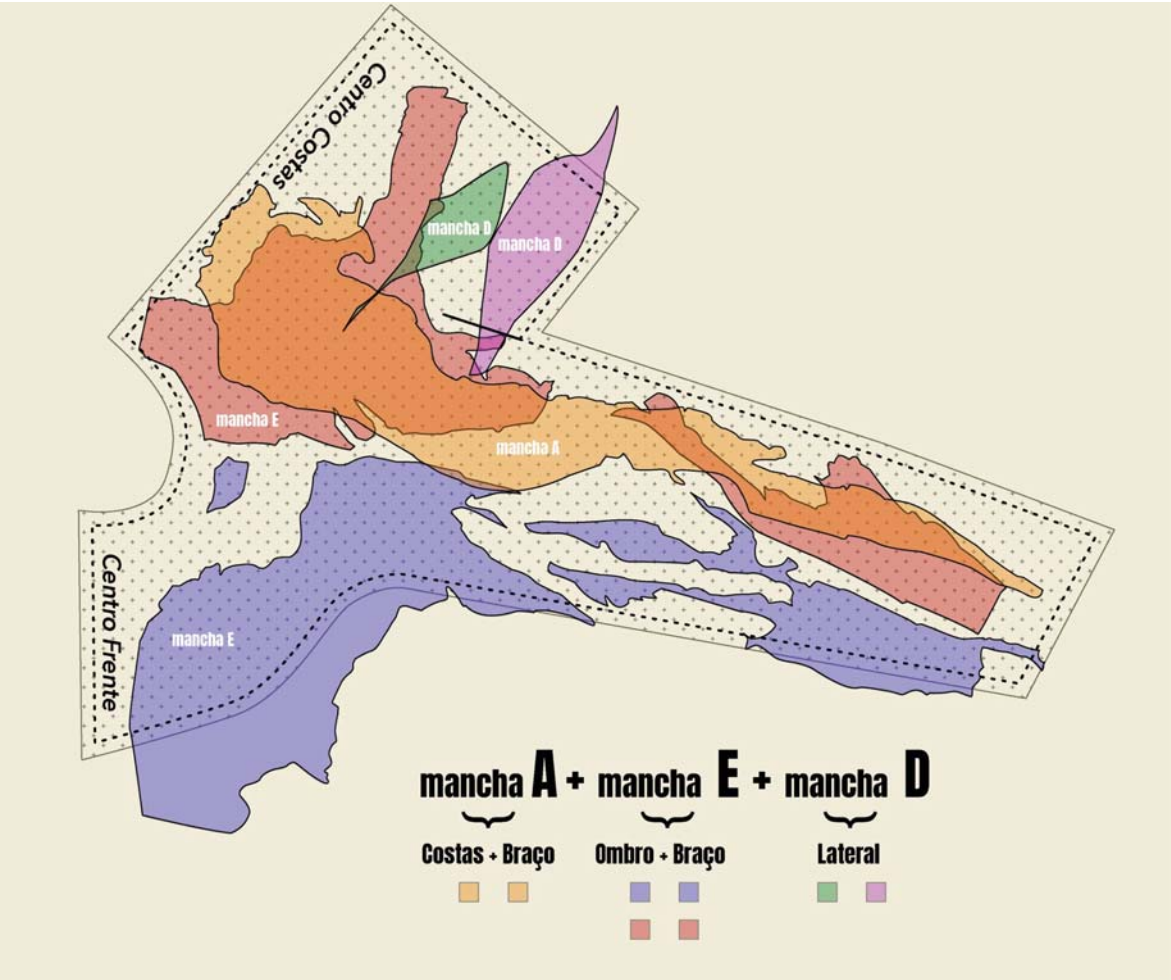
Uma vez que o corpo de H tinha sido pintado segundo linhas que dividiam o corpo em zonas diferentes e cada uma dessas zonas tinha sido pintada com uma cor distinta, entendi cada uma dessas áreas do corpo como fazendo parte de um puzzle, que precisava de ser reconstruído. Esta

reconstrução, que depreendia cortar áreas específicas de um mapa para as acoplar a um outro mapa, foi experimentado através de desenhos no diário, ***[Figura 66]***, deixando os mapas intactos.

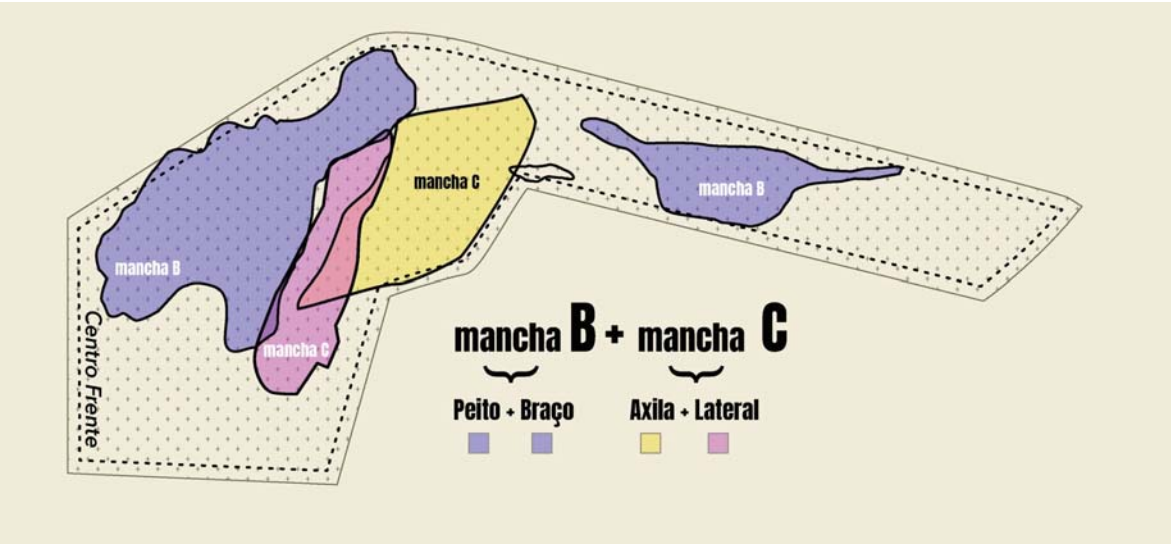


[Figura 66]
Páginas do diário com descrição do processo das manchas, e com desenhos dos possíveis encaixes das diferentes áreas do corpo (Fonte: autor).

Após algumas experiências, foi encontrada uma solução. O primeiro componente juntou o mapa da mancha A – omoplata e plano posterior do braço – com o mapa da mancha E – cintura escapular, ombro e plano exterior do braço –, com excepção das zonas duplicadas nas outras manchas ***[Figura 67]***, da página 155. O centro frente e o centro costas foram tornados rectos, preenchendo algumas lacunas na informação. Todo o contorno foi simplificado, de forma a ser costurado. O segundo componente foi feito através da união do mapa da mancha B – peito e plano anterior do braço — e de parte do mapa da mancha C – lateral do tronco e da axila, nomeadamente o losango da axila e a lateral correspondente à frente, que continha parte da informação do peito ***[Figura 68]***, da página 155. Dei algum espaço de folga para o centro frente, e completei informação em falta no peito e no braço. Todas as linhas foram simplificadas.



[Figura 67]
Representação dos mapas correspondentes à **mancha A**, à **mancha E** e à **mancha D**, tal como foram sobrepostos e acoplados, com a indicação do contorno do primeiro componente do molde.



[Figura 68]
Representação dos mapas correspondentes à **mancha B** e à **mancha C**, tal como foram sobrepostos e acoplados, com a indicação do contorno do segundo componente do molde (Fonte: autor).

O protótipo que resultou deste molde permitia o movimento do braço de H, mas apresentava alguma incongruência nas proporções, difíceis de justificar. Por exemplo, na zona do perímetro do peito, utilizei, propositadamente, informação duplicada: repeti a mancha correspondente à lateral da frente, que tanto aparece na mancha C, como aparece na mancha D, com o objectivo de permitir alguma folga para o tronco de H. No entanto, o perímetro do peito continuou muito apertado. Inversamente, em toda a zona das costas não houve nenhum valor adicional – à excepção do preenchimento de lacunas de informação. É visível na ***[Figura 69]*** o excesso de tecido na zona das omoplatas e do peitoral.

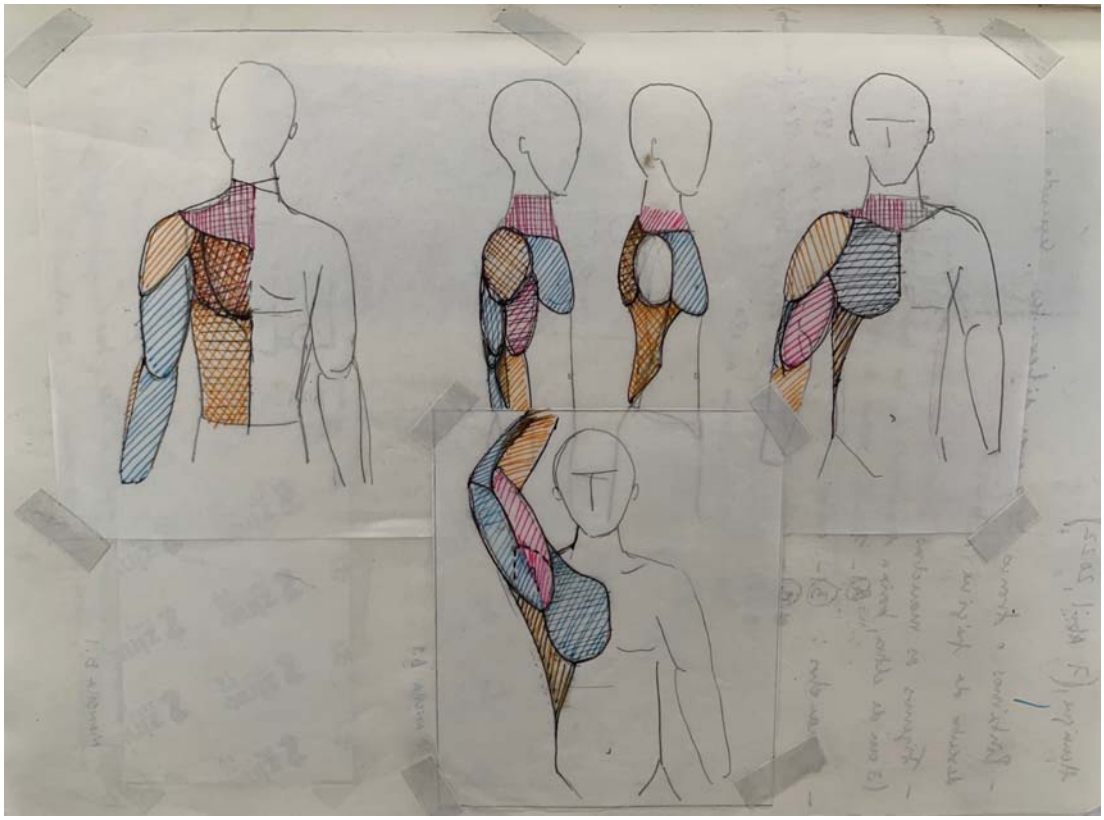


[Figura 69]
Fotografias de H com o protótipo vestido e com as linhas de costura assinaladas a encarnado. O perímetro por baixo do peito é demasiado apertado; a zona do peito e das omoplatas existem pregas formadas por excesso de tecido (Fonte: autor).

Ao tentar corrigir as deficiências nas proporções do molde – usando como referência as informações das manchas – apercebi-me do quão difícil era distinguir a informação que estava a ser incorrectamente utilizada. Por um lado, a marcação do corpo de H segundo as linhas de construção clássicas do design de moldes, não garantiam que eu conseguisse distinguir qual a informação duplicada e/ou qual a informação em falta. Por outro lado, a incontinuidade das manchas, devido à rápida secagem da tinta e à rigidez do plano de suporte para o papel, não permitia que a informação do corpo de H fosse inteligível na totalidade. Na realidade, repetiram-se questões semelhantes às levantadas na primeira experiência: embora todas as áreas do corpo de H, necessárias à construção de uma manga bem articulada com o componente do torso, tivessem sido impressas, a informação obtida não era fidedigna, pois interrompida, e a estrutura pela qual foram diferenciadas as diferentes zonas do corpo de H não permitiu transpor correctamente a tridimensionalidade do corpo para a bidimensionalidade do papel.

Para mitigar os problemas encontrados, a nova experiência precisava de **1)** utilizar um novo conjunto de linhas para dividir o corpo de H – e consequentemente, diferenciar as áreas do corpo;

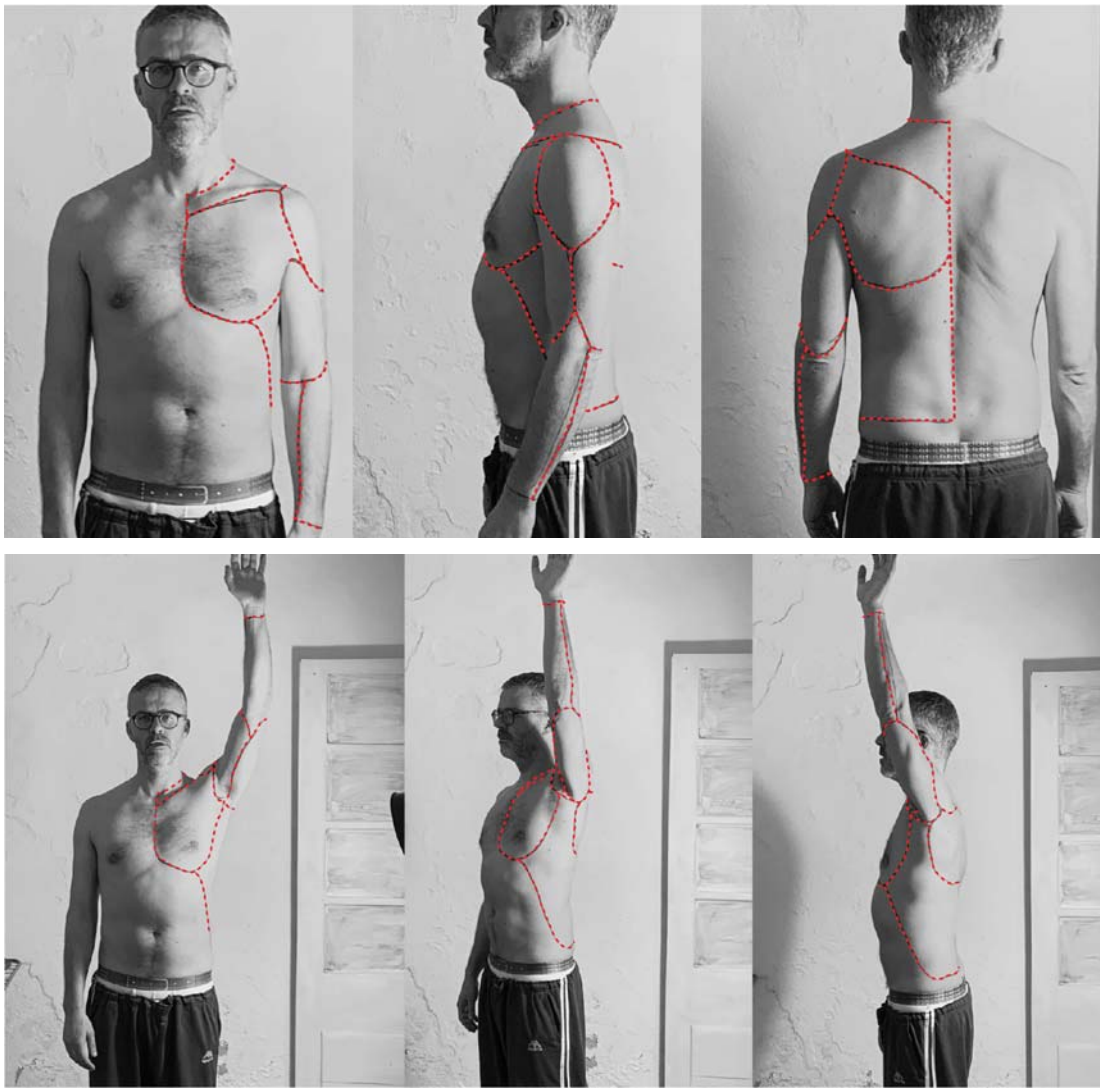
2) utilizar um suporte menos rígido para pousar a superfície bidimensional. A solução para a segunda questão foi **2a)** imprimir o corpo de H na horizontal, utilizando uma placa de espuma como suporte para as folhas de papel, com três centímetros de espessura, dois metros de comprimento e um metro e vinte de largura, e cuja densidade não ultrapassava os vinte e três quilogramas por metro cúbico – ou seja, uma espuma de baixa densidade. A divisão do corpo de H em diferentes áreas **1a)** foi feita tentando seguir as linhas limites dos músculos superficiais do tronco e do braço, tal como apresentadas em desenhos anatómicos e percepcionados visualmente no próprio corpo ***[Figura 70]***.



[Figura 70]
Página do diário com o planeamento das linhas de divisão do corpo de H, tentando respeitar os limites dos músculos que compõem o tronco e o braço (Fonte: autor).

Na realidade, o racional por trás desta divisão do corpo de H foi contrapor a divisão apresentada na *[Figura 55]*, da página 149 – ou seja, linhas análogas àquelas que normalmente compõem a grelha de construção do molde clássico. A divisão através da grelha clássica não tinha permitido uma correcta transposição da tridimensionalidade do corpo de H para a bidimensionalidade do papel, pois as linhas dividiam o corpo em áreas demasiado grandes, que necessitaram de duas ou mais impressões para serem completamente impressas. A solução seria a divisão do corpo de H em áreas mais pequenas, mas também mais orgânicas, permitindo que as diferentes zonas do corpo ficassem

mais fáceis de reconhecer. Assim, nas ***[Figura 71]*** e ***[Figura 72]*** são visíveis as linhas que dividem o tronco em cintura escapular, peitoral, músculo dorsal, trapézio, e músculo redondo e intraspinal (omoplata); e que dividem o braço em deltoide, bíceps, tríceps, grupo anterior de músculos do antebraço e grupo lateral de músculos do antebraço.



[Figura 71] *e* ***[Figura 72]***
Marcação das linhas de divisão do corpo de H, obedecendo ao desenho do diário; (*em cima)* as linhas distinguem os vários músculos ou grupos de músculos do tronco e do braço; *(em baixo)* as fotografias de H com o braço levantado, deixam ver a extensão do músculo dorsal e a inserção do bíceps e tríceps com o tronco (Fonte: autor).

O processo de impressão, agora no plano horizontal e sobre a superfície de espuma, obedeceu a uma lógica semelhante às impressões anteriores – primeiro a frente do corpo, com o braço a 90º, através de um movimento de abdução, ***[Figura 73]*** e ***[Figura 74]***, resultando na mancha A.1. O processo de impressão na horizontal tirou partido do peso do corpo de H, necessitando por isso da minha ajuda para amparar o corpo de H no momento do contacto com o papel.



[Figura 73]
Fotogramas de H a imprimir a frente do corpo, num plano horizontal (Fonte: autor).



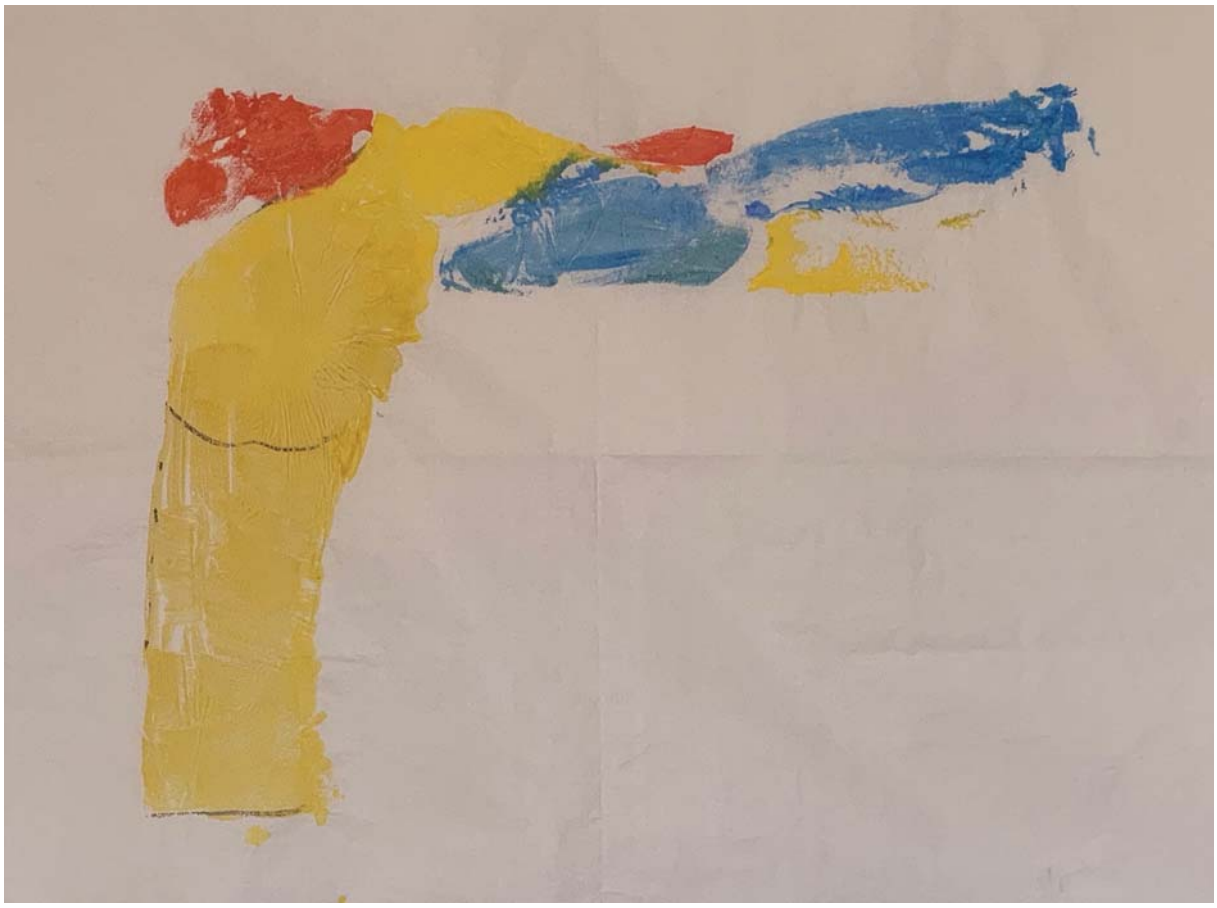
[Figura 74]
Mancha A.1, resultado da impressão da frente do corpo, com parte da cintura escapular a encarnado, o peitoral a azul, parte do deltóide a amarelo, o bíceps a encarnado e o grupo anterior dos músculos do antebraço a amarelo (Fonte: autor).

A definição da mancha resultante desta impressão foi bastante satisfatória. É certo que a área dos bíceps, a encarnado, ficou muito interrompida – provavelmente pela secagem da tinta. Mas a utilização da espuma como suporte para o papel, permitiu que a superfície preenchesse parte das concavidades do corpo, dando origem a uma mancha com os contornos muito mais nítidos do que as manchas anteriores. A divisão da extensão do corpo de H através de linhas que imitavam os contornos dos músculos superficiais do tronco e braço, também facilitaram a leitura e a diferenciação das áreas do corpo.

Repetiu-se a impressão das costas seguindo o mesmo processo, com o braço a 90º, através de um movimento de abdução, ***[Figura 75]*** e ***[Figura 76]***, resultando na mancha B.1.



[Figura 75]
Fotogramas de H a imprimir a zona das costas, num plano horizontal (Fonte: autor).



[Figura 76]
Mancha B.1, resultado da impressão das costas, com o trapézio a encarnado, omoplata, músculo dorsal e deltóide a amarelo, tríceps a azul e grupo lateral dos músculos do antebraço a azul (Fonte: autor).

Para conseguir a informação da lateral do tronco, do plano interno do braço e da axila, fez-se duas impressões diferentes. A primeira foi feita com um movimento de rotação de H sobre o próprio corpo, em cima da espuma, com o braço numa posição de abdução máxima, a 180º em relação ao tronco, começando pelas costas e terminando na frente ***[Figura 77]*** da página 161. A impressão

abrangeu a zona das costas, da lateral do tronco e interior do braço e axila, e parte do peitoral ***[Figura 78]***, resultando na mancha C.1. A segunda impressão foi feita na horizontal e sem rotação, com o braço numa posição de abdução máxima, a 180º em relação ao tronco ***[Figura 79]***, resultando na mancha D.1.



[Figura 77]
Fotogramas de H a rodar sobre o próprio corpo, com o braço a 180º em relação ao tronco (Fonte: autor).



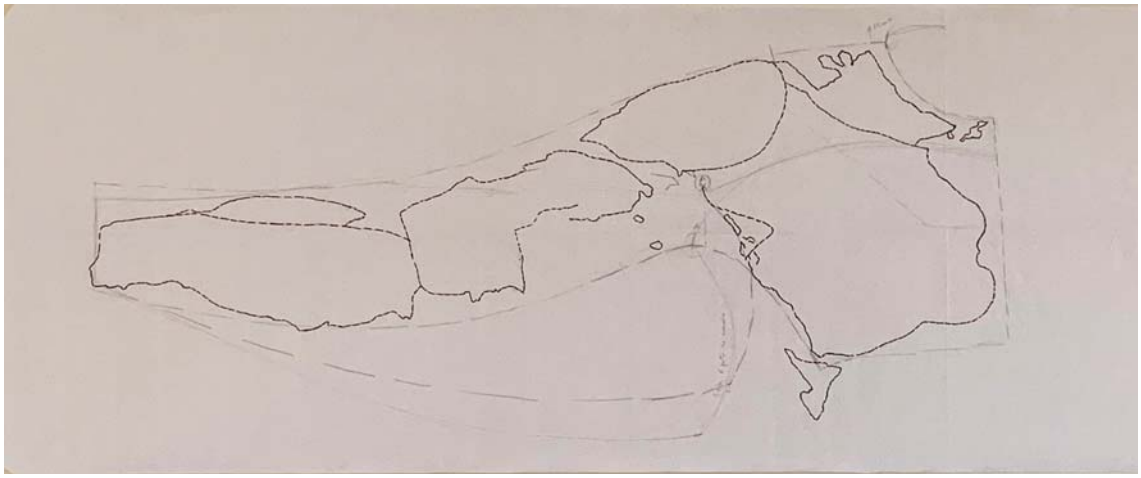
[Figura 78] e ***[Figura 79]***
(À esquerda) ***mancha C.1*** resultando da rotação do corpo de H; (à direita) ***mancha D.1*** resultante da impressão da lateral, sem rotação (Fonte: autor).

A utilização de apenas três cores – azul, encarnado e amarelo – para diferenciar as zonas do corpo de H resultou na repetição de algumas das cores em áreas do corpo adjacentes – por exemplo, os limites da zona das omoplatas, músculo dorsal e deltoide desapareceram, dando lugar a uma grande extensão de mancha amarela. No entanto, isso não impediu a distinção das diferentes áreas do corpo – a linha que separa o músculo dorsal do músculo redondo e intraspinal (omoplata), desenhada a marcador preto, ficou impressa no papel. Outra particularidade deste conjunto de manchas, é a representação gráfica da contracção e extensão de algumas zonas do corpo quando em diferentes posições: ao comparar a mancha das costas, com o braço em abdução a 90º, com a mancha lateral com rotação, com o braço em abdução a 180º, é visível o impacto deste movimento na dimensão da área correspondente ao músculo trapézio e cintura escapular, a encarnado, e da área correspondente ao deltoide, a amarelo ***[Figura 80]***.

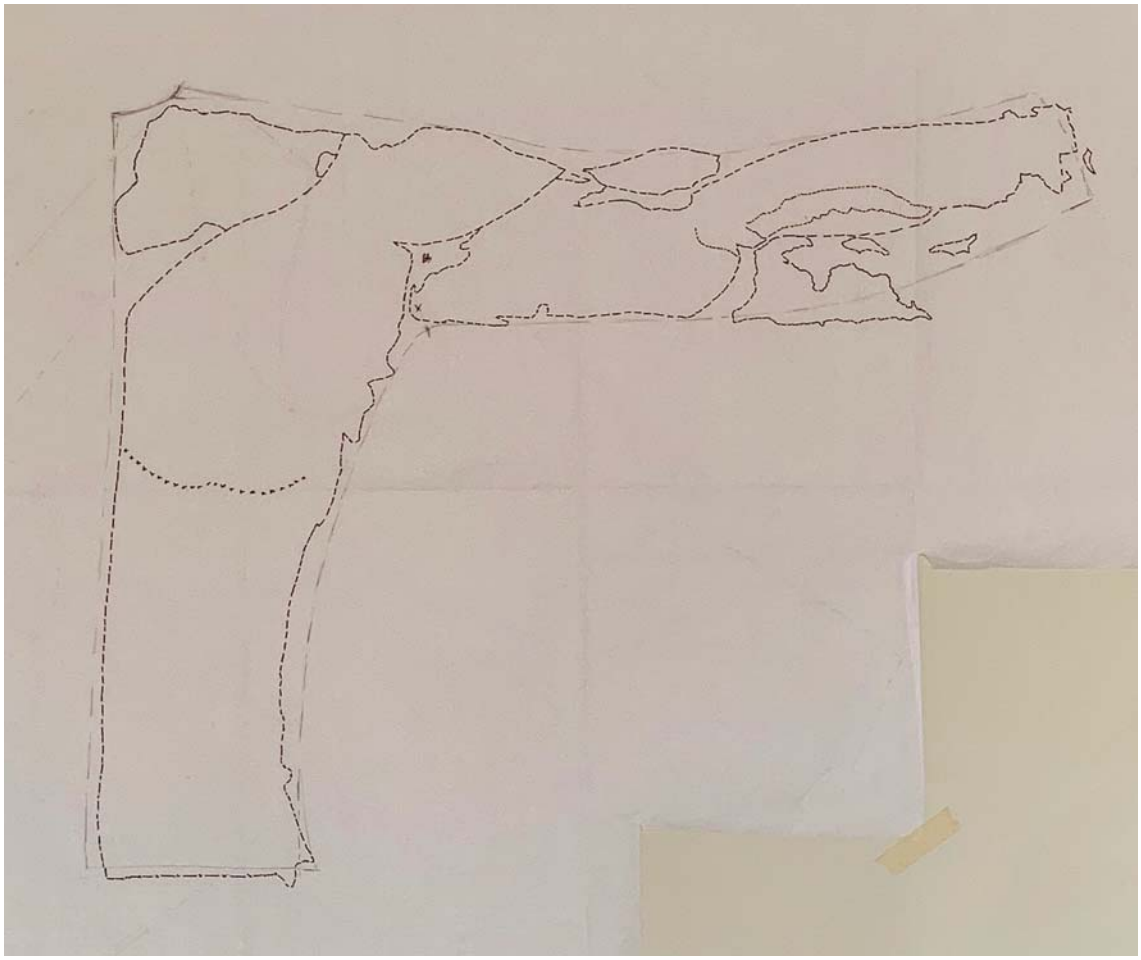


[Figura 80]
Detalhes do impacto do movimento do braço na área do músculo trapézio, a encarnado, e do deltóide, a amarelo (Fonte: autor).

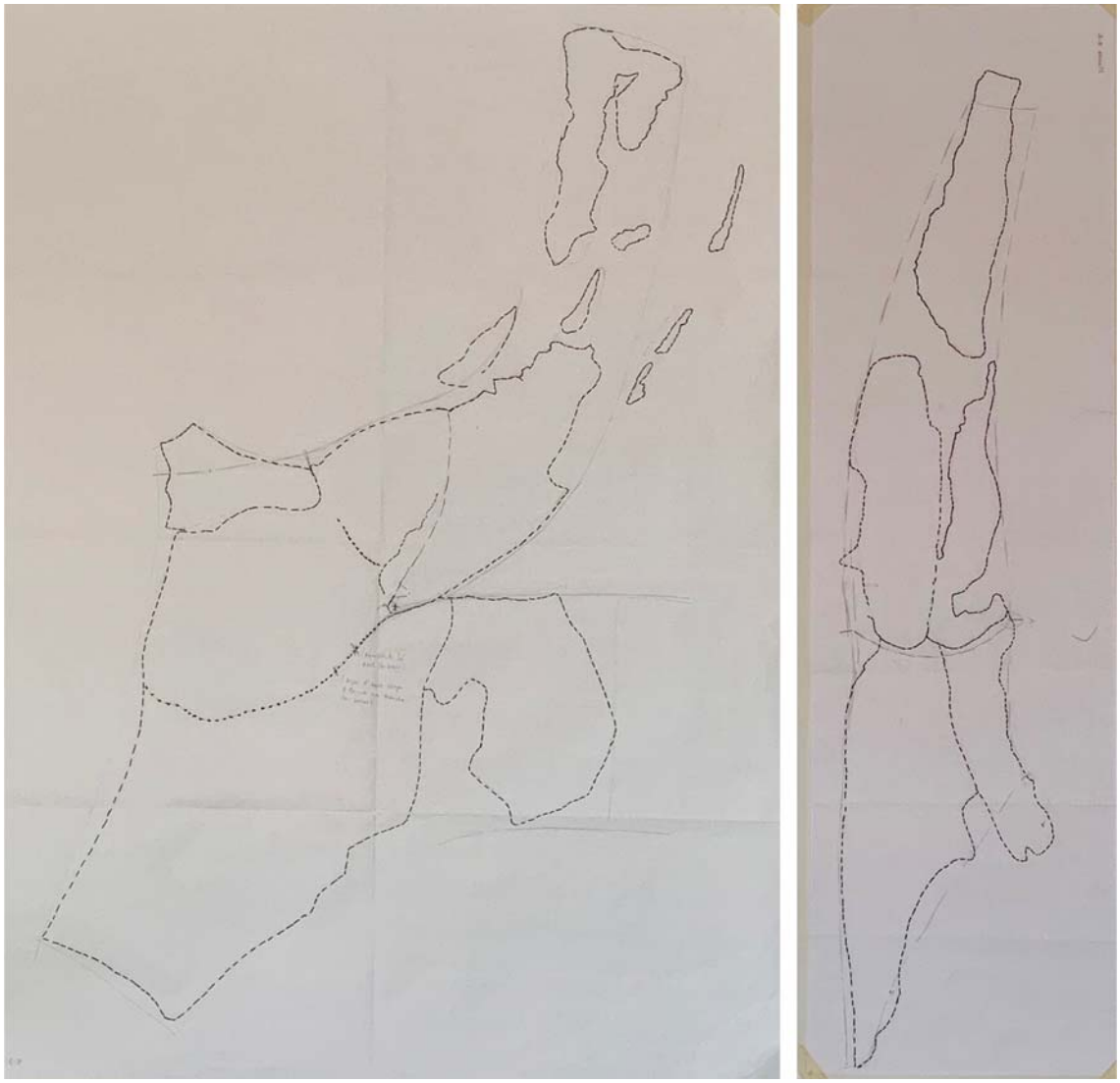
Seguindo o mesmo método das experiências anteriores, os limites destas manchas foram decalcados em papel esquiço translúcido, de forma a facilitar a sua manipulação e conversão em molde. Ao contrário do desenho dos mapas da experiência anterior, onde preenchi com linhas diagonais as áreas definidas pelos limites das manchas, os decalques destas manchas compreenderam apenas as fronteiras das diferentes zonas do tronco e do braço ***[Figura 81]***, ***[Figura 82]***, ***[Figura 83]*** e ***[Figura 84]*** nas páginas 163 e 164.



[Figura 81]
Mapa da ***mancha A.1*** – frente do tronco e do braço em abdução a 90º (Fonte: autor).



[Figura 82]
Mapa da ***mancha B.1*** – costas e braço em abdução a 90º (Fonte: autor).

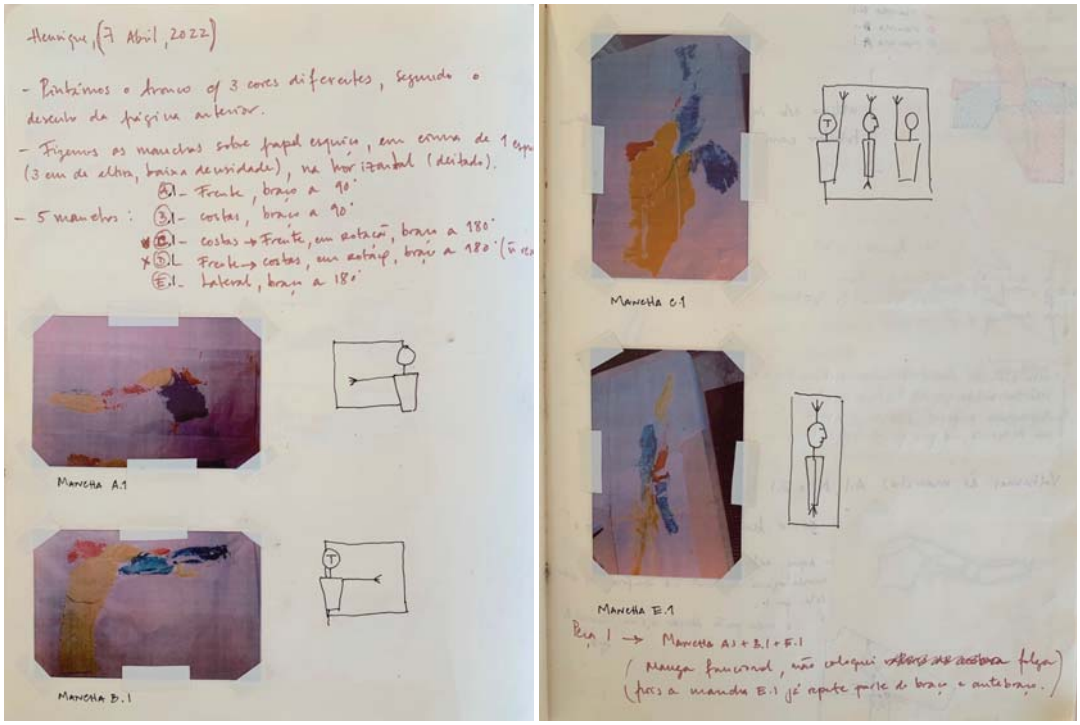


[Figura 83] *e* ***[Figura 84]***
(À esquerda) Mapa da ***mancha C.1,*** resultante da rotação do corpo de H; *(à direita)* Mapa da ***mancha D.1***, resultante da impressão lateral, sem rotação (Fonte: autor).

Inicialmente, tentei integrar a mancha C.1 – a mancha feita através da rotação do corpo – com as restantes manchas. É certo que ela repetia áreas do corpo presentes nas outras manchas, mas graficamente permitia uma leitura mais contínua e articulada do corpo de H. Ou seja, por não ter sido impressa numa posição estática, a mancha apresentava vários planos do corpo de H num só plano bidimensional ***[Figura 85]*** e ***[Figura 86]***, da página 165.

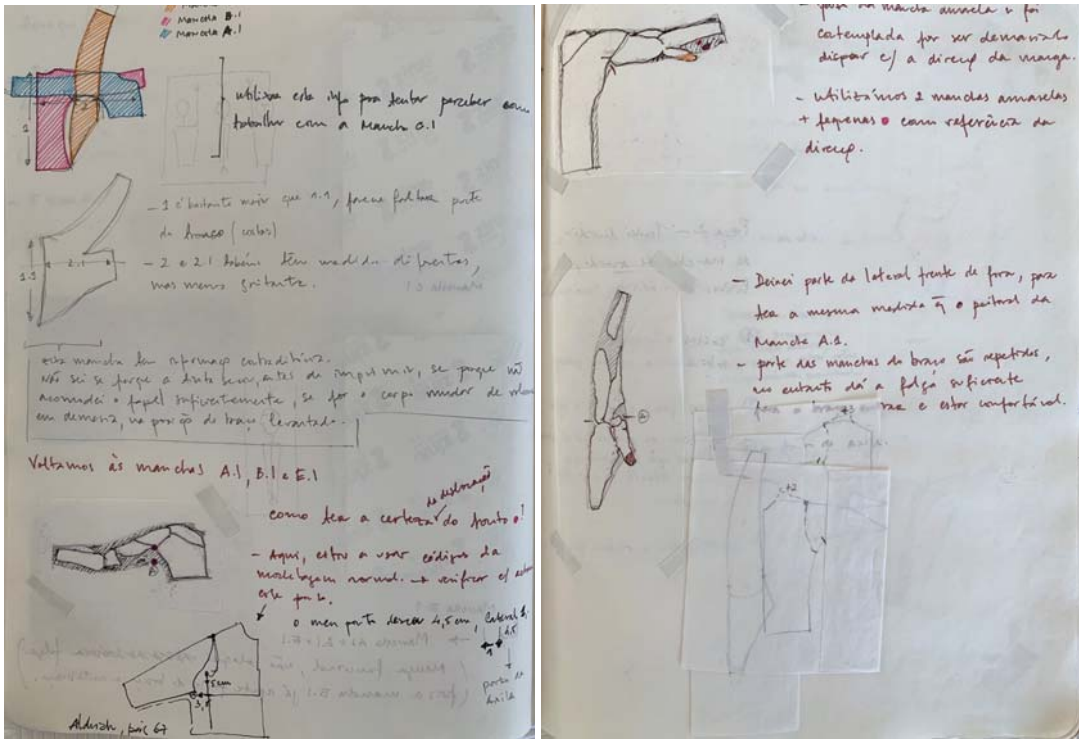


[Figura 85]
Mancha C.1, corpo de H e mapa – a informação da mancha permite observar diferentes planos do tronco e braço de H num só plano bidimensional (Fonte: autor).



[Figura 86]
Páginas do diário, com fotografias das manchas e com os desenhos dos respectivos planos do corpo impressos em cada uma (Fonte: autor).

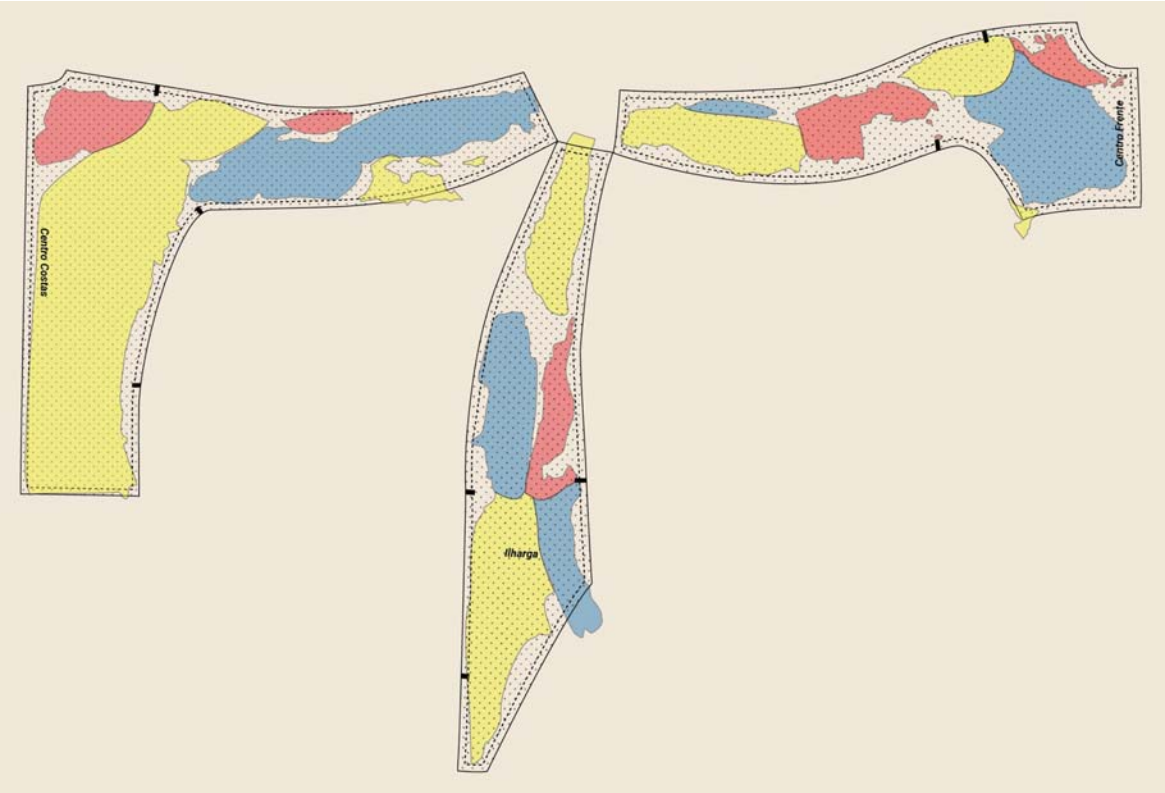
Na realidade, não consegui integrar a mancha C.1 no conjunto do resto das manchas – pelo menos, utilizando o contorno das manchas como sendo um componente do molde. A mancha, embora indique o momento de inflexão entre o tronco e o braço, nas costas, apresenta a zona do ombro e da cintura escapular demasiado deformada. Como já foi referido, isto deve-se à posição do braço em abdução máxima, a 180º em relação ao tronco, conseguida através da contração do músculo trapézio e da rotação ascendente da omoplata. Além da deformação da zona do ombro e da cintura escapular, este movimento também impactou a altura total das costas, quando comparado com a mancha B.1 ***[Figura 87]***.



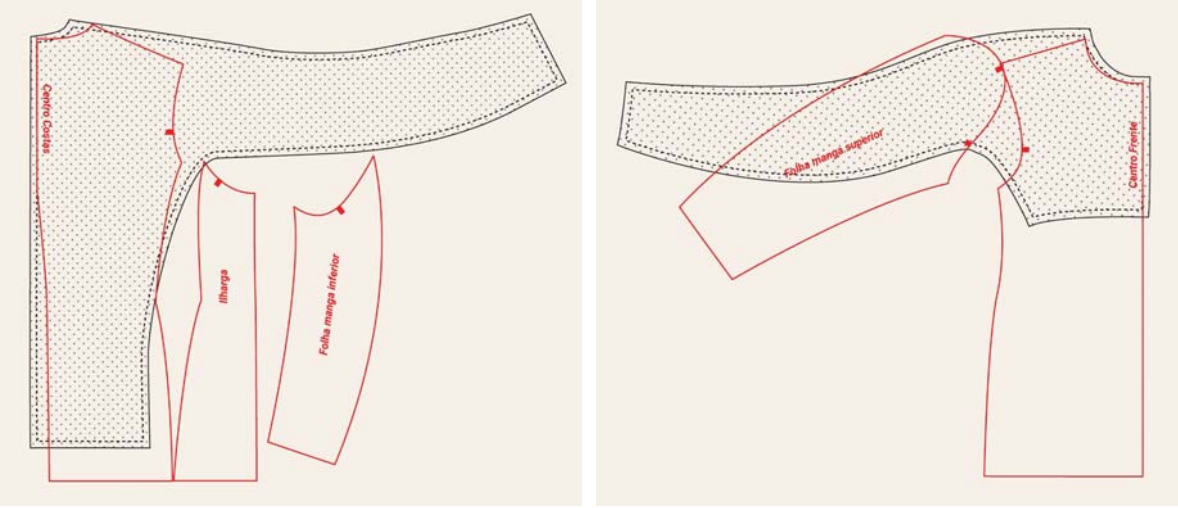
[Figura 87]
Páginas do diário com uma análise comparativa entre as informações angariadas na ***mancha A.1***, ***mancha B.1***, ***mancha C.1*** e ***mancha D.1*** (Fonte: autor).

Foram desenhados os contornos das manchas A.1, B.1, e D.1, ou seja, da frente, das costas e da lateral, respectivamente, simplificando as linhas e igualando aquelas que iriam ser unidas por costura. O resultado foram três componentes, cada um deles incorporando um plano do tronco e do braço ***[Figura 88]***, da página 167. Os contornos dos componentes não diferem muito daqueles utilizados pelo método clássico – a costura lateral do tronco, no componente das costas, curva de forma idêntica à encontrada no molde clássico do casaco cintado, por exemplo. Também a curvatura da manga, nos componentes traçados a partir das manchas, encontra uma semelhança com a curvatura dos componentes da manga de duas folhas, traçadas segundo o método clássico.

No entanto, a direcção que as curvas obtidas pelas manchas tomam em relação à mancha do tronco é oposta à relação entre os componentes manga e torso, no método clássico ***[Figura 89]*** e ***[Figura 90]***.



[Figura 88]
Desenho dos componentes do molde, com as respectivas manchas (Fonte: autor).



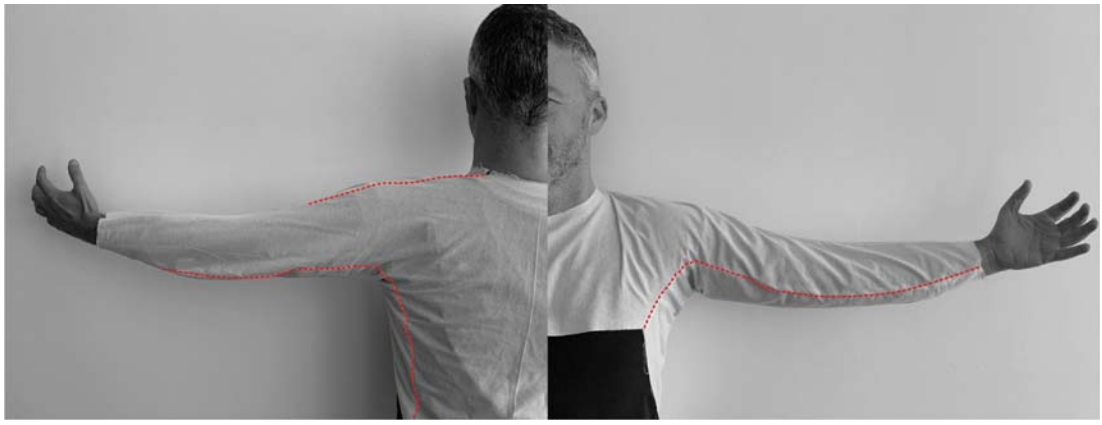
[Figura 89] *e* ***[Figura 90]***
(À esquerda) Componente das costas e manga, ***mancha B.1*** (Fonte: autor), sobreposto ao componente das costas de um molde de um casaco clássico (Aldrich 2011: 99); *(à direita)* componente da frente com manga, ***mancha A.1*** (Fonte: autor), sobreposto ao componente da frente de um molde de um casaco clássico com respectiva folha superior da manga clássica (Aldrich 2011: 103).

A razão para essa diferença na direcção das curvaturas de ambas as mangas, em relação ao tronco, está ligada à rotação externa do braço, que obriga a mão a ficar com o polegar para cima, na posição de abdução do braço a 90º, utilizada para as impressões das manchas A.1 e B.1.

O protótipo que resultou deste molde, embora vestível, não era confortável e fazia demasiadas pregas na zona da axila, ombro e omoplata – principalmente quando H assumia uma posição anatómica natural, com os braços ao longo do corpo ***[Figura 91]***. No entanto, com o braço na posição de abdução a 90º, as pregas diminuíam ***[Figura 92]***.



[Figura 91]
Vista frente, lateral e costas do protótipo vestido por H, com o braço ao longo do corpo, e com as costuras marcadas a encarnado (Fonte: autor).



[Figura 92]
Vista costas e frente, com H com o braço em abdução a 90º, com as costuras marcadas a encarnado (Fonte: autor).

As pregas que o protótipo apresentava na zona da axila, no ombro e na omoplata, indicavam que faltava altura no ombro e que o componente lateral estava demasiado chegado à axila de H. Neste molde não inseri qualquer valor de folga – valor acrescentado às medidas do corpo, no desenho do molde, que permite que a peça se adapte ao corpo de forma confortável (Armstrong 2010: 38). Havia zonas do corpo que se tinham repetido nas impressões, uma vez que H conseguia vestir o protótipo, e havia outras que não tinham sido impressas. Embora as linhas que utilizei para dividir o corpo de H permitiram diferenciar mais facilmente as zonas do corpo, nas manchas, foi impossível voltar a relaciona-las com o corpo de H e perceber quais as zonas em falta, ou quais as que se tinham repetido. Não consegui voltar a localizar, inequivocamente, os limites que tinham sido desenhados inicialmente, e que distinguiam os músculos superficiais do tronco e braço de H.

Interpretei o resultado desta experiência de forma ambivalente. Por um lado, a nitidez dos contornos das manchas, resultado da flexibilidade da placa de espuma que sustentava o papel e das impressões terem tirado partido do peso do corpo de H, indicava que seria possível angariar informação compreensível do corpo de H através da impressão da pele. Por outro lado, a estrutura referencial, i.e., as linhas pelas quais diferenciei as zonas do corpo de H, não serviam o seu propósito.

A estrutura pela qual as zonas do corpo de H eram diferenciadas, não podia repetir a estrutura da grelha de construção do molde clássico – linhas rectas que correspondem a medidas lineares entre pontos anatómicos específicos –, mas também não podia impor limites visuais incertos, que não assegurassem a impressão total do tronco e do braço de H. Os moldes construídos neste segundo tempo de experiências, provaram que a impressão com o braço em abdução de 90º permitia uma representação que possibilitava a mobilidade entre o braço e o tronco. No entanto, os problemas encontrados na acomodação da axila, no ombro e na omoplata tinham de ser resolvidos.

Últimas experiências - sobre a consolidação do processo

Durante a segunda metade do século XIX, e ainda no início do século XX, a necessidade de conceber ferramentas que tornassem a projecção do desenho do molde mais fácil – como forma de responder ao crescente do número de mulheres não iniciadas na prática da construção de peças de roupa e que se tornaram costureiras – resultou na invenção de uma miríade de aparelhos, obedecendo a lógicas diferentes e construídos em diversos materiais:

"Eles eram feitos de papel, cartão, madeira, metal ou alguma combinação destes materiais. Tinham a forma de esquadros quase rectangulares, tiras rectangulares, esquadros (semelhantes aos esquadros de carpinteiro), curvas irregulares ou uma combinação de formas. Podiam ser perfurados, ajustáveis e/ou conformadores" (Kidwell 1979: 2). [285]

No livro *Cutting a Fashionable Fit* (1979), Kidwell explica como muitos destes aparelhos de ajuda ao desenho de moldes eram invenções de alfaiates profissionais – embora nem sempre fossem utilizados no ofício de alfaiataria – e que aplicavam teorias dos três sistemas: *sistemas divisionais*, *sistemas directos* e *sistemas combinados*.

Entre os vários mecanismos que assentavam na lógica do sistema directo de medidas, havia uma categoria que não necessitava do uso de fita-métrica para medir o corpo. Engenhos complexos, chamados *conformadores*, eram feitos "para serem colocados em cima de uma pessoa e ajustados para se adequarem à sua forma" (Kidwell 1979: 68).[286] Construído com tiras de material flexível, que correspondiam às costuras da peça para a parte superior do corpo, podiam ser aplicados a apena um dos lados do corpo. Alguns dos *conformadores* possuíam grampos que mantinham as tiras flexíveis fixas, permitindo que o aparelho fosse retirado do corpo, separado pelas partes correspondentes aos vários componentes do molde que depois eram tornadas planas, podendo ser usadas como guias para o desenho do molde em papel. Outros não necessitavam de ser retirados do corpo, pois um sistema de pioneses, que corriam ao longo das tiras flexíveis, permitia moldar e marcar o papel ou tecido directamente no corpo (Kidwell 1979: 68). Esta investigação, de Claudia Kidwell, às diferentes ferramentas de ajuda ao desenho do molde, inventadas e comercializadas ao

---

[285] [TA]: "They were made of paper, cardboard, wood, metal, or some combination of these. They were in the form of nearly square rectangles, rectangular strips, squares (similar to a carpenter's squares), irregular curves, or a composite of forms. They could be perforated adjustable, and/or conforming."

[286] [TA]: "[…] made to be placed on a person and adjusted to conform to her shape."

longo da segunda metade do século XIX, revelam o engenho e criatividade concedidos à prática de desenhar um molde.

O que todas estas ferramentas têm em comum – das tiras de papel que antecederam a fita-métrica, aos *conformadores* feitos de tiras metálicas – é **a)** serem construídos por tiras, e por isso angariarem medidas lineares; e **b)** serem flexíveis, o que lhes permite circundar a tridimensionalidade do corpo e regressar ao seu estado bidimensional. Ou seja, são ferramentas que se adaptam ao corpo e que depois se adaptam à superfície bidimensional. No processo que ideei, onde o corpo é impresso directamente na folha de papel – que comparo a um processo de significação *metonímico*, pois por contiguidade – não existe um terceiro elemento físico que se adapta à tridimensionalidade do corpo e depois à superfície bidimensional. Na realidade, o processo está assente na capacidade de H em assumir diferentes posições do corpo para tocar na superfície bidimensional.

Esta pequena reflexão, conquanto simples e óbvia, permitiu descodificar a razão pela qual as linhas usadas anteriormente para diferenciar as zonas do corpo de H não resultaram, e antever uma estrutura válida que garantiu que todo o corpo era impresso. As linhas pelas quais o corpo de H é dividido, cujo objectivo é ajudar a transpor a tridimensionalidade do corpo para o papel, precisam de ter em conta que é o corpo de H que se adapta à superfície. As linhas não podem ser desenhadas segundo a grelha clássica de construção do molde, pois este processo depreende um terceiro elemento linear que se adapta ao corpo e à superfície bidimensional. E também não podem ser desenhadas tendo apenas em consideração o corpo de H, diferenciando os grupos musculares superficiais – como no exemplo da experiência anterior. A solução seria *marcar os limites de contacto entre o corpo de H e a superfície bidimensional*, nas diferentes posições necessárias para imprimir toda a área do tronco e do braço de H.

Cheguei a esta solução após uma pausa entre experiências. Instigado por alguma urgência em encontrar um processo que fosse válido – ou seja, que garantisse obter toda a informação do tronco e braço de H –, e temendo mais um grupo de manchas que frustrassem a praticabilidade do meu projecto, confesso que esta solução surgiu de forma tão instintiva como óbvia. Assim, pedi a H para se deitar sobre a placa de espuma, de barriga para baixo e braço em abdução a 90º, com a palma da mão virada para baixo. Com um marcador, delineei os limites do contacto entre o corpo de H e a superfície bidimensional. Seguindo o mesmo processo, marquei também os limites do contacto entre o corpo e a superfície bidimensional, enquanto H estava deitado de costas sobre a placa de espuma, braço em abdução a 90º, com a palma da mão virada para cima. O resultado

foram duas áreas que incluíam **1)** grande parte da frente do tronco e parte da área anterior do braço, e **2)** grande parte das costas e a área posterior do braço, ***[Figura 93]*** e ***[Figura 94]***.



[Figura 93]
Marcação das costas e da área posterior do braço (Fonte: autor).



[Figura 94]
Marcação da frente do corpo e de parte da área anterior do braço (Fonte: autor).

Uma vez que estas duas áreas do corpo não se tocavam, pedi a H para se deitar de lado, braço em abdução máxima de 180º, palma da mão para baixo, de forma a marcar os limites de contacto da **3)** lateral do corpo, axila e área interior do braço. Este terceiro grupo de linhas atravessava os limites das marcações feitas na frente do corpo e nas costas, tornando-as desnecessárias – bastaria pintar, numa outra cor, a área correspondente ao intervalo deixado pelas marcações anteriores. Foi possível perceber uma quarta área do corpo de H que não tocava na superfície bidimensional, constituída pelo **4)** ombro, cintura escapular e a área externa e anterior do braço. Estes quatro blocos, distinguidos através da alternância de duas cores – azul e encarnado – perfaziam a totalidade do tronco e braço de H ***[Figura 95]*** na página 173.

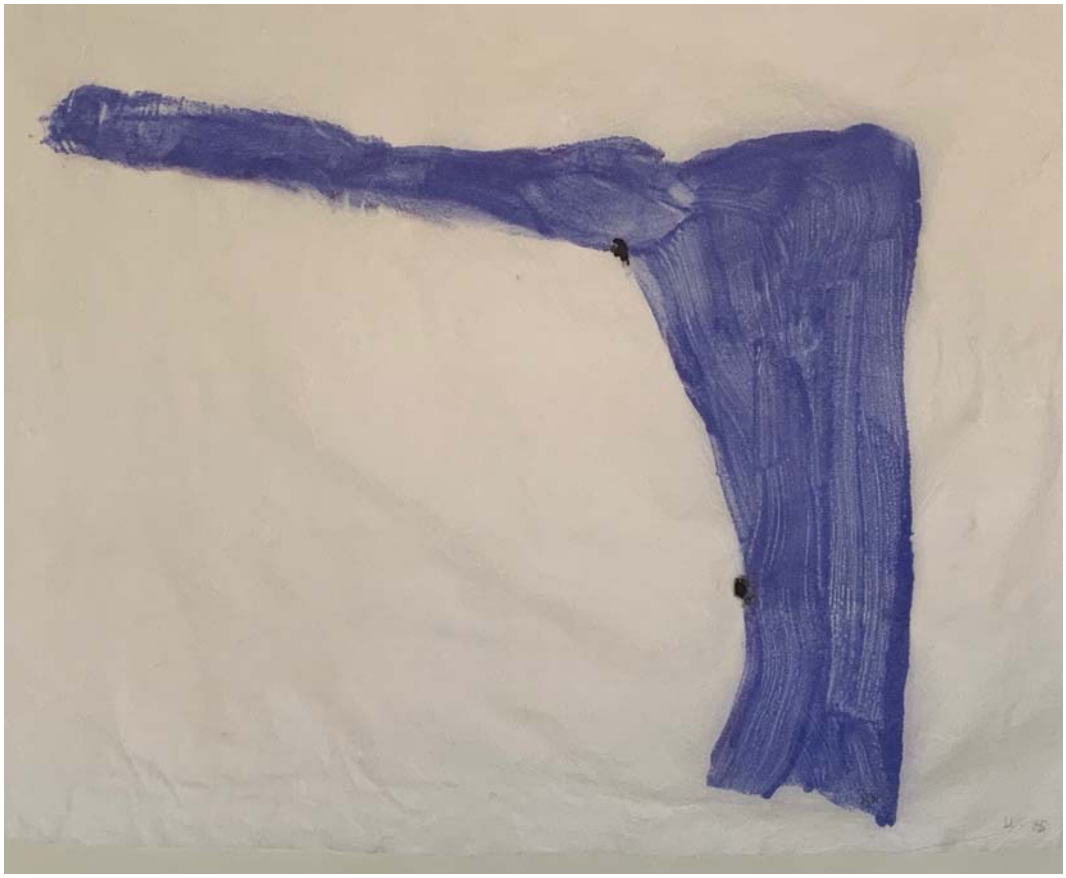


[Figura 95]
As quatro áreas do corpo de H, com tinta, após as impressões. As linhas que dividem o braço, fazem uma leve espiral em torno do membro, devido à rotação externa do braço durante as impressões (Fonte: autor).

Usei um tecido-não-tecido (TNT) de cor branca – com 45 gramas por metro quadrado, ou seja, leve – como superfície para receber as impressões do corpo de H. A razão para a mudança de material – até agora tinha usado diferentes qualidades de papel – foi este apresentar um comportamento semelhante ao de um tecido, não criando vincos com tanta facilidade, mas também apresentar características semelhantes ao de um papel, mantendo uma constância estrutural quando manuseado. Utilizei tintas do tipo acrílico, à base de água, às quais acrescentei um líquido retardador de secagem, para garantir a humidade da tinta durante o processo de impressão. O resultado foi um conjunto de quatro manchas – três conseguidas através da impressão do corpo de H, na horizontal, sobre a placa de espuma, e a quarta mancha conseguida ao colocar o material TNT por cima do ombro e braço de H ***[Figura 96]*** e ***[Figura 97]***, na página 174, ***[Figura 98]*** e ***[Figura 99]***, na página 175. A nitidez dos contornos destas manchas é inegável – o material TNT absorveu a tinta como nenhum material utilizado anteriormente, não criando vincos nem rugas. Ao longo das linhas diferenciadoras das áreas do corpo de H foram marcados pontos de referência, a tinta preta. O objectivo foi facilitar a correspondência entre manchas que eram contíguas.



[Figura 96]
Mancha da frente com o braço em abdução a 90° em relação ao tronco (Fonte: autor).



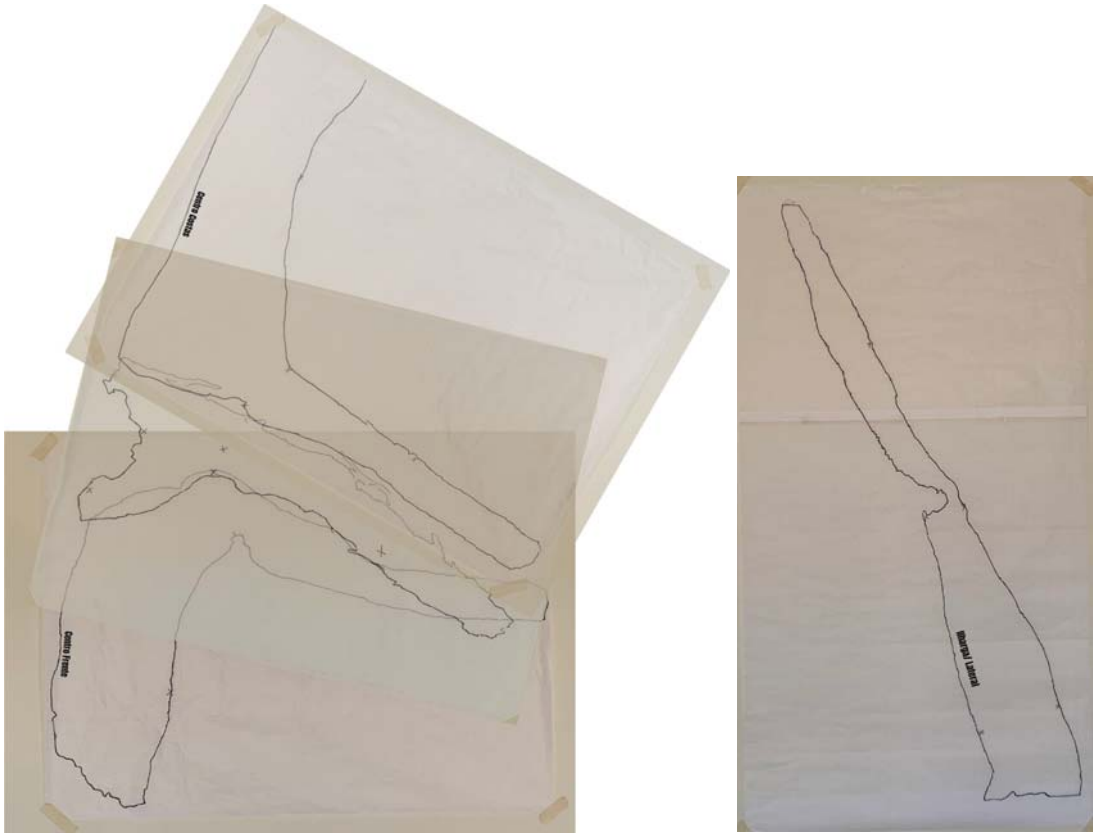
[Figura 97]
Mancha das costas com o braço em abdução a 90° em relação ao tronco (Fonte: autor).



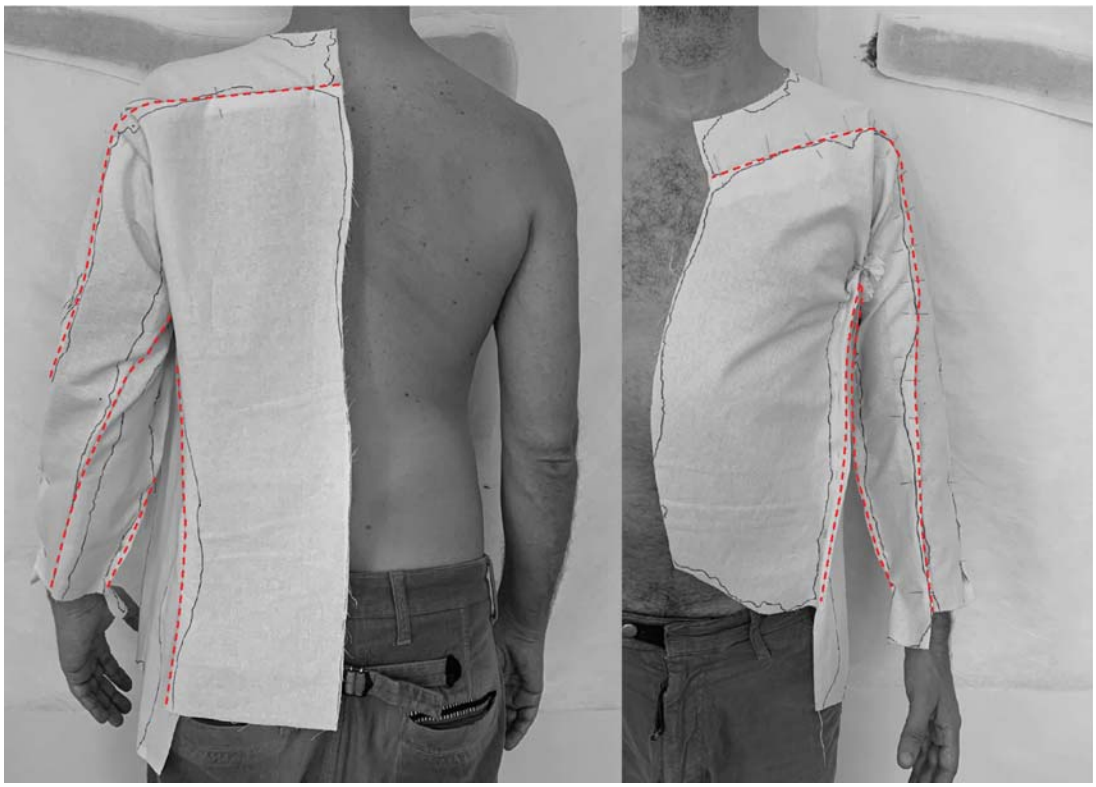


[Figura 98] *e* ***[Figura 99]***
(À direita) Mancha da lateral do tronco com o braço em abdução máxima, a 180º em relação ao tronco; *(à esquerda)* mancha obtida por estampagem, da área do ombro, cintura escapular e braço, em posição de abdução a 90º em relação ao tronco (Fonte: autor).

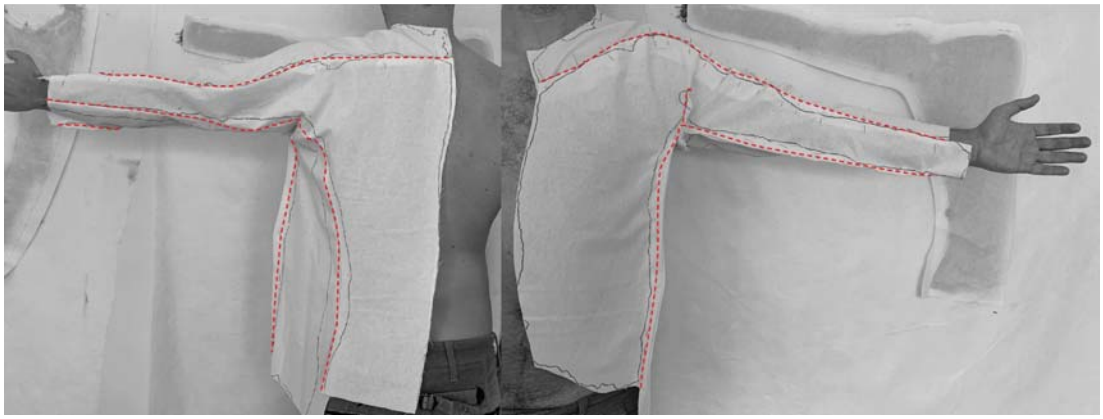
Havia poucas dúvidas que este conjunto de manchas representava a impressão do tronco e do braço de H, na totalidade. E embora as diferentes posições assumidas por H tenham produzido diferenças nas dimensões de áreas vizinhas – por exemplo, a mancha correspondente à impressão feita com o braço em abdução máxima, a 180º do tronco, apresenta uma grande disparidade na dimensão do braço e do tronco, quando comparada com as manchas da frente e das costas, com o braço em abdução a 90º –, este processo tornava inequívocas as áreas do corpo que tinham sido impressas. Assim, mapeei o contorno deste grupo de manchas ***[Figura 100]***, na página 176, cortei o molde em tecido e alinhavei o protótipo ***[Figura 101]*** e ***[Figura 102]***, nas páginas 176 e 177.



[Figura 100]
Mapas da frente, do ombro e das costas, sobrepostos e mapa da lateral do corpo. (Fonte: autor).

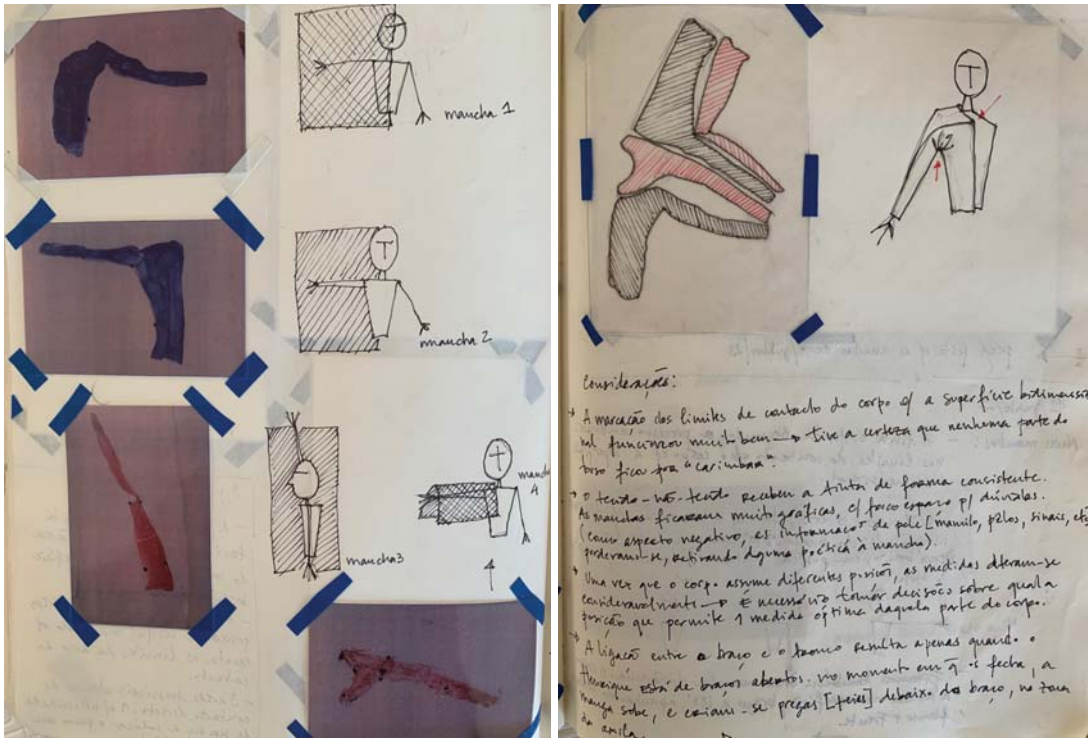


[Figura 101]
Fotografia de H a vestir o protótipo. As costuras estão evidenciadas a encarnado (Fonte: autor).



[Figura 102]
Fotografia de H a vestir o protótipo e com os braços abertos. As costuras estão evidenciadas a encarnado (Fonte: autor).

O protótipo que resultou da montagem dos quatro componentes do molde que imitavam o contorno das manchas, não era confortável e não apresentava um bom caimento do tecido – o ombro continuava demasiado apertado e havia demasiado tecido na zona da axila, resultando numa série de pregas quando H estava numa posição natural, com o braço ao longo do corpo ***[Figura 103]***.



[Figura 103]
Páginas do diário com desenhos das posições assumidas por H, para as impressões, da articulação das manchas para a montagem do protótipo e considerações sobre os resultados (Fonte: autor).

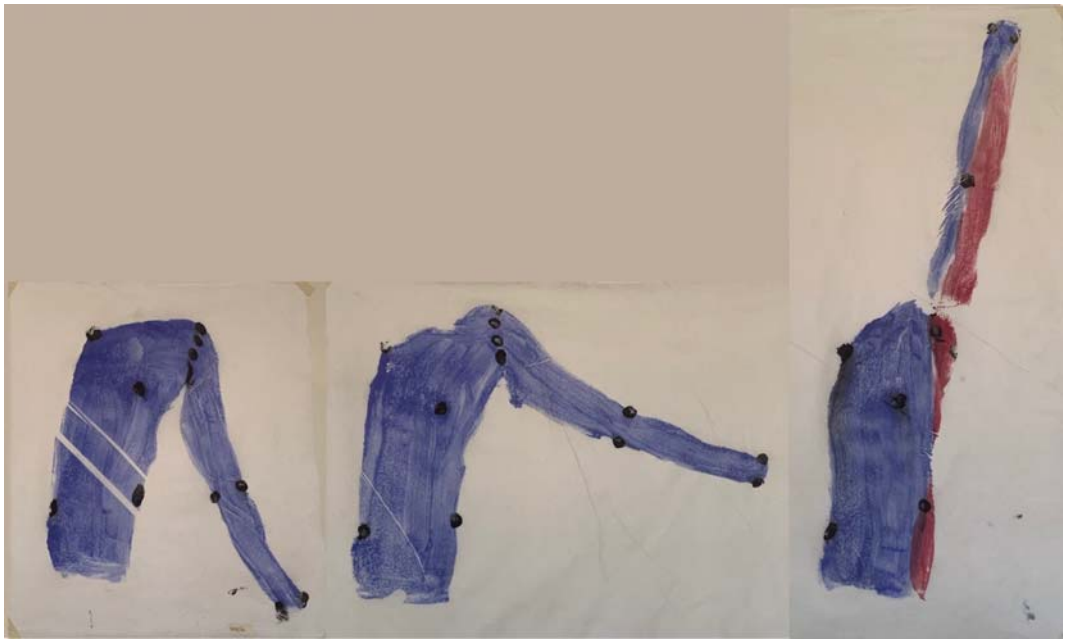
Perante as deficiências da adaptação do molde ao corpo de H, mas com a certeza que todo o tronco e braço de H tinham sido impressos, foi necessário elencar as possíveis razões para as imperfeições que o protótipo apresentava. O problema da adaptação do protótipo ao ombro podia estar ligado à posição assumida por H nas impressões: com o braço em abdução a 90º, o comprimento do ombro e a extensão do peitoral diminui, arrastando a curva do decote. Era necessário, também, retirar tecido na axila, de forma a prevenir a formação de pregas ***[Figura 104]***.



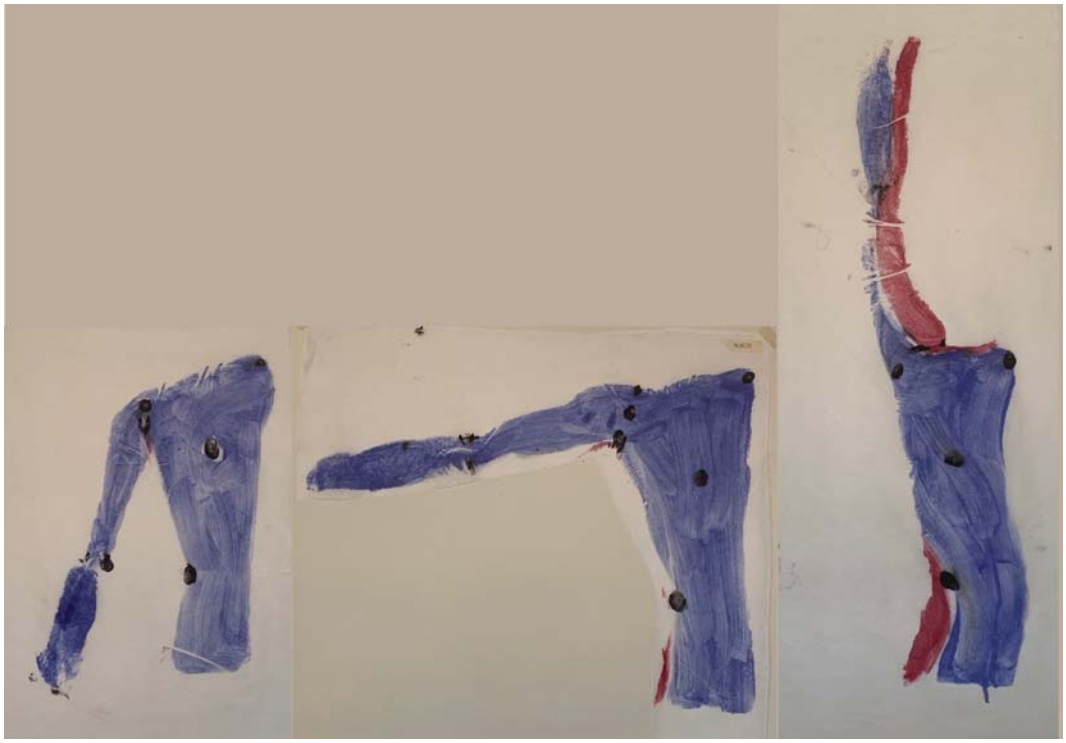
[Figura 104]
Problemas encontrados na adaptação do protótipo ao corpo de H, em especial no plano da frente (Fonte: autor).

Usando a mesma lógica de marcação e diferenciação das áreas do corpo de H, fiz novas impressões, desta vez com o braço em várias posições – posição natural, ao longo do corpo; em abdução a 90º; em abdução a 180º – tanto para as impressões da frente do corpo, como para as impressões das costas ***[Figura 105]*** e ***[Figura 106]***, na página 179. A lateral do corpo foi conseguida com a rotação do corpo de H sobre a superfície bidimensional ***[Figura 107]***, na página 180. Para além de pontos

de referência ao longo das linhas diferenciadoras, marquei também pontos que localizassem o desenho de uma cava, segundo o método tradicional – ponto do ombro, ponto da axila, e vários pontos de ligação entre estes dois.



[Figura 105]
(Da esquerda para a direita) Impressões da frente do tronco e do braço, com o braço ao longo do corpo, braço a quase 90° e braço a 180° (Fonte: autor).



[Figura 106]
(Da esquerda para a direita) Impressões das costas e do braço, com o braço ao longo do corpo, braço a 90° e braço a 180° (Fonte: autor).



[Figura 107]
Sequência das várias posições, começando com a frente do corpo, braço em posição natural (à esquerda), o resultado da rotação do corpo de H sobre a superfície (ao centro), acabando com as costas, braço em posição natural (à direita) (Fonte: autor).

Para além deste grupo de impressões, foi necessário estampar o ombro, cintura escapular e a área externa e anterior do braço. Para esta impressão, pedi a H que mantivesse o braço numa posição natural ao longo do corpo, enquanto eu estampava a informação através de uma tira de TNT colocada por cima do ombro, permitindo captar essa área na sua extensão natural. Esta posição do braço obrigou a fazer duas pinças na superfície bidimensional, de modo a permitir que o material contornasse a curva entre o ombro e o braço ***[Figura 108]***.



[Figura 108]
Mancha resultante da estampagem da área do ombro, cintura escapular e braço, com o braço em posição natural ao longo do corpo. São visíveis dois triângulos, com os vértices apontados para a zona do ombro, e que correspondem às duas pinças (Fonte: autor).

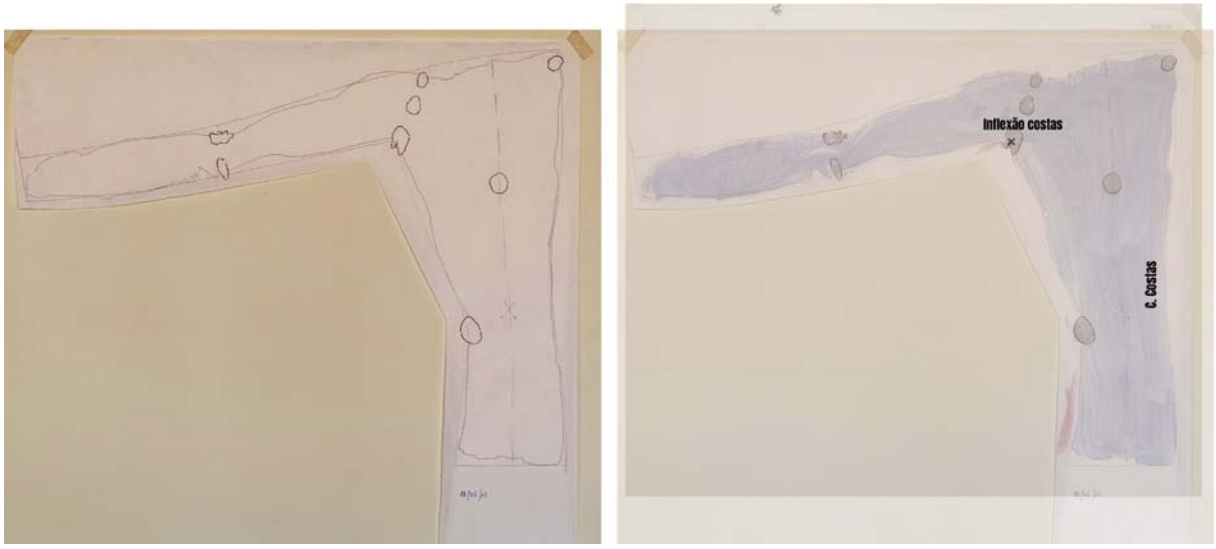
De todas as manchas impressas, utilizei apenas quatro para realizar o molde do corpo: **1)** a mancha da frente com o braço em posição natural; **2)** a mancha da lateral, com o braço em abdução a 180º, conseguida através da rotação do corpo de H sobre a superfície – a que chamei 'mancha dinâmica' –; **3)** a mancha das costas, com o braço em abdução a 90º; e **4)** a mancha do ombro e cintura escapular, conseguida através do processo de estampagem.

As particularidades que me levaram a escolher estas manchas, em detrimento das restantes, são: **1)** a mancha da frente, com o braço em posição natural, permite obter a extensão natural do arco superior do peitoral; **2a)** a 'mancha dinâmica', com a qual obtive informação da lateral, estabelece uma relação entre a lateral do corpo, a encarnado, e a frente e as costas, a azul; **2b)** também permite ver o ponto de referência, marcado a preto, em baixo da axila; **3)** a mancha das costas, com o braço em abdução a 90º, garante uma relação entre tronco e braço que constrói uma manga com uma boa mobilidade, como provado nas experiências passadas; **4)** a mancha do ombro e da cintura escapular, só tendo sido feita uma impressão, indicava claramente o tecido que era necessário retirar, para evitar [parte] das pregas que a peça anterior fazia, na zona da axila.

Uma vez que existiam áreas do corpo repetidas nas manchas – por exemplo, a frente do tronco estava impressa tanto na **(1)** mancha da frente com o braço em posição natural, como na **(2) '**mancha dinâmica' – houve a necessidade de optar por aquelas que representavam a área do corpo numa posição 'mais natural', ou seja, com menos deformações resultantes das posições assumidas por H no processo de impressão. Por essa razão, ao desenhar os mapas destas manchas combinei a mancha da frente com a mancha da lateral – 'mancha dinâmica' ***[Figura 109]*** e ***[Figura 110]***, na página 182. O mapa **(3)** da mancha das costas, com o braço em abdução a 90º, ***[Figura 109]*** e ***[Figura 111]***, na página 182, assim como a **(4)** mancha do ombro e cintura escapular, ***[Figura 112]*** e ***[Figura 113]***, na página 183, foram traçados por inteiro.



[Figura 109] *e* ***[Figura 110]***
(À direita) Mapa com a mancha da frente **(1)** e a mancha da lateral **(2)** sobrepostas; *(à esquerda)* mapa e manchas sobrepostas, com indicação dos pontos de referência.



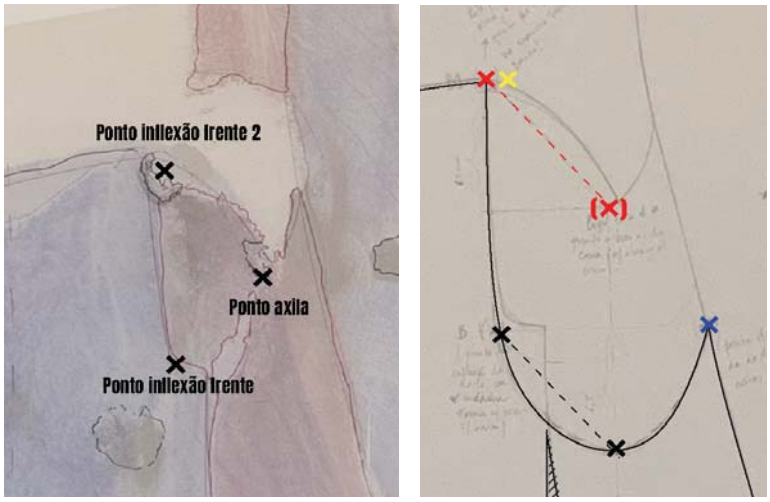
[Figura 111] *e* ***[Figura 112]***
(À direita) Mapa da mancha das costas **(3)**; *(à esquerda)* mapa e mancha sobrepostos, com indicação dos pontos de referência (Fonte: autor).



[Figura 113] e ***[Figura 114]***
(À direita) Mapa da mancha do ombro e cintura escapular **(4)**; *(à esquerda)* mapa e mancha sobrepostos, com indicação dos pontos de referência (Fonte: autor).

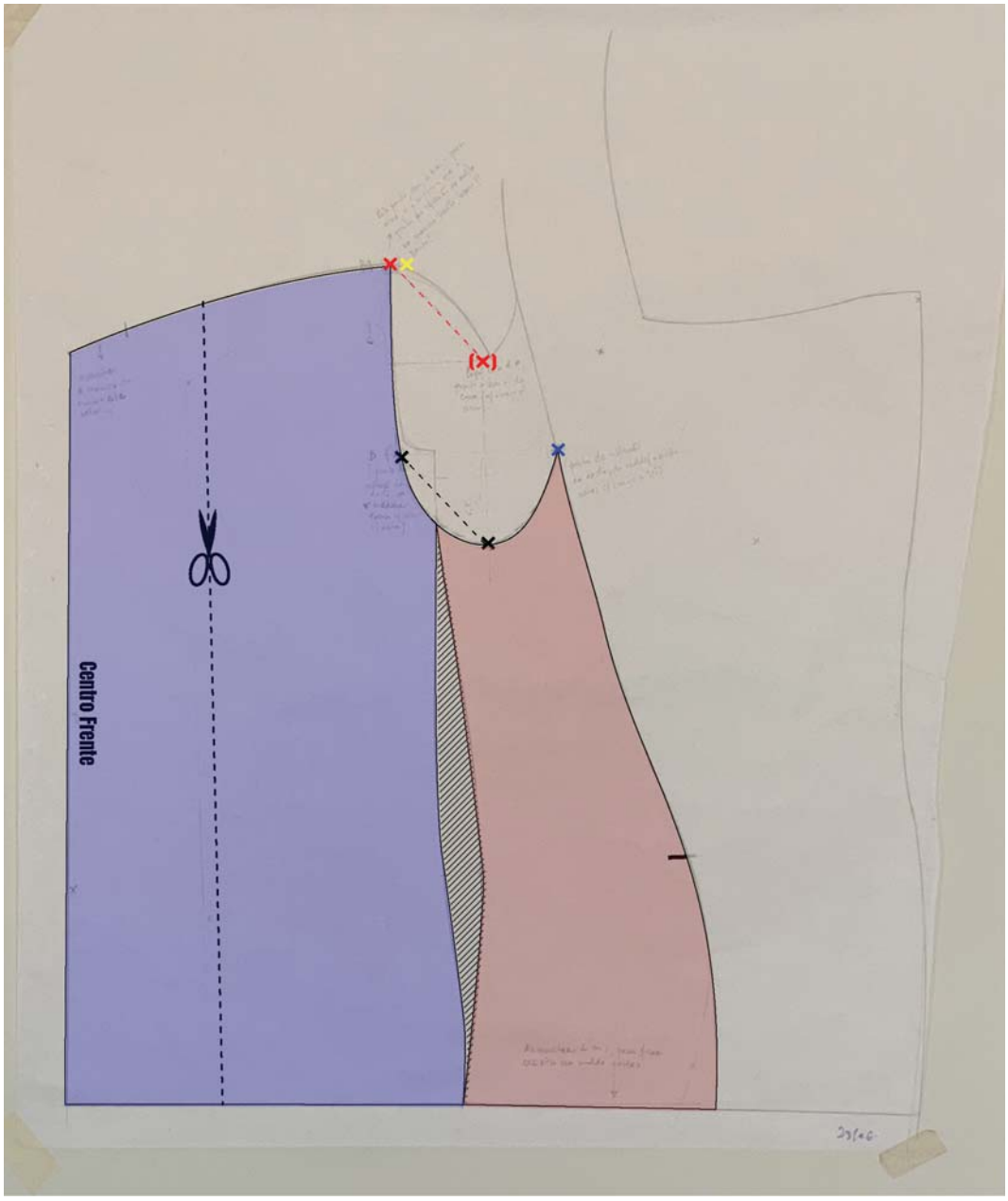
Na transformação dos mapas em componentes de um molde também foi necessário ter em atenção quais as zonas do corpo que se repetiam. Segue a explicação sucinta da lógica da transformação.

Primeiro componente: utilizei o mapa da mancha frente **(1)** sobreposto com o mapa da mancha lateral **(2)**. Articulei os dois mapas a partir do ponto do mamilo. Delineei a frente **(1)** e a lateral **(2)**, desconsiderando informação do braço e das costas. Para diminuir o excesso de tecido na axila, desenhei a curva de uma cava considerando a distância entre o ponto de inflexão entre o tronco e o braço e o ponto da axila, na mancha **(2)**, e transferindo essa distância para o ponto de inflexão entre o tronco e o braço, na mancha **(1)** ***[Figura 115]***.



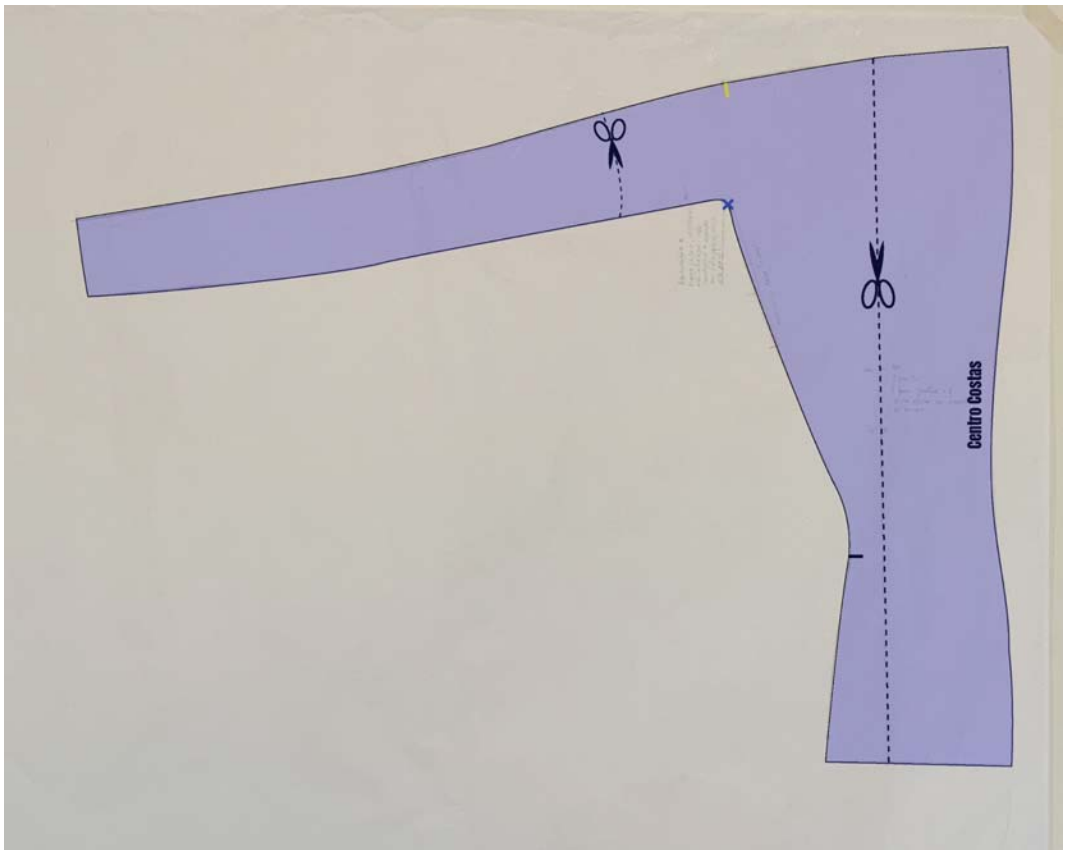
[Figura 115]
(À direita) Ponto de inflexão entre tronco e braço e ponto da axila, no mapa combinado; *(à esquerda)* transferência da distância do ponto da axila, no desenho do componente (Fonte: autor).

O resultado foi um componente, ***[Figura 116],*** que incluía plano frontal (azul) balizado em cima por uma costura ao longo do arco superior do peitoral, até ao ponto de projecção do acrómio (marcado com uma cruz amarela); e plano lateral (encarnado), até ao ponto de inflexão do tronco com o braço, nas costas (marcado com uma cruz azul). A impressão deixou um espaço entre a área da frente do tronco e a área da lateral do tronco, que entendi como uma pinça. Marquei uma linha vertical, no centro do plano frontal (azul), para indicar onde abrir o componente para introduzir valor de folga.



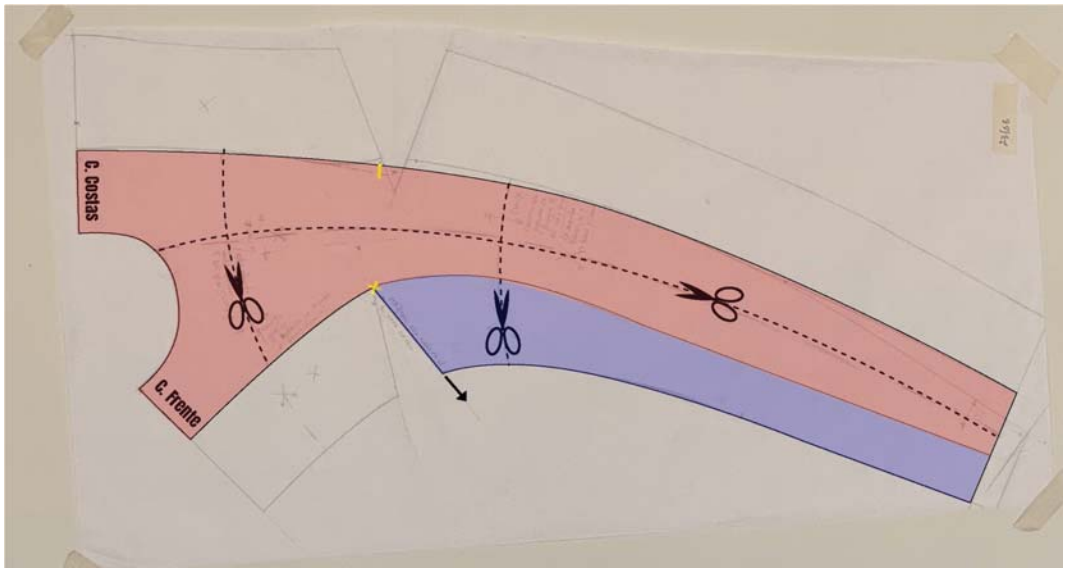
[Figura 116]
Primeiro componente: plano frontal (azul) e plano lateral (encarnado), com indicação da linha de corte para a folga (Fonte: autor).

Segundo componente: com o mapa correspondente à mancha **(3)** – plano das costas com o braço em abdução a 90º (azul) – utilizei toda a informação, simplificando as linhas para facilitar a costura. O ponto de inflexão do tronco com o braço, nas costas, foi marcado na costura lateral do componente da frente e lateral ***[Figura 117]***. Marquei duas linhas verticais, uma no centro do plano das costas e outra na zona dos bíceps, para indicar onde abrir o componente para introduzir valores de folga.



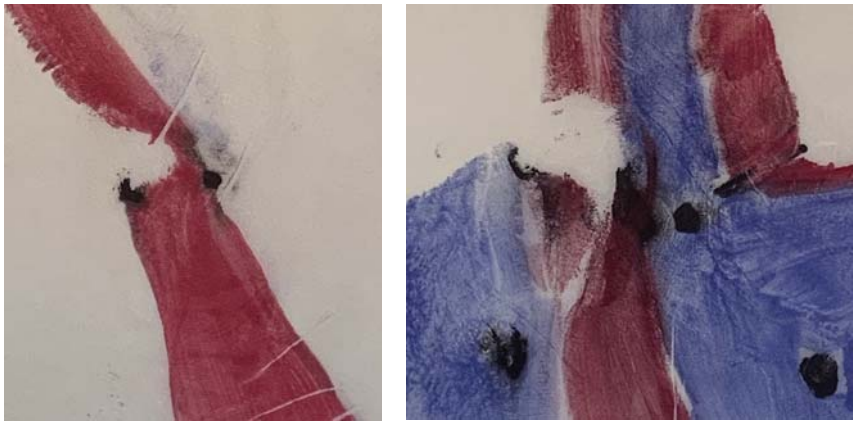
[Figura 117]
Segundo componente: plano das costas (azul) com ponto de inflexão marcado a azul – idêntico ao encontrado na *[Figura 101]* – e com indicações das linhas de corte para folga (Fonte: autor).

Terceiro componente: com o mapa da mancha **(4)**, correspondente à área do ombro e da cintura escapular, toda a parte da cintura escapular, a curva do decote e a área correspondente à parte exterior e anterior do braço (encarnado) foi utilizada e simplificada. A área deste mapa que corresponde às costas foi desconsiderada. Também foi desconsiderada a área que corresponde ao peitoral. Manteve-se a área anterior do braço (azul), a partir da perna da pinça da frente. Foi necessário aumentar essa linha para igualar com a medida da curva da cava. Marquei duas linhas verticais e uma a correr ao longo de todo o componente, para indicar onde introduzir valores de folga ***[Figura 118]***.



[Figura 118]
Terceiro componente: plano do ombro (encarnado) e área anterior do braço (azul), com indicações das linhas de corte para a folga e indicação para aumentar a perna da pinça (Fonte: autor).

O delineamento destes três componentes garantiu que todo a área do tronco e dos braços de H estavam contemplados no molde. A decisão de fazer uma cava para retirar o tecido em excesso da zona da axila, não veio sem alguma resistência da minha parte: é verdade que a curva da cava é uma costura que permite mobilidade da articulação do braço com o tronco, mas neste caso foi imposta à informação obtida através das manchas. Seria possível justificar o desenho da cava pois a *concavidade da axila* não foi impressa, uma vez que é uma zona de depressão da pele, resultando num vazio entre tronco e braço, com um limite curvo que lembra uma cava, em ambas as manchas correspondentes à impressão da lateral ***[Figura 119]*** da página 187. Mas, o que me levou a desenhar uma cava foi saber que é uma estratégia mais fácil para controlar o excesso de tecido na axila.

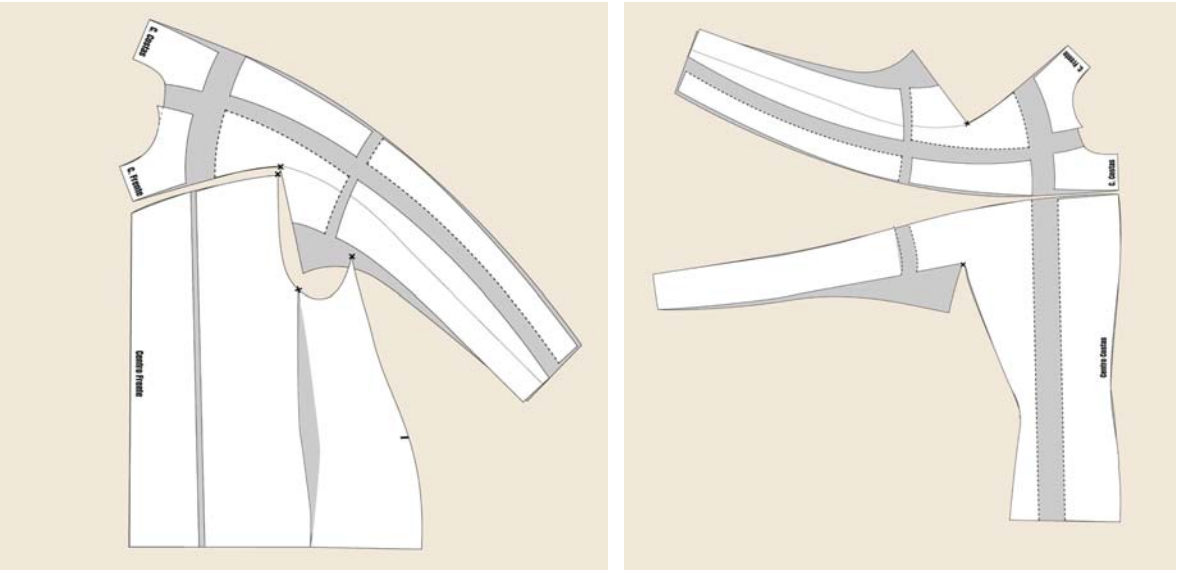


[Figura 119]
Vazio deixado pela concavidade da axila, em ambos os momentos de impressão (Fonte: autor).

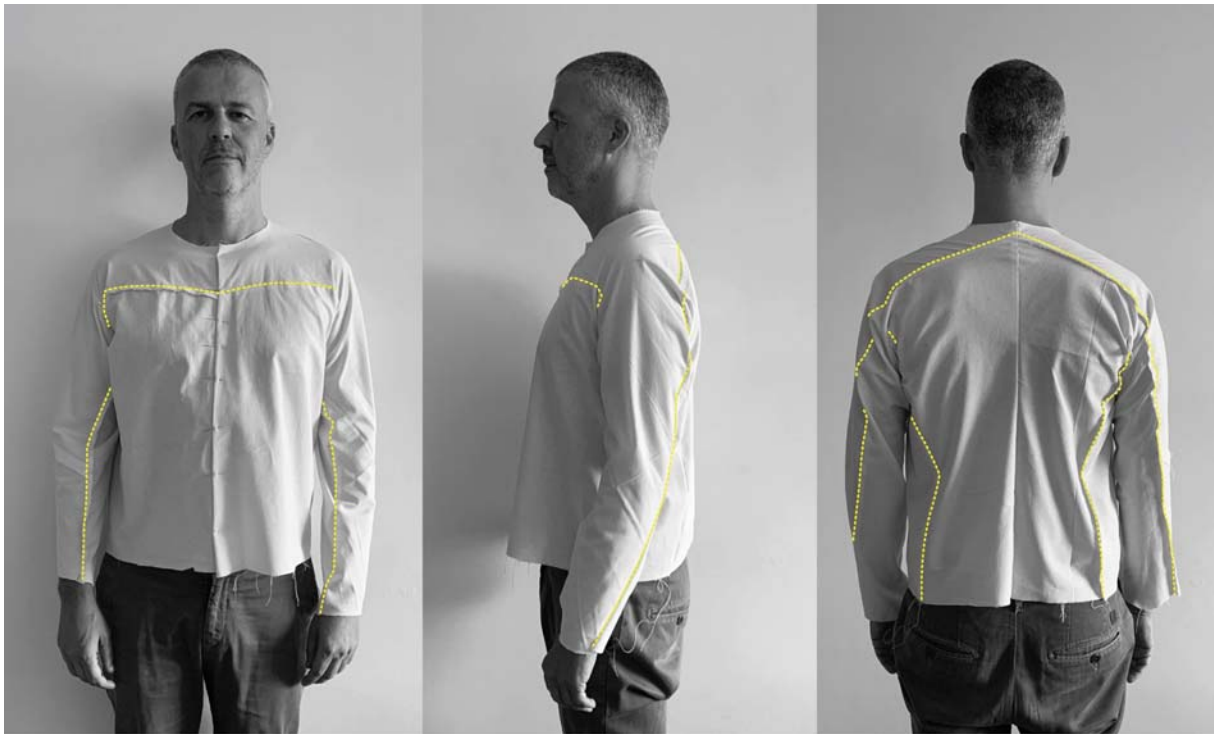
A influência do peso de H, nas impressões feitas na horizontal, resultou em manchas que não correspondem exactamente às medidas do corpo na vertical – as dimensões do corpo e da pele, na horizontal, expandem devido ao peso, ao contacto com uma superfície e ao relaxamento dos músculos.[287] Esta diferença é visível nas dimensões do arco superior do peitoral, na mancha **(1)** em comparação com a dimensão da mesma linha na mancha **(4)**. Não obstante, achei necessário introduzir valores de folga, permitindo que o protótipo produzido pelo molde se adaptasse de forma mais confortável ao corpo de H. Os valores de folga foram adicionados através do método 'cortar e espalhar', método clássico de manipulação de moldes, que depreende o corte do molde, através de linhas orientadoras, de forma a adicionar mais tecido (Armstrong 2010: 462). Os valores a adicionar, assim como as linhas onde adicionar esses valores, foram conseguidos através de experimentação. Inicialmente, adicionei folga apenas em linhas verticais, resultando num molde cujas costas eram largas, mas que continuava a ter pouca altura de ombro. Eventualmente, apercebi-me que era necessário adicionar valores de folga na zona dos bíceps e ao longo de todo o comprimento do componente do ombro. Porque o ombro foi o componente mais manipulado, serviu de referência para as folgas dos restantes componentes ***[Figura 120]*** e ***[Figura 121]***, na página 188.

[287] Num artigo do *Aesthetic Surgery Jornal* (2016), lê-se que a "compression, shear, and stress forces act on the face in lateral or prone sleep positions," provocando rugas na pele da face (*in* https://academic.oup.com/asj/article/36/8/931/2613967*)* [acedido a 12 de Setembro de 2023].

Na linha vertical no componente do ombro – do arco do peitoral ao arco das omoplatas – adicionei cinco centímetros de folga – valor idêntico àquele adicionado na construção do molde para o torso de mulher (Aldrich 2011: 16). Como o componente frente e lateral era mais largo, devido à influência do peso do corpo de H, apenas acrescentei o suficiente para igualar as costuras correspondentes ao arco do peito. No componente costas, apenas acrescentei o suficiente para igualar as costuras correspondentes ao arco das omoplatas. Na linha da zona dos bíceps, no componente do ombro, adicionei três centímetros – valor que entendi como suficiente para acomodar a articulação do braço com o tronco. Igualei esta medida no componente das costas, na zona dos bíceps. Ao longo do comprimento do componente do ombro, adicionei três centímetros – valor que entendi ser o suficiente para acomodar confortavelmente o braço, e que tornou a manga e o espaço para a cintura escapular mais largos. No componente da frente e no componente das costas, a partir dos pontos de inflexão do braço com o tronco, desci em cada componente uma linha de modo a igualar com o perímetro da cava. Este espaço adicionado corresponde ao interior do braço, pintado a encarnado e visível na mancha da lateral do corpo. A materialização deste molde resultou usável e confortável, com as costuras a desenharem o contorno das manchas que lhes deram origem ***[Figura 122]***, na página 189.



[Figura 120] *e* ***[Figura 121]***
(À direita) Manipulação do componente frente e lateral e do componente ombro, para introdução de folga; *(à esquerda)* manipulação do componente costas, com o componente ombro como orientação, para introdução de folga (Fonte: autor).



[Figura 122]
Fotografia frente, lado e costas, de H com o protótipo vestido. Costuras assinaladas a amarelo (Fonte: autor).

Perante este resultado, que considerei positivo por demonstrar a possibilidade de representar o corpo através das impressões da pele de um corpo, originando num molde usável, senti a necessidade de repetir o processo. É verdade que podia ter pedido a participação de uma outra pessoa, o que iria obrigar a uma adaptação deste processo a um outro corpo. Mas, o objectivo da repetição do processo não foi produzir orientações para um método generalizado. O processo que experimentei com H baseou-se numa descoberta de como representar *um corpo* para o desenho de *um molde*, através da apropriação de premissas teóricas externas à disciplina. O propósito desta repetição foi a consolidação do processo para *este* corpo.

Assim, pedi a H que se disponibilizasse para mais uma sessão de impressões, onde marquei os dois lados do tronco e dos braços, para perceber se seria benéfico para o processo. H deitou-se na superfície de espuma, delineei os limites de contacto entre a pele e a superfície plana, primeiro com H de barriga para baixo, ambos os braços em posição natural, com as palmas das mãos virada para baixo; depois deitado de costas, com os braços em abdução a 90º, e palmas das mãos viradas para cima. Distingui lado direito do tronco e do braço direito com a tinta azul, e o lado esquerdo do tronco e do braço esquerdo com uma tinta cor de carmim ***[Figura 123]*** e ***[Figura 124]***, na página 190.

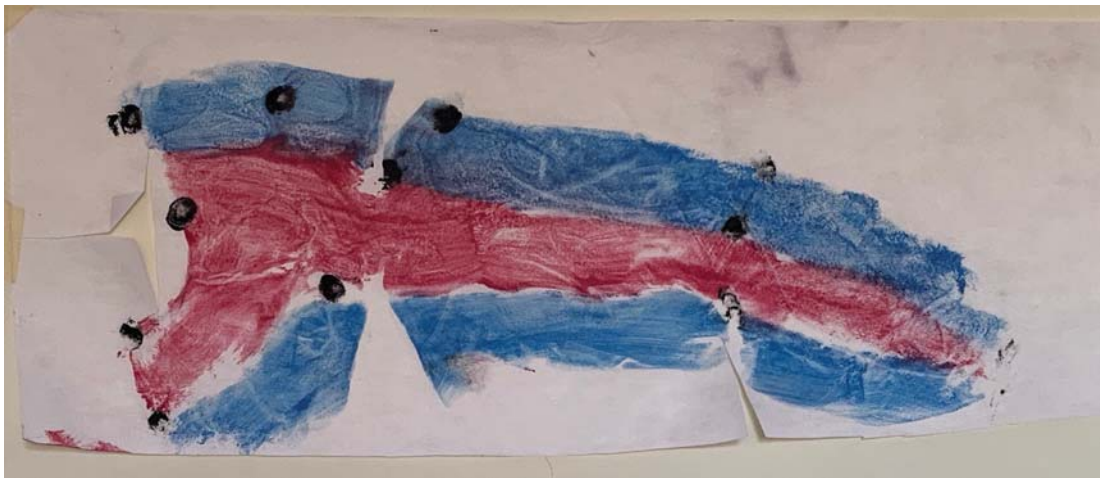


[Figura 123]
Mancha obtida pela impressão da frente do corpo, lado direito e lado esquerdo (Fonte: autor).



[Figura 124]
Mancha obtida pela impressão das costas, lado direito e lado esquerdo (Fonte: autor).

Embora a impressão de ambos os lados ajude à visualização da extensão das áreas do corpo de H, a informação angariada foi quase simétrica. A amplitude da superfície do corpo a pintar fez com que a tinta fosse secando antes de chegar a contactar com a superfície bidimensional, como visível no braço direito a azul na *[Figura 124]* da página 190. A quantidade de material TNT necessário para estas impressões, em conjunto com a dificuldade de H se posicionar na superfície, pois com o corpo todo pintado, justificou continuarmos apenas com o lado direito do corpo ***[Figura 125]*** desta página e ***[Figura 126]*** da página 192.



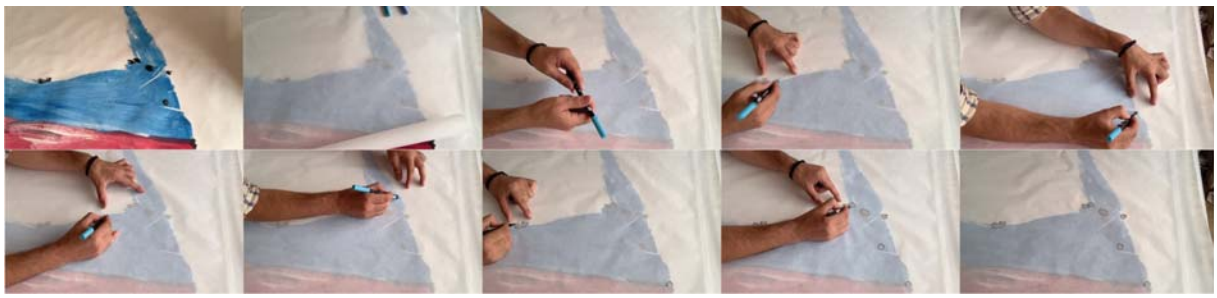
[Figura 125]
Mancha obtida pela estampagem do ombro direito (Fonte: autor).



[Figura 126]
Mancha obtida pela rotação de H, sobre o lado direito (Fonte: autor).

As manchas foram transformadas em mapas – apenas o lado direito ***[Figura 127]***, na página 193. Neste processo de apropriação das informações contidas nas manchas, houve algumas reflexões e observações interessantes. Por exemplo, na mancha das costas, as linhas diferenciadoras incluíam a sétima vértebra – o osso mais proeminente, no final do pescoço. Na sessão anterior, a sétima vértebra tinha sido estampada na mancha do ombro ***[Figura 128]***, na página 193. A verdade é que quando estava a marcar o corpo de H com a caneta, tinha reparado nessa alteração – a pele da zona cervical de H tinha-se estendido na superfície de forma diferente da anterior. Mas essa alteração

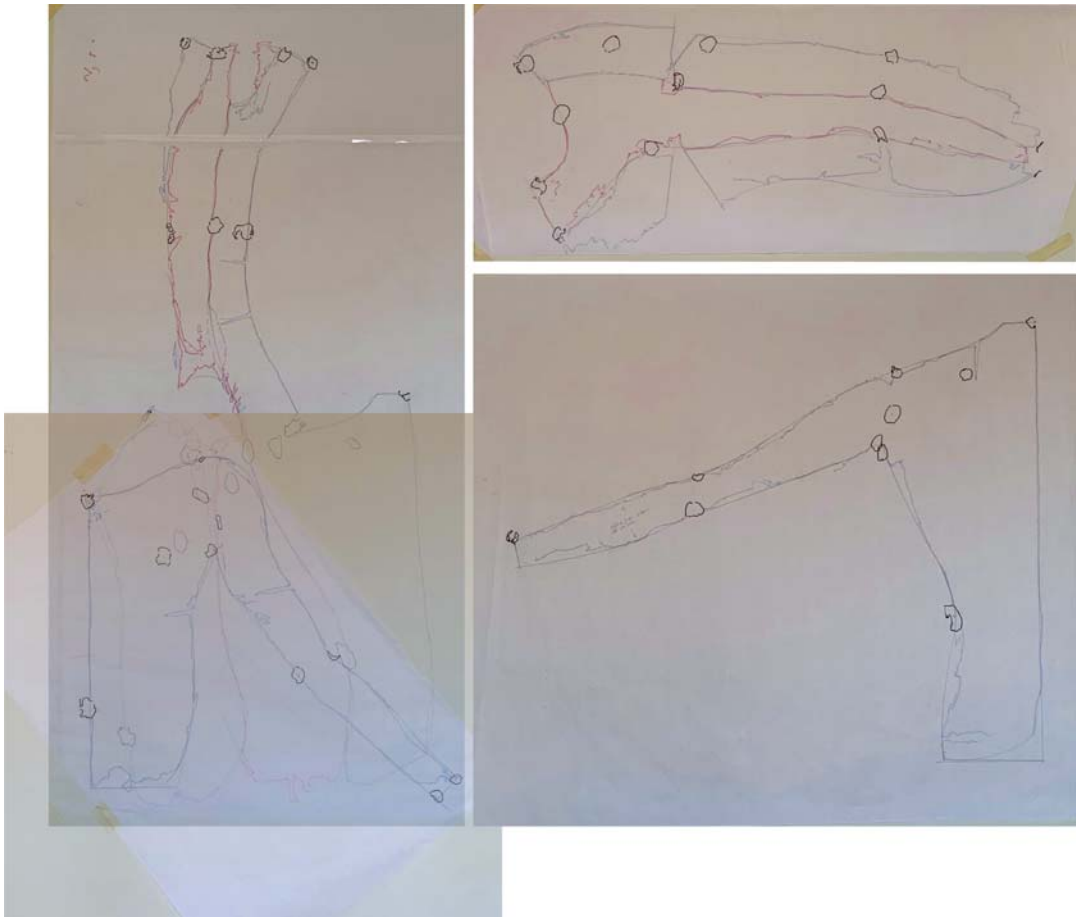
tornou-se óbvia apenas quando eu estava a delinear o mapa, confirmando a importância deste passo do processo ***[Figura 129]***, na página 194.



[Figura 127]
Fotogramas da transformação da mancha das costas em mapa – apenas o lado direito (Fonte: autor).



[Figura 128]
Comparação da posição das linhas diferenciadoras, nas costas. Na fotografia do lado direito, a sétima vértebra pertence à área do ombro; na fotografia do lado esquerdo, a sétima vértebra pertence à área das costas (Fonte: autor).



[Figura 129]
Conjunto de mapas delineados: (à esquerda) mapa da frente sobreposto ao mapa da lateral; (em cima, à direita) mapa do ombro; (em baixo, à direita) mapa das costas (Fonte: autor).

Os passos para obter os componentes do molde foram idênticos aos usados com a informação da experiência anterior – embora as manchas fossem ligeiramente diferentes:

1). O mapa da frente do tronco e braço foi utilizado em conjunto com o mapa da lateral por rotação do corpo de H, e articulados a partir do ponto do esterno. Este ponto de articulação não foi o mesmo da experiência anterior, mas apercebi-me que quando H está com o braço em abdução a 180º – posição que deforma substancialmente o tronco – o ponto do esterno fica fixo. Delineei a frente e a lateral, desconsiderando o resto da informação. Transferi a distância entre o ponto de inflexão do braço com o tronco e o ponto da axila, do mapa da mancha lateral com rotação, para o ponto de inflexão do braço com o tronco, do mapa da mancha da frente, de modo a desenhar a curva da cava;

2). Utilizei todo o mapa da mancha das costas ***[Figura 130]***, na página 195. Sobrepus esse mapa com o mapa da lateral, para encontrar o ponto de inflexão do braço com o tronco nas costas, no mapa da lateral;

3). Delineei o mapa do ombro, descartando toda a informação correspondente às costas – área da omoplata e braço –, assim como a informação relativa ao peitoral, que se repete no mapa da frente. Utilizei a direcção da perna da pinça mais próxima dos bíceps como direcção para estender uma linha que permitisse circundar a curva da cava.



[Figura 130]
Fotogramas da transformação do mapa das costas em componente do molde (Fonte: autor).

Adicionei valores de folga aos componentes, começando pelo componente do ombro. A partir de uma linha que vai desde o arco do peitoral ao arco das omoplatas, abri apenas três centímetros, uma vez que o valor adicionado na experiência anterior tinha sido excessivo. Na linha que passa pelos bíceps, acrescentei três centímetros. Ao longo do comprimento do componente do ombro, numa linha mediana, acrescentei três centímetros ***[Figura 131]***. Igualei a largura do componente da frente e da lateral, e a do componente das costas e da manga. Igualei o comprimento do braço no componente das costas, a partir de uma linha na zona dos bíceps. Este processo resultou em três componentes semelhantes aos componentes da experiência anterior, mas não iguais, que resultaram num protótipo semelhante ao anterior, mas não igual ***[Figura 132]*** e ***[Figura 133]***, na página 196.

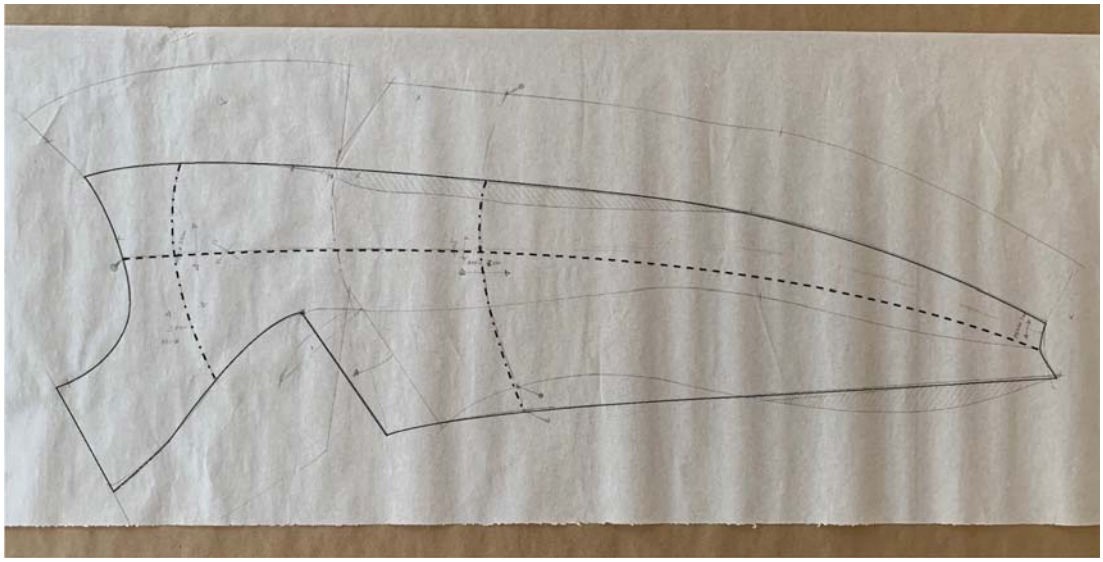
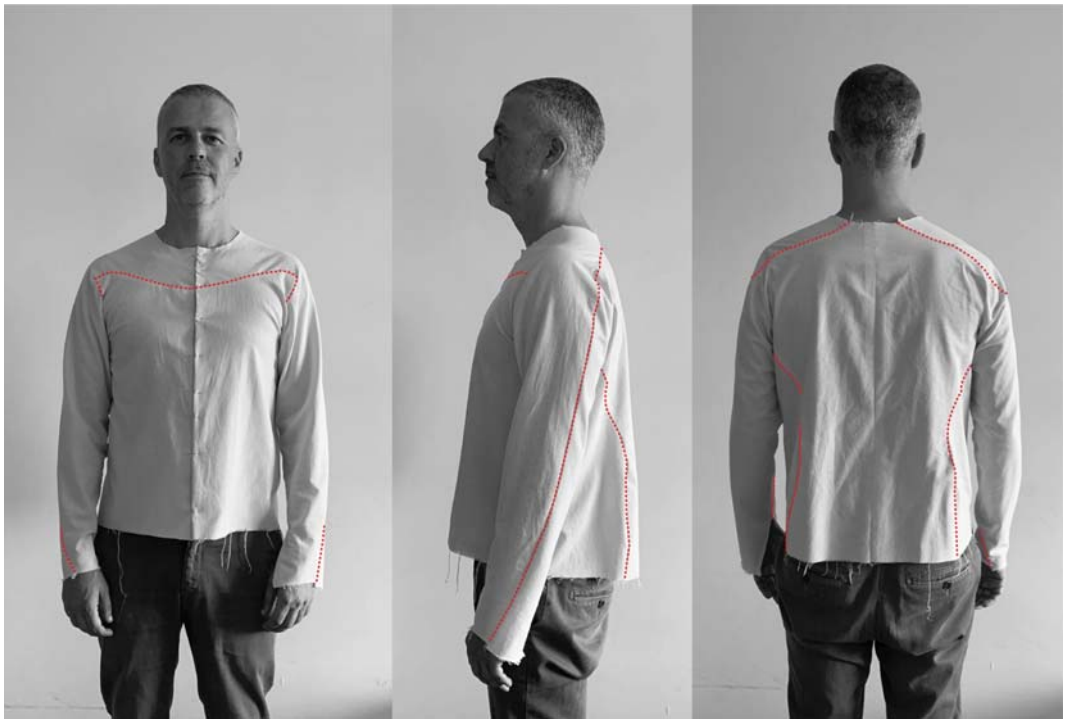


Figura 131
Planeamento do componente do ombro, com as linhas para adicionar folga assinaladas (Fonte: autor).



[Figura 132]
Os três componentes finais do molde: (em cima) componente do ombro; (em baixo, à esquerda) componente da frente e lateral; (em baixo à direita) componente das costas (Fonte: autor).



[Figura 133]
Fotografia frente, lado e costas, de H com o protótipo vestido. Costuras assinaladas a encarnado (Fonte: autor).

O molde resultou confortável, embora o perímetro do decote tenha ficado demasiado grande. A razão foi a quantidade de folga que adicionei ao longo do comprimento do componente ombro. A solução foi não adicionar um valor constante, mas começar com um valor menor, na linha do decote, que depois foi sendo aumentado ao longo do comprimento do componente do ombro. Embora o processo de imprimir o corpo esteja imbuído de alguma imprevisibilidade – mesmo que as posições sejam idênticas, as impressões vão sempre originar manchas diferentes ***[Figura 134]*** – o processo para conseguir obter a representação do corpo adequada estava consolidado.



[Figura 134]
Quatro impressões através da rotação de H sobre o próprio corpo. As manchas representam todas o mesmo movimento e posição do braço, mas são todas únicas (Fonte: autor).

Sumário

Este capítulo centrou-se na componente prática da investigação, circunscrevendo o paradigma epistemológico em que se insere – nomeadamente, o paradigma *construtivista* , tal como proposto no processo *reflexão-na-acção,* de Donald Schön (2006 [1983]).

No subcapítulo **Cartografando os alicerces metodológicos** foi apresentada a forma como o designer vai construíndo o significado das suas acções à medida que o processo de experimentação vai decorrendo, justificando assim natureza exploratória e experimental da componente prática desta investigação. Tal como sugerido por Schön, esta exploração tomou uma configuração espiralada, através de uma estrutura de apreciação, acção e reavaliação, que foi sendo repetida até se compreender a situação em mãos. Embora este processo de experimentação esteja baseado na capacidade tácita do designer/investigador em responder, intuitivamente, a "uma conversa com os materiais de uma situação" (Schön 2016 [1983]: 78),[288] o processo de construção de conhecimento fez-se através da reflexão sobre os resultados de certas acções e decisões – tomadas num determinado momento exploratório –, sobre o seu significado e sobre como modificá-las para melhor responder ao projecto.

No subcapítulo **Circunscrevendo as ferramentas metodológicas da parte prática da investigação** evidenciou-se a coerência entre os conceitos teóricos, explorados no capítulo 2, e as acções tomadas na componente prática desta investigação, elencando-se as ferramentas metodológicas utilizadas e fazendo uma conexão com a interpretação desses conceitos teóricos, na prática. Assim, justificou-se a razão para escolher apenas um participante para a parte prática da investigação, baseado na relação artista-modelo e na necessidade de existir um corpo – além do corpo do designer – numa investigação que explore formas de circunscrever o corpo com tecido. A impressão do corpo do participante numa superfície bidimensional, responde ao desafio de utilizar a *pele* como objecto referencial, ao mesmo tempo que integra, em parte, o processo *metonímico* do meio de representação. Cada uma das impressões resultou numa mancha colorida de uma área do tronco e braço, que foi depois trabalhada linearmente, em desenhos que se assemelham a *mapas*. Cada conjunto de mapas deu origem a um molde, que foi cortado em tecido e costurado, construindo um protótipo que permitiu avaliar a *relação mapa-território*, ou seja, o sujeito mimético. Todos estes elementos são resultado de uma "investigação pela prática" – método proposto pelos professores Carole Gray e Julian Malins, no livro *Visualising Research* (2004), que depreende o desenvolvimento de trabalho

[288] [TA] "a conversation with the materials of a situation."

criativo, acessível e transparente durante todo o processo, de modo a responder aos objectivos específicos de uma investigação (2004: 104). Porque o processo se quis transparente, foram utilizadas várias ferramentas para a captura do processo: fotografias, vídeos e um diário/*sketchbook*. Em conjunto, estas ferramentas serviram também como instrumentos de reflexão sobre as diferentes experiências: o que correu bem, o que precisa de ser melhorado e como se relacionam as diferentes explorações com o legado do Design de Moldes.

A descrição das várias fases experimentais da componente prática da investigação, dividiu-se em três subcapítulos – cada um com uma ligação concreta a premissas basilares de construção de um molde. O primeiro momento de experimentação – **Primeiras experiências: como obter informação do corpo e como articular essa informação** – centrou-se em formas de angariar toda a informação do tronco e do braço do modelo, e na articulação dessa informação. Na realidade, cada experiência realizada obrigou à reavaliação e reestruturação destas premissas. Não obstante, confrontou-se a simplicidade da grelha rectangular, construída através de medidas lineares do corpo, e que constitui a base do desenho de um molde para o corpo, com a informação mais abstracta e pouco concisa que resultou das impressões do corpo. Nesta primeira experiência surgem, pela primeira vez, os mapas do corpo – a transformação das manchas em informação linear. A terminologia *mapa* incorpora a ideia de circunscrição dos limites das manchas, mas também de apropriação do *território*. Construi-se um primeiro protótipo, que embora obedecesse à tridimensionalidade do corpo, não compreendia o corpo enquanto entidade móvel (Simões 2005).

Em **Segundas experiências: sobre como garantir a mobilidade do corpo**, é apresentado o segundo grupo de experiências que propõe mitigar os problemas encontrados na primeira experiência. Recorrendo ao legado do Design de Moldes – mais especificamente, à construção do molde da peça quimono, onde o torso e a manga são traçados num só componente – justificou-se a impressão do tronco com o braço em abdução a 90º. Foi necessário encontrar novas estratégias para a articulação da informação angariada. E embora essas estratégias não tenham sido eficazes, ficou demonstrado que **1)** a posição do braço a 90º em relação ao tronco, num movimento de abdução, possibilitava a construção de um molde que permitia a mobilidade do participante; **2)** que era necessário utilizar um suporte mais flexível para a superfície bidimensional, de modo a conseguir preencher parte das concavidades do corpo.

O terceiro e último grupo de experiências – explicado no subcapítulo **Últimas experiências: sobre a consolidação de um processo** – apresenta uma estratégia eficaz de tradução entre a tridimensionalidade do corpo e a bidimensionalidade da superfície de impressão. Reflectiu-se sobre

esta decisão intuitiva confrontando-a com os inúmeros engenhos de ajuda ao traçado de moldes, que surgiram na segunda metade do século XIX (Kidwell 1979). As ferramentas flexíveis que se adaptam ao corpo e à superfície bidimensional – como a fita-métrica, por exemplo – justificam, por contraste, as linhas que foram marcadas no corpo do participante, de modo a garantir que a impressão de todo o espaço do tronco e do braço, utilizando os limites de contacto entre o corpo e a superfície bidimensional. Desenharam-se três moldes: o primeiro, que apresentou algumas deficiências quando materializado; um segundo, que foi feito seguindo uma lógica diferente, com impressões diferentes também, que foi satisfatório; e um terceiro molde, desenhado a partir de um novo conjunto de impressões, obedecendo à lógica do conjunto anterior e onde se repetiram todos os passos, de modo a confirmar que era possível obter um molde que se materializava num protótipo vestível e confortável.

A apresentação de todas as fases do processo de experiência – incluindo as experiências que não resultaram – vem sublinhar a transparência do processo e o cariz exploratório da investigação. Ao tornar acessível a sequência lógica dos vários momentos de apreciação, acção e reavaliação, espera-se ter convertido algumas das acções intuitivas, e por isso tácitas, em informação explícita e partilhável. Este capítulo apresentou a coesão entre os conceitos teóricos, explorados no capítulo 2, e uma prática exploratória em Design de Moldes. A resposta à pergunta de investigação – *"como pode a pele informar o desenho do molde?"* – foi operacionalizada através da impressão do corpo numa superfície bidimensional. Em parte, lançaram-se as bases para as respostas das outras duas perguntas de investigação: *"como pode um novo processo de desenho de moldes estabelecer uma nova relação entre utilizador e designer, vindo a informar a representação do corpo?"* e *"como pode o desenho de um molde incorporar discursos artísticos sobre o corpo no processo da sua construção?"*

O próximo capítulo almeja responder a estas duas perguntas, servindo-se de diferentes dispositivos de validação, e ao mesmo tempo encontrar qual o modelo relacional hierárquico (Rasmussen 2008) que melhor legenda esta investigação.

Capítulo 4
[Triangulando Perspectivas]

"The cultural tendency for anaesthetic indifference can therefore only be healed or counteracted by the aesthetic difference"

Bjørn Rasmussen, *Beyond Imitation and Representation: extended comprehension of mimesis in drama education* (2008).

Introdução

Este capítulo tem como objectivo angariar diferentes perspectivas e interpretações sobre o processo de aferição do corpo, tal como apresentado no capítulo anterior. A exequibilidade deste processo em construir uma representação bidimensional do corpo que pode ser transformada numa peça de roupa vestível, foi demonstrada no Capítulo 3. No entanto, e como vem sendo referido ao longo deste documento, o foco desta investigação centra-se no cariz experimental do processo ideado, e na capacidade de convocar práticas de outras disciplinas e áreas artísticas para a elaboração de um molde, confirmando que a representação do corpo em design de moldes comunica com um legado artístico e interpretativo de representações do corpo na arte.

Por essa razão, e porque este trabalho se apropria de discursos teóricos e práticos estrangeiros ao design de moldes, julgou-se essencial colocar este processo de aferição do corpo à discussão de vários participantes – internos e externos à investigação – de forma **1)** a indagar como são percepcionados os diferentes elementos constitutivos desta investigação, **2)** como se relacionam estes elementos entre eles, permitindo identificar qual o modelo relacional (Rasmussen, 2008) em que este trabalho se insere, **3)** e averiguar se a motivação artística que desencadeou este trabalho é perceptível.

Assim, no subcapítulo **Construção dos elementos para uma discussão informada** explica-se a importância de recolher várias interpretações, alicerçada no paradigma construtivista desta investigação, e elucida-se sobre a construção de um dispositivo que permita que participantes

externos à investigação tenham acesso ao processo experimental pelo qual o corpo foi representado. O vídeo surgiu como a melhor opção, sendo uma ferramenta capaz de angariar informação dinâmica e de difundir essa mesma informação facilmente (Gray e Malins 2004). É apresentada a estrutura narrativa do vídeo, assim como os resultados práticos dessa mesma 'encenação'. Na verdade, o protótipo apresentado no vídeo, resultado das informações angariadas pela impressão do corpo do modelo, é consequência das manchas que foram realizadas para o vídeo. Salienta-se que o enquadramento teórico que serve de chave interpretativa deste trabalho, é o modelo apresentado por Bjørn Rasmussen, no artigo *Beyond imitation and representation: extended comprehension of mimesis in drama education* (2008), onde são explorados diferentes modelos relacionais entre os constituintes de um trabalho mimético.

No subcapítulo seguinte – **O investigador – uma auto-avaliação** – abre-se um espaço de reflexão pessoal sobre o processo desta investigação. Convoca-se o método auto-etnográfico, oriundo da Antropologia, e explicado por Carolyn Ellis (2011), de forma a reconhecer que a experiência pessoal do investigador não é imparcial e que influencia o processo de investigação. A apropriação deste método pela prática em design é secundada por Louise Schouwemberg e Michael Kaethler, da Design Academy of Eindhoven, no livro *The Auto-Ethnographic Turn in Design* (2021), que defende a importância de conceder primazia aos lados poético, instintivo e artístico de fazer e pensar em design. Seguindo este raciocínio, é apresentada uma reflexão subjectiva e emocional, na primeira pessoa, sobre as experiências do investigador durante o processo, permitindo discursar livremente sobre os vários constituintes deste trabalho e sobre a forma como eles foram interpretados. No final deste subcapítulo, são apresentadas expectativas e realidades do processo e avança-se com um possível modelo relacional mimético para este trabalho.

A seguir, em **O modelo – uma avaliação interna**, e através do método de entrevista semi-estruturada, são apuradas as interpretações e considerações do modelo que participou durante todo o processo. O objectivo, afim àquele apresentado no subcapítulo anterior, é permitir ao participante que experienciou este processo *na pele* discorrer sobre a sua experiência, sobre a sua interpretação dos vários elementos deste trabalho, sobre a forma como interpretou o seu papel durante a parte prática desta investigação e em como experiencia o protótipo que resultou daquelas interacções. As ferramentas intuitivas utilizadas para estimular a memória de um processo que se dilatou no tempo são elencadas, e é feito um resumo da entrevista. No final, são apresentadas reflexões sobre as respostas do modelo e apresenta-se o modelo relacional escolhido por ele, para traduzir este processo.

No subcapítulo **Académicos e especialistas convidados – uma avaliação externa** são apresentadas as diferentes entrevistas com os participantes convidados e externos à investigação. O objectivo destas entrevistas é inquirir como são entendidos os vários elementos do trabalho e como se relacionam entre eles, permitindo angariar outras interpretações do trabalho. Explica-se o processo pelo qual os participantes foram convidados, os critérios pelos quais foram escolhidos e a solução encontrada que permitiu a realização das entrevistas – duas individuais e uma com três participantes. São listadas as questões que balizaram as conversas e que foram enviadas em conjunto com o vídeo documental do processo. As respostas dos vários participantes são apresentadas por temas/questões, de modo a facilitar a sua comparação. No final deste subcapítulo é apresentada uma reflexão sobre o conjunto de respostas – quais convergiram, quais divergiram – e, ao mesmo tempo, induz-se um modelo relacional mimético através das respostas dos participantes.

No último subcapítulo – **Triangulando as diferentes perspectivas – uma difracção conclusiva** – todas as respostas angariadas são comparadas – as dos participantes internos à investigação e as dos participantes externos. Apresenta-se uma justificação para não tentar um consenso interpretativo, mas sim perceber padrões de respostas, processo afim ao método de *difracção*, sugerido pela filósofa e feminista, Donna Haraway (1997). Para facilitar a visualização desses padrões, as várias respostas são transformadas em diagramas e separadas pelos temas discutidos. São relembradas as conceptualizações teóricas pelas quais cada constituinte foi definido, e são apresentados os diagramas com todas as interpretações que foram angariadas. No final deste subcapítulo, confirma-se o modelo relacional mimético que reflecte este trabalho, e são discutidos diferentes padrões de resposta. O argumento que iniciou esta investigação é novamente apresentado, e são dadas as justificações para a sua confirmação.

Construção dos elementos para uma discussão informada

No Capítulo 3 foi apresentado todo o processo de representação do corpo, através das impressões da pele numa superfície plana, permitindo a tradução de uma entidade tridimensional e móvel – o corpo – em informação bidimensional – as manchas e os respectivos mapas. O processo incluiu várias etapas de apreciação, acção e reavaliação, num movimento espiral próprio de uma prática exploratória. O grupo de manchas que permitiu a construção de um molde que construiu uma peça de roupa viável – em conjunto com as modificações necessárias, que foram emprestadas do legado do design de moldes clássico – encerram em sim um resultado de extrema importância para esta investigação, pois legitimam a abordagem escolhida para representar o corpo. No entanto, mais do que apresentar um método alternativo para a construção dos desenhos de um molde, esta investigação visa reflectir sobre a capacidade do Design de Moldes – enquanto disciplina que desenha, a duas dimensões, a tridimensionalidade de um corpo – incorporar conceitos teóricos e práticas oriundos de outras disciplinas que também discursam sobre o corpo. A ênfase dada à representação do corpo e ao molde resultou na inversão da sequência habitual *forma ideada* —> *processo de construção*, como apresentado no livro da Bunka Fashion College, por exemplo (2009: 30-31), substituindo-a por uma sequência que pode ser apresentada como *processo de representação do corpo* —> *forma consequente*.

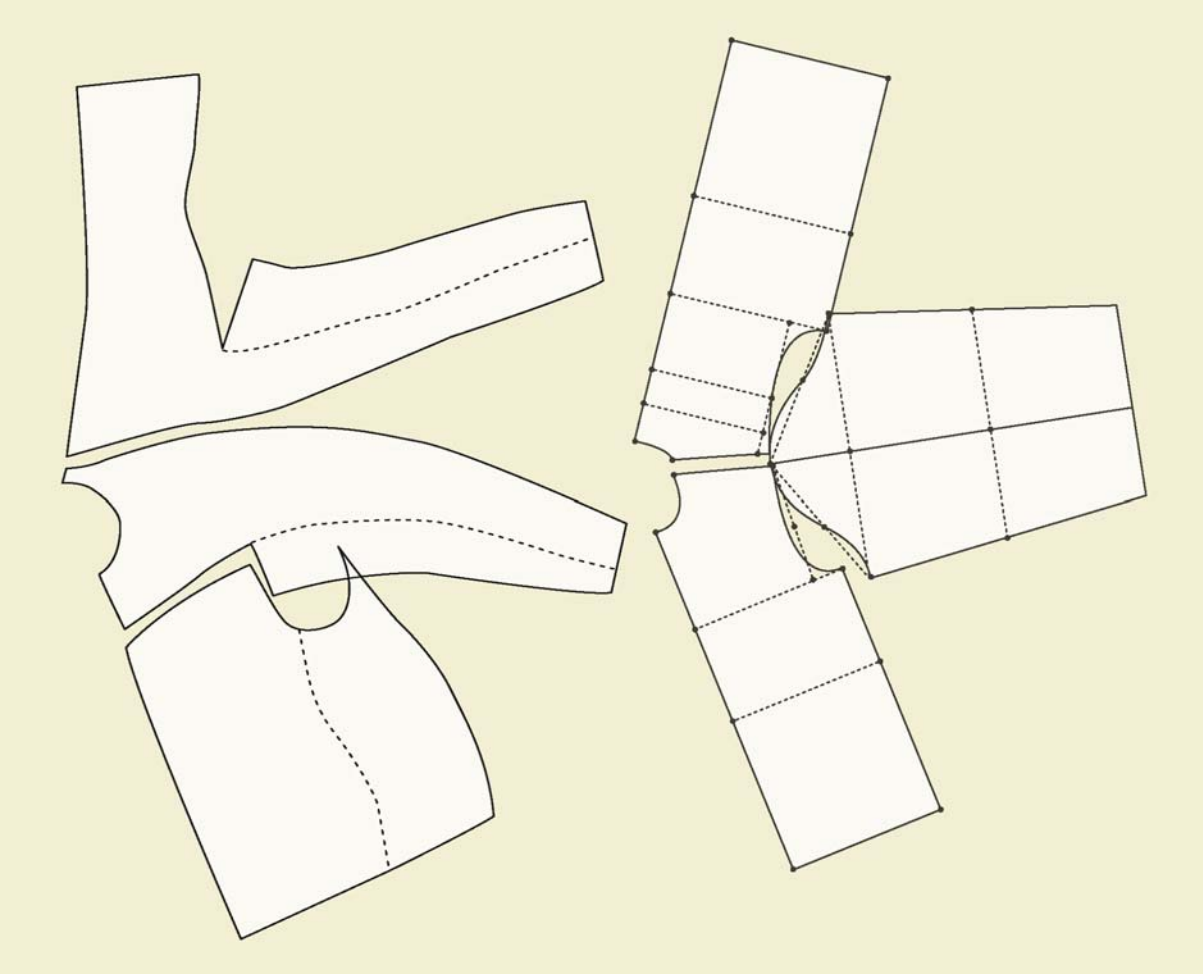
Isto não significa que esta investigação seja a primeira a colocar o design de moldes como processo concomitante com a ideação e a construção de uma peça de roupa. As investigações de Lindkvist (2015) e de Garland e Almond (2016), analisadas no Capítulo 1, também o fazem, com mais ou menos veemência. Outros trabalhos também utilizam o molde como ferramenta de exploração – por exemplo, o designer de moda inglês e professor no Royal College of Arts, Julian Roberts, criou a técnica *Subtraction Cutting,*[289] ou corte por subtração, e define-a como sendo "Desenhar com Moldes, em vez de criar moldes para um desenho,"[290] uma prática exploratória assente na aleatoriedade e na sorte (Roberts 2013: 15).

Mas, a singularidade desta investigação – e em sincronia com a investigação doutoral de Inês Simões (2012) – é entender o desenho do molde, na sua génese, como *representação do corpo* e reflectir sobre outras abordagens possíveis para desenhar o corpo em design de moldes. O molde que o

[289] A técnica de *Subtraction Cutting* é um método de construção de peças de roupa através de "removal of fabric [that] creates empty space for the body to occupy, but also effects how the fabric drapes around the body" (Roberts 2013: 12).

[290] [TA]: "[Subtraction Cutting is] Designing with Patterns, rather than creating patterns for designs."

processo apresentado no Capítulo 3 produziu, pode ser equiparado a um molde-base, ou molde do corpo, assim apelidado pelo seu criador, Charles Hecklinger, em 1880 ***[Figura 135].*** O molde-base, explicado no Capítulo 1 deste documento, é um desenho bidimensional do corpo – individual ou anónimo – desprovido de qualquer elemento de design, como golas, bolsos, etc., fragmentado em vários componentes, cada um reproduzindo o contorno de um segmento específico do corpo (Simões 2012: 1).



[Figura 135]
Comparação com o molde feito pelo processo alternativo, à esquerda, com o molde construído pelo processo clássico, à direita (Fonte: autor).

A componente prática desta investigação teve como objectivo conferir à representação do corpo para o design de moldes um cariz artístico e exploratório, alinhando esse processo com outros processos oriundos de tradições artísticas de representação do corpo. Uma vez que o desenho do molde só pode ser validado através da peça de roupa tridimensional que constrói foram sendo construídos protótipos a cada fase do processo de aferição do corpo, apresentados no Capítulo 3.

No entanto, o foco desta investigação centra-se no *processo de aferição do corpo*, inquirindo sobre como se pode *tocar* o corpo durante o processo de desenho um molde, como se podem utilizar os vestígios dessa interacção para informar o desenho do molde, e como pode esse processo influenciar a circunscrição do corpo.

Ao convocar processos provenientes de práticas artísticas para representar o corpo e ao procurar um posicionamento relativista, predicado de uma investigação construtivista, o produto desta investigação será sempre subjectivo. O paradigma epistemológico construtivista "faz com que as conclusões de uma investigação não sejam um relatório do que está 'lá fora', mas o resíduo de um processo que *as cria literalmente*" (Guba 1990: 26).[291] Para isso, pode ser vantajoso angariar diferentes interpretações, ou construções, sobre o trabalho, possibilitando o diálogo entre uma pluralidade de perspectivas.

Egon G. Guba (1924-2008), escritor e professor Norte-americano, no livro *The Paradigm Dialog* (1990), descreve a metodologia construtivista para a produção de conhecimento da seguinte forma:

"*[O] construtivista procede de forma a identificar a variedade de construções que existem e a fazê-las chegar ao máximo de consenso possível. Esse processo tem dois aspectos: hermenêutico e dialético. O aspecto hermenêutico consiste em descrever as construções individuais com a maior precisão possível, enquanto o aspecto dialético consiste em comparar e contrastar essas construções individuais existentes (incluindo as do investigador), de modo a que cada respondente tenha de confrontar as construções dos outros e as aceite"* (Guba 1990: 26).[292]

Tomando também uma perspectiva hermenêutica, Carole Gray e Julian Malins (2004) advogam que um dos métodos para produção de conhecimento, numa investigação artística, é uma 'análise de múltiplas perspectivas' (2004: 142). No entanto, para os autores, chegar a uma interpretação unânime não é o mais importante: "obviamente, é satisfatório chegar a algum consenso ou a um amplo acordo; no entanto, é igualmente interessante ter uma variedade de pontos de vista diferentes e possivelmente contraditórios" (Gray e Malins 2004: 142).[293] Segundo os autores,

---

[291] [TA]: "[…] it makes the findings of an inquiry not a report of what is 'out there' but the residue of a process that *literally creates them*."

[292] [TA]: "The constructivist proceeds in ways that aim to identify the variety of constructions that exist and bring them into as much consensus as possible. This process has two aspects: hermeneutics and dialectics. The hermeneutic aspect consists in depicting individual constructions as accurately as possible, while the dialectic aspect consists of comparing and contrasting these existing individual (including the inquirer's) constructions so that each respondent must confront the constructions of others and come to terms with them."

[293] [TA]: "Obviously, it is satisfying to have arrived at some kind of consensus or broad agreement; however, it is equally interesting to have a range of different and possibly conflicting views."

reconhecer e integrar o pluralismo de interpretações é uma das características da investigação contemporânea.

De forma a possibilitar um diálogo entre múltiplas perspectivas, houve a vontade de angariar interpretações de um círculo mais alargado de profissionais e académicos, para além das reflexões dos intervenientes directos deste processo. Para o modelo e o investigador, a ferramenta da entrevista semi-estruturada e o método auto-etnográfico (Schouwenberg e Kaethler 2021), respectivamente, são ferramentas que permitem a resposta a questões através uma perspectiva interna do processo: **1)** como foi sendo sentido o processo; **2)** qual a relevância que foi sendo concedida a cada um dos elementos narrativos; **3)** como foram sendo interpretadas as interacções necessárias para a realização das impressões; **4)** como foi entendido todo o processo, de uma forma geral. Mas, para conseguir obter interpretações de um círculo alargado de profissionais e académicos – cujas áreas de acção são tangentes ao processo explorado – foi necessário encontrar ferramentas que permitissem uma discussão informada sobre o *processo de aferição do corpo* e os seus resultados, construindo um dispositivo que desse a conhecer [parte] do processo exploratório para a aferição do corpo.

A estratégia foi a gravação de um vídeo explicativo e documental, explicando todo o processo para chegar ao molde. Gray e Malins (2004) apresentam o vídeo como uma ferramenta útil para a angariação e difusão de 'informação dinâmica', sendo "uma forma de apresentar resultados de pesquisas complexos e dinâmicos, por exemplo, interações, […], qualidades visuais dinâmicas" (Gray e Malins 2004: 110).[294] Também a artista e investigadora Lara Torres, no seu projecto doutoral – assim como em outros projectos de sua autoria – utiliza o vídeo como forma de comunicar uma prática assente em "materiais temporários e frágeis e objectos transitórios dentro de uma prática de design de moda que resulta no desaparecimento do objecto" (Torres, 2018: 43).[295] De certa forma, a frase de Torres encontra eco nesta investigação: o desenho do molde é um meio de representação, construído através dos vestígios de uma interacção balizada no tempo e, por isso, transitória. Assim, o uso do vídeo para conseguir captar esses momentos de interacção surge como uma solução óbvia. No entanto, no projecto doutoral de Torres, *Towards a practice of unmaking – The essay film as critical discourse for fashion in the expanded field* (2018), o vídeo é um tema central e uma estratégia essencial para experimentar e explorar os limites dos discursos em moda.

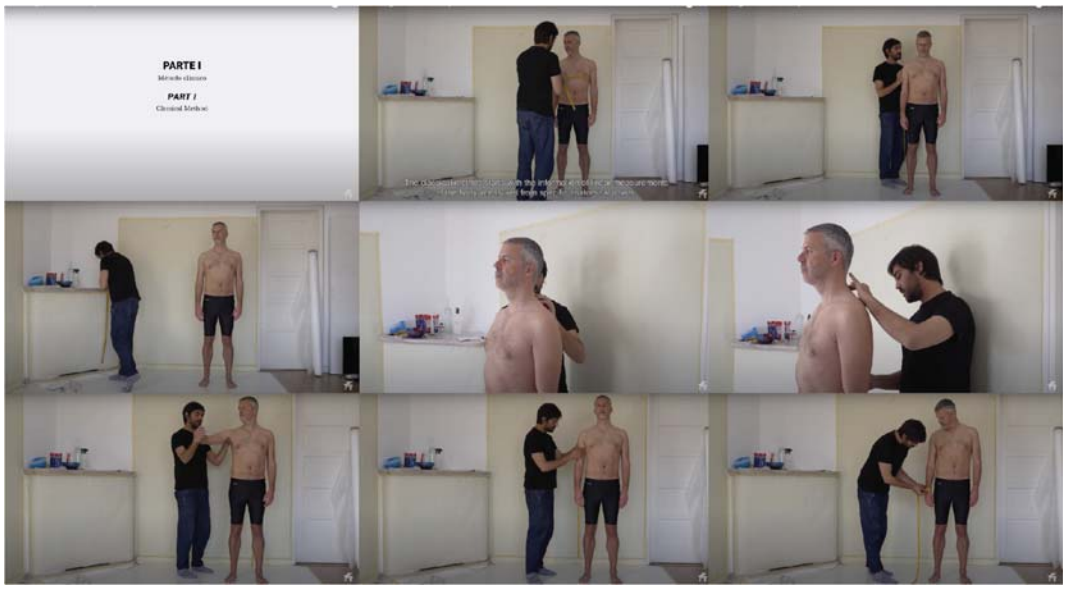
---

[294] [TA]: "[…] a way of presenting complex and dynamic research findings, for example interactions, [sound/noise, environments, installations], dynamic visual qualities."

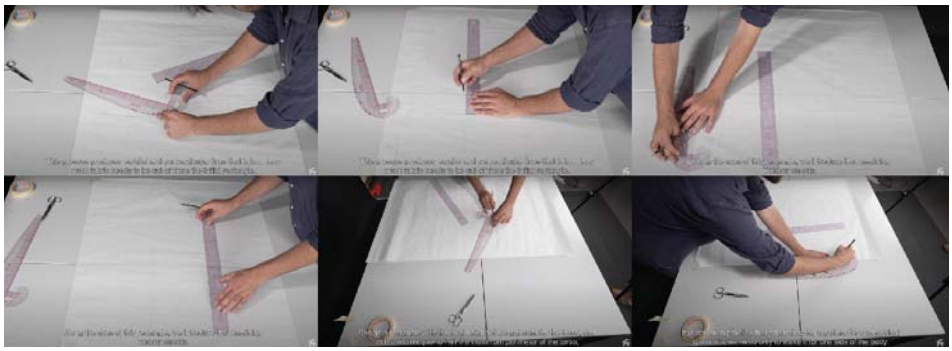
[295] [TA]: "[the use of] temporary and fragile materials and transient objects within fashion design practice developed into a disappearence of the object."

Este não é o caso na presente investigação: o vídeo é uma estratégia complementar para conseguir divulgar e obter interpretações sobre um processo, esse sim exploratório e imbuído de significado.

O vídeo tem a duração de 18 minutos e 53 segundos,[296] foi filmado com a ajuda da equipa do Gabinete de Multimédia da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, e está dividido em duas partes distintas. O vídeo é narrado em Português e legendado em Inglês, com uma explicação sucinta e clara dos passos processuais que aparecem no vídeo, e disponível no **[Anexo 1]**, na página 306. A primeira parte retrata o processo clássico do design de moldes, utilizando as medidas lineares do corpo do modelo ***[Figura 136]*** para a construção de um molde ***[Figura 137]***, que resulta numa peça de roupa para a parte superior do corpo ***[Figura 138]*** na página 209.

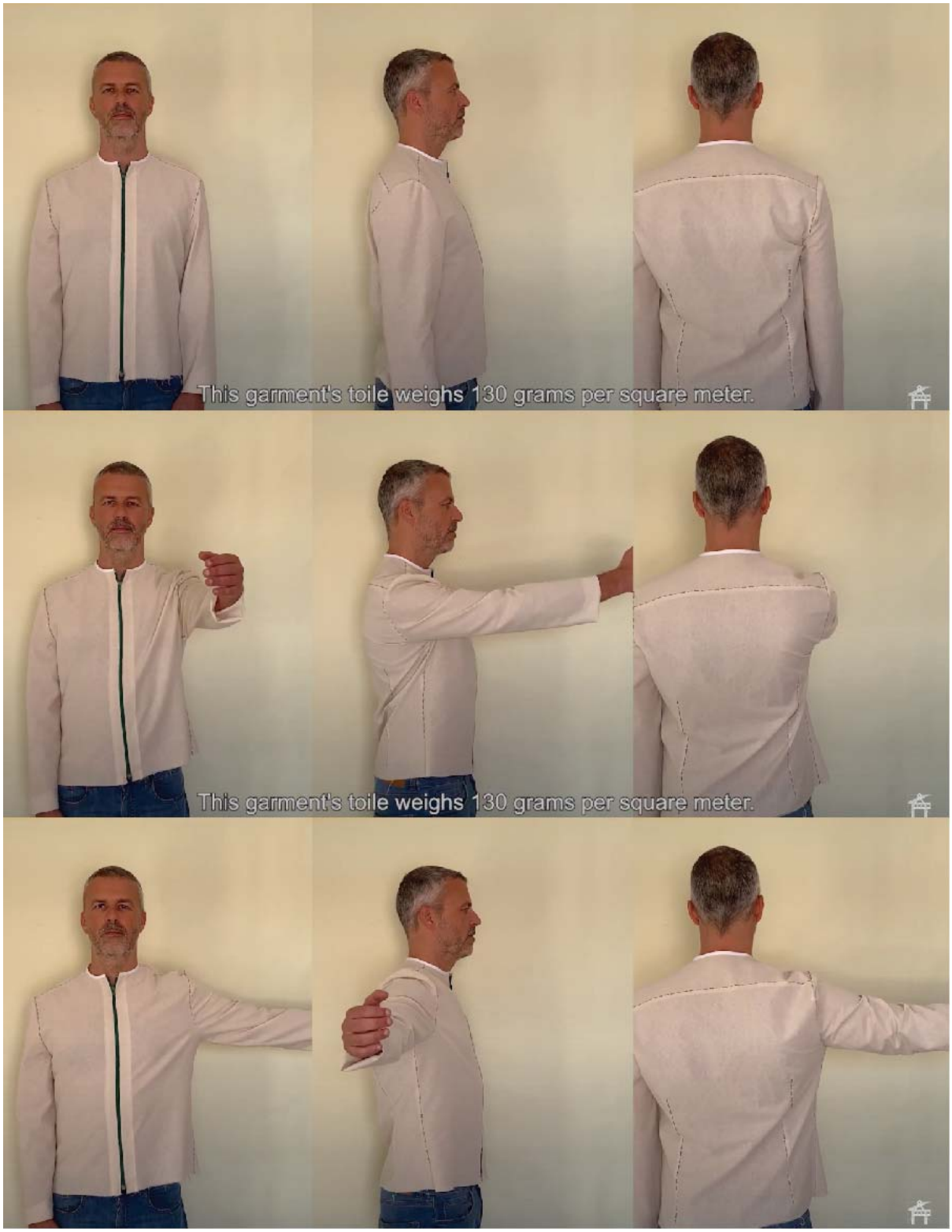


[Figura 136]
Fotograma do vídeo demonstrando a aferição do corpo através do método clássico (Adaptado de Miguel Miranda e Daniela Barreto).



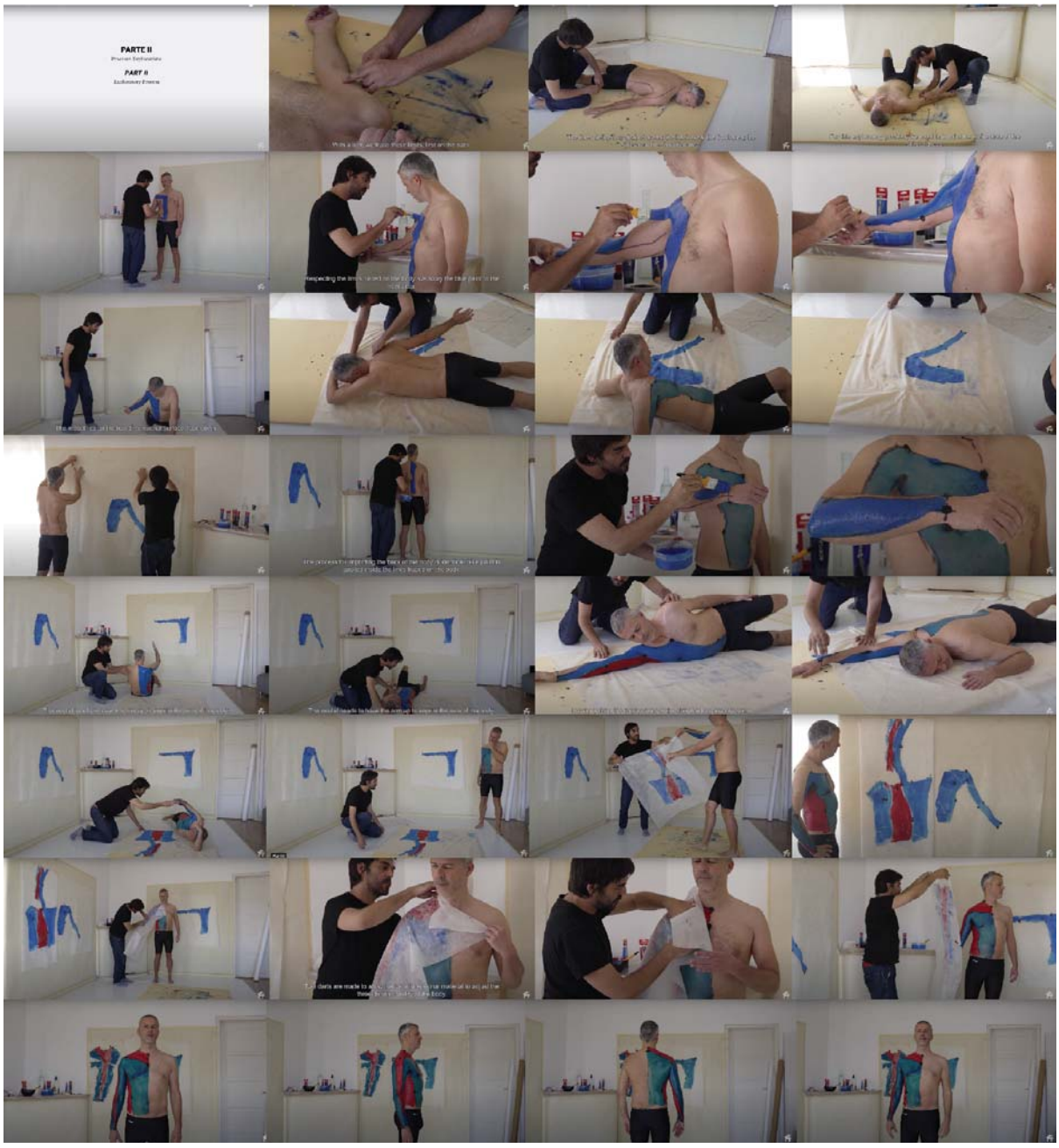
[Figura 137]
Fotograma da construção do molde clássico (Adaptado de Miguel Miranda e Daniela Barreto).

[296] O vídeo está acessível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=df0zfGxZ6gM.

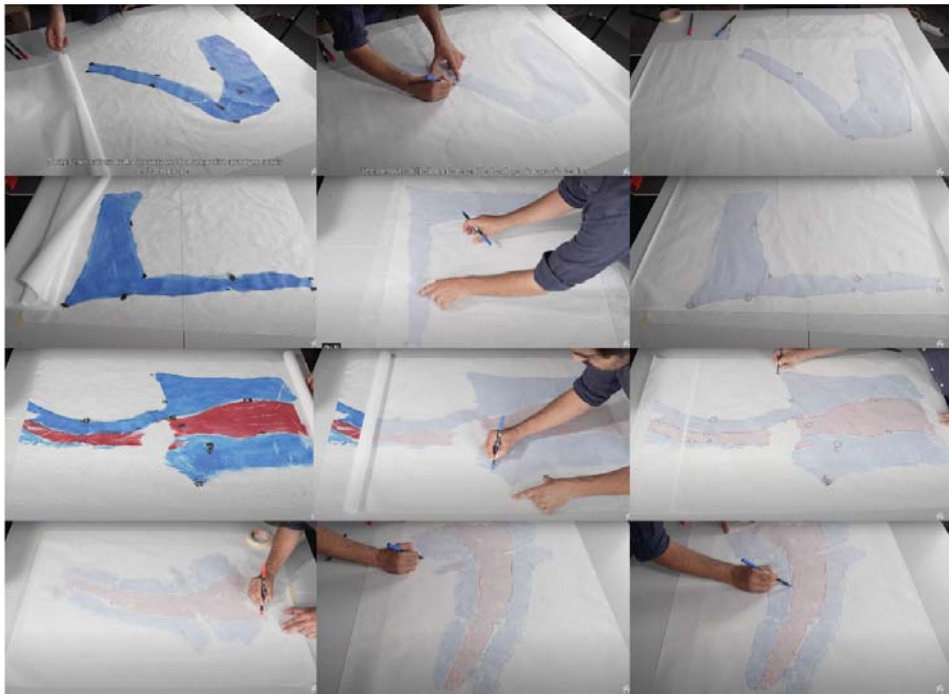


[Figura 138]
Fotograma da peça feita através do molde clássico (Adaptado de Miguel Miranda e Daniela Barreto).

A segunda parte do vídeo mostra o processo exploratório que utiliza as impressões do corpo numa superfície plana de forma a angariar informação ***[Figura 139]*** que é transformada em desenhos de mapas ***[Figura 140]*** na página 211, que são depois simplificados para um desenho de molde ***[Figura 141]*** na página 211, que resulta na representação do corpo validada através do protótipo para a parte superior do corpo ***[Figura 142]*** na página 212.



[Figura 139]
Fotograma do vídeo com o processo de impressão do corpo numa superfície bidimensional (Adaptado de Miguel Miranda e Daniela Barreto).



[Figura 140]
Fotograma do desenho dos mapas, a partir das manchas (Adaptado de Miguel Miranda e Daniela Barreto).



[Figura 141]
Fotograma da manipulação dos mapas em componentes de um molde (Adaptado de Miguel Miranda e Daniela Barreto).



[Figura 142]
Fotograma da peça que resultou do processo exploratório (Adaptado de Miguel Miranda e Daniela Barreto).

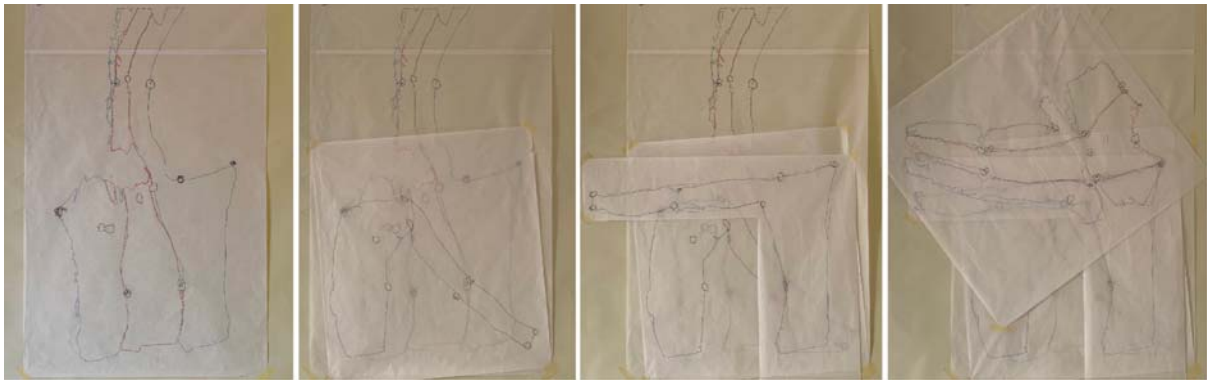
O protótipo que aparece no vídeo é resultado das impressões realizadas no próprio vídeo, e das indicações de transformação e manipulação dos mapas referidas no vídeo. Assim, as ***[Figura 143]***, ***[Figura 144]***, ***[Figura 145]*** e ***[Figura 146]*** correspondem às manchas conseguidas no processo de impressão apresentado no vídeo. As ***[Figura 147]***, ***[Figura 148]***, ***[Figura 149]*** e ***[Figura 150]***, na página 214, correspondem aos mapas referentes a essas mesmas manchas. A ***[Figura 151]***, na página 215, mostra a sequência pela qual os mapas se interligam. A ***[Figura 152]***, na página 215, corresponde aos diferentes componentes do molde, que foram cortados em tecido.



[Figura 143], [Figura 144], [Figura 145] e ***[Figura 146]***
(À esquerda, em cima) mancha da frente do corpo; (à direita, em cima) mancha das costas; (à esquerda, em baixo) mancha a rolar sobre a superfície; (à direita, em baixo) mancha do ombro e cintura escapular (Fonte: autor).



[Figura 147], [Figura 148], [Figura 149] e [Figura 150]
(À esquerda, em cima) mapa da frente do corpo; (à direita, em cima) mapa das costas; (à esquerda, em baixo) mapa da frente, lateral e costas; (à direita, em baixo) mapa do ombro e cintura escapular (Fonte: autor).



[Figura 151]
Sequência da interligação dos vários mapas (Fonte: autor).



[Figura 152]
Componentes do molde finalizado (Fonte: autor).

Gray e Malins (2004) sublinham a importância de um 'sistema organizativo' que ajude a dar sentido a investigações do foro artístico: "tentar dar sentido à informação [angariada] através de estruturas conceptuais/teóricas é uma estratégia analítica útil" (Gray e Malins 2004: 134).[297] O que os autores advogam, então, é o uso – e adaptação, se necessário – de um enquadramento teórico que ajude a balizar os resultados da investigação artística, através de um "processo de interpretação [que] exija 'ir além dos dados' para desenvolver ideias que possam ser valiosas e aplicáveis em contextos mais amplos" (Gray e Malin 2004: 135).[298] O enquadramento teórico pelo qual a componente prática desta investigação pode, e deve, ser interpretado prende-se com a apropriação dos modelos relacionais da *mimésis*, tal como apresentado pelo professor Bjørn Rasmussen, no artigo *Beyond imitation and representation: extended comprehension of mimesis in drama education* (2008), e analisado no Capítulo 2 deste documento. Resumidamente, Rasmussen argumenta que "diferentes entendimentos de *mimésis* resultam da forma como posicionamos e valorizamos o sujeito, o objecto e o meio simbólico diferentemente" (Rasmussen 2008: 307).[299] Na realidade, e embora Rasmussen escreva na perspectiva da educação em artes dramáticas, a possibilidade de adaptar este enquadramento teórico a outras áreas do conhecimento foi reiterado pelo próprio autor, numa comunicação pessoal com o investigador: "Estou feliz e surpreso que minha pesquisa tenha sido útil para os seus estudos de design. Na verdade, talvez não tão surpreso dada a validade do quadro teórico também nas artes e ofícios" (Rasmussen, comunicação pessoal de 14 de Setembro de 2023, disponível no **[Apêndice B]** na página 331).[300]

Ao convocar este enquadramento teórico – primeiro para a componente prática desta investigação, depois para a análise e interpretação da investigação –, o objectivo é evidenciar que o processo de criação de peças de roupa reúne diferentes constituintes, que se podem organizar hierarquicamente segundo variados modelos relacionais e não apenas aqueles consagrados pela indústria de moda e que presumem uma sequência linear dominada pela peça de roupa. Utilizar os modelos relacionais da *mimésis* como a grelha de interpretação desta investigação, permite que o contributo deste trabalho seja aplicável a contextos mais amplos da prática em design de moldes e em design de

---

[297] [TA]: "Trying to make sense of your data through such conceptual/theoretical frameworks is a useful analytical strategy."

[298] [TA]: "The process of interpretation necessitates 'going beyond the data' to develop ideas that might be valuable and applicable in wider contexts."

[299] [TA]: "[The article argues that] different understandings of mimesis follow the way we position and value the subject, the object and the symbolic medium differently."

[300] [TA]: "I am both happy and surprised that my research has been helpful to your design studies. In fact, perhaps not so surprised given the validity of the theoretical framework across arts and crafts," no ***Apêndice B*** (p. 331).

moda. Ao apresentar uma investigação em Design de Moldes que permite esta leitura, prova-se, em parte, o argumento inicial como válido: o design de moldes é uma disciplina criativa, cujo processo pode ser experimental e permeável a uma atitude artística.

Os próximos subcapítulos expõem diferentes interpretações sobre este processo, através de uma triangulação de perspectivas: a do investigador, que pode ser considerada uma 'autoavaliação'; a do modelo, considerada como uma 'avaliação interna'; e as perspectivas de diferentes profissionais e académicos – cujo campo de acção é tangente àquele da presente investigação – entendida como uma 'avaliação externa'.

O investigador - uma autoavaliação

O objectivo deste subcapítulo é reflectir, de forma individual, sobre o processo prático desta investigação. Para isso, convoca-se o método auto-etnográfico – específico da antropologia – que permite um discurso *na primeira pessoa* sobre a experiência pessoal do processo investigativo.

Carolyn Ellis, professora emérita da Universidade da Flórida do Sul, no artigo *Autoethnography: An Overview* (2011), sumariza o método auto-etnográfico da seguinte forma: "auto-etnografia é uma abordagem à investigação e à escrita que procura descrever e analisar sistematicamente (grafia) experiências pessoais (auto) de forma a compreender experiências culturais (etno)" (Ellis et. al. 2011).[301] Segundo Ellis, com o advento do pós-modernismo – caracterizado por uma crise de confiança nos processos e métodos do passado – houve uma "introdução de novas e abundantes oportunidades de reformar as ciências sociais" (Ellis et. al. 2011),[302] permitindo reformular o papel do investigador, substituindo a sua [suposta] atitude imparcial por uma outra atitude que permite reconhecer que a experiência pessoal do investigador influencia o processo de investigação:

"Consequentemente, a auto-etnografia é uma das abordagens que reconhece e acomoda a subjectividade, a emotividade e a influência do investigador na pesquisa, em vez de esconder essas questões ou de assumir que elas não existem" (Ellis et. al. 2011).[303]

Louise Schouwenberg e Michael Kaethler – directora do departamento de Design Contextual, na Design Academy de Eindhoven, e sociólogo em Design e investigador no departamento de Arquitectura da KU Leuven, respectivamente –, no livro *The Auto-ethnographic Turn in Design* (2021), apropriam-se do método auto-etnográfico e aplicam-no em investigações em Design, advogando investigações práticas que apelam a um entendimento do design como uma forma de externalização de desejos e expressões individuais:

---

[301] [TA]: "Autoethnography is an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze (graphy) personal experience (auto) in order to understand cultural experience (ethno)."

[302] [TA]: "[The crisis of confidence inspired by postmodernism in the 1980s] introduced new and abundant opportunities to reform social science […]."

[303] [TA]: "Consequently, autoethnography is one of the approaches that acknowledges and accommodates subjectivity, emotionality, and the researcher's influence on research, rather than hiding from these matters or assuming they don't exist."

"Este livro destaca uma importante viragem dentro do design que resiste à necessidade de 'solucionismos' ou ao foco em externalidades pragmáticas e como alternativa operacionaliza práticas e tradições em design para explorar experiências pessoais profundas e traduzi-las em formas materiais" (Schouwenberg e Kaethler 2021: 14).[304]

O objectivo, segundo Schouwenberg e Kaethler, é o de libertar o processo de design de uma subserviência à lógica do mercado ou a pretensas soluções para 'salvar o mundo', que inevitavelmente contribuem para o consumo excessivo e para a produção excessiva. Ao sugerirem uma adaptação do método auto-etnográfico para a prática em design, Schouwenberg e Kaethler defendem uma atitude que fomente a capacidade de desenhar e idear *a partir de* e *através* do *si,*[305] abrindo "espaço para uma forma sincera, poética, sensível, e subtil do design emergir" (2021: 19).[306] A utilização de uma abordagem auto-etnográfica no design preza o aspecto instintivo do designer e reconhece-o como uma força mais poderosa de projectar, fazendo com que "sejam concedidos ao poético e ao intuitivo, assim como aos modos artístico e expressivo de fazer design, maior precedência sobre o funcional, pragmático, ou eficaz" (Schouwenberg e Kaethler 2021: 19).[307]

Esta introdução ao método auto-etnográfico tem duas funções: por um lado, permitir um discurso reflexivo na primeira pessoa; por outro lado, justificar um discurso subjectivo e emocional, que faça jus às sensações que foram sendo experimentadas, pelo investigador, no processo prático desta investigação. É certo que algumas considerações já foram feitas no Capítulo 3. Mas, o que este relato acrescenta a esta investigação é a forma como os diferentes constituintes narrativos foram sendo interpretados pelo investigador ao longo do processo experimental.

> A vontade de utilizar a pele como objecto referencial desta investigação foi descrita na Nota Pessoal deste documento: fazer-me sentir, ou às minhas intenções, pelo indivíduo que veste a peça resultante de um molde desenhado por mim. Na realidade, o que esta motivação denota é uma percepção clara de que o desenho de um molde projecta um espaço de

[304] [TA]: "This book highlights an important turn within design that resists the need for solutionism or the focus on pragmatic externalities and instead operationalizes design practices and traditions to explore deeply personal experiences and translate these into material forms."

[305] A palavra inglesa *self* não tem verdadeira tradução em Português. Esse facto é salientado, por exemplo, por António Damásio, no livro *O Sentimento de Si* (1999), numa nota de autor onde o escritor e neurocientista justifica a tradução de *self* pelo vocábulo *si* (p.22), admitindo que embora o vocábulo *si* não corresponda exactamente ao Inglês *self*, "traduz a ideia de forma inequívoca."

[306] [TA]: "opens up the space for a sincere, poetic, sensible, and subtle form of design to emerge […]."

[307] [TA]: "[t]he poetic and intuitive as well as the artistic and expressive modes of design are given greater precedence over the functional, pragmaticm or serviceable."

fronteira entre o corpo e o exterior, e que esse espaço fronteiriço é percepcionado visualmente pelos outros e sentido tactilmente por quem veste a peça de roupa. A razão para ter elegido a pele como objecto referencial deste trabalho – mais especificamente, a pele enquanto órgão sensível, como explicado no Capítulo 2 –, deve-se a uma curiosidade e vontade de conseguir chegar a um espaço do corpo vestido que não é visível, mas que eu inevitavelmente desenho quando projecto um molde. Ao longo da investigação, a aspiração de tocar no corpo através da peça de roupa foi dando lugar à operacionalização da componente táctil no processo de aferição do corpo.

O ponto de partida para a abordagem apresentada nesta investigação foi o trabalho de Trisha Brown, It's a Draw (1999-2008), apresentado no Capítulo 2. O facto de Brown ter encontrado um processo simples e analógico que permitia a um momento coreográfico deixar indícios em folhas de papel, desencadeou uma reflexão: quando eu desenho um molde, estou a trabalhar com os vestígios de um corpo. Existe uma simetria nesta ideia: eu operacionalizo os vestígios de um corpo; o corpo veste os vestígios da minha operação. Como poderia eu trabalhar com um outro tipo de vestígios deixados por um corpo? A ideia de imprimir a superfície do corpo numa superfície plana seguiu imediatamente: como aceder ao espaço de contacto entre a pele e a peça de roupa?

Pedi a H para fazer uma primeira experiência. O objectivo era explorar como podia imprimir o corpo. Não houve, inicialmente, a intenção de fazer este trabalho com um único modelo – existiu, sim, uma disponibilidade de ambas as partes para experimentar esta abordagem. As primeiras impressões foram feitas em minha casa, com pouca noção do que significava a logística de fazer estas impressões. Houve salpicos de tinta no tapete, nas janelas, na minha roupa. Toalhas de banho usadas à pressa para recolher a tinta que escorria. Surgiram também os primeiros momentos de tensão: "tem calma, não te mexas!" "estás a sujar tudo." Quando fiquei sozinho com as manchas senti desilusão e deslumbramento: não conseguia fazer nada com elas, pelas razões que relatei no Capítulo 3, mas a qualidade plástica e material das manchas era inegável. Pousei as manchas no chão, fotografei, pasmei para elas.

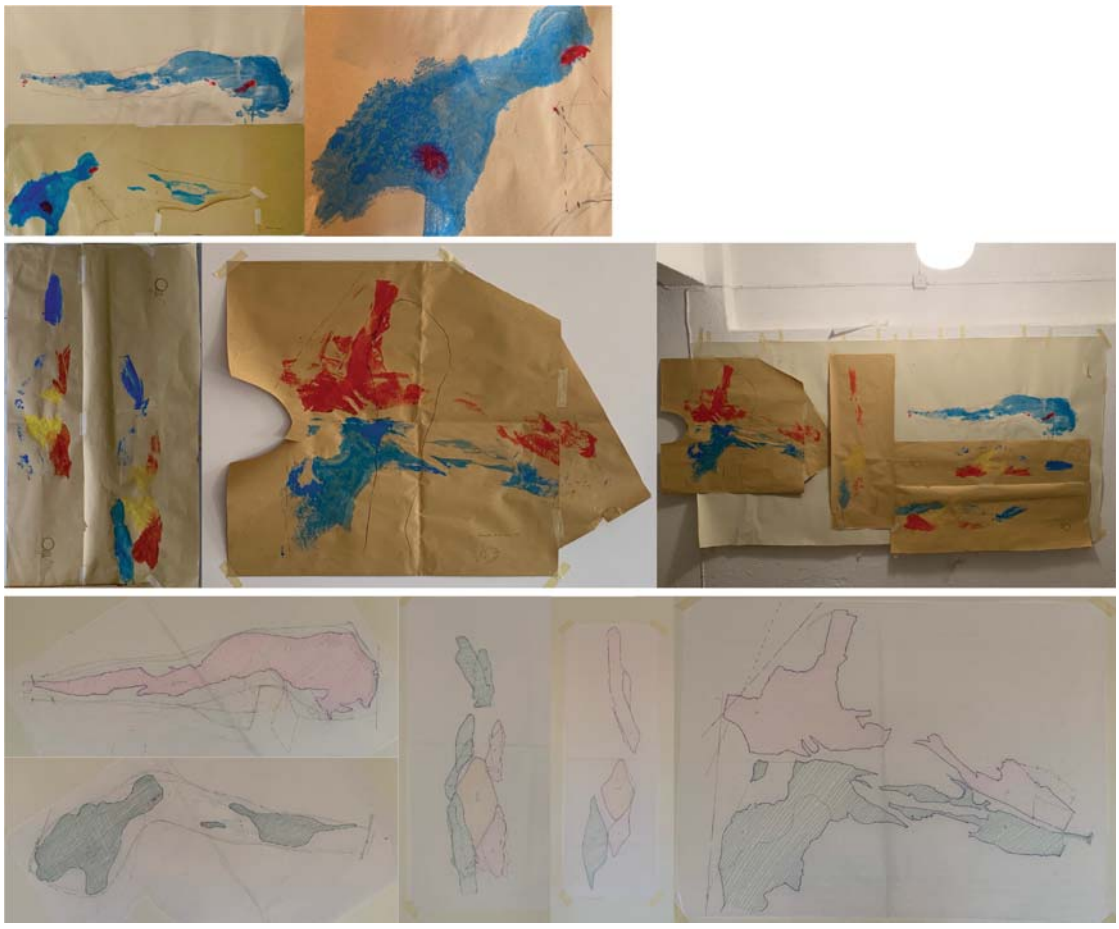
Na altura tinha uma cave alugada em parceria com uma amiga e ambos fazíamos desse espaço um atelier. O espaço era suficientemente grande para repetir o processo das impressões, sem as preocupações dos salpicos de tinta. Tentei fazer as manchas com o meu corpo. Filmei. Não consegui imprimir as minhas costas. Foi impactante ver o meu corpo no vídeo. Recusei de imediato a ideia. Pedi a H para fazermos mais uma sessão de manchas, com o corpo dele. É tão mais fácil ter um distanciamento objectivo ao trabalhar com o corpo

de uma outra pessoa. As manchas foram feitas com H a rolar o corpo contra a parede. Repetimos esta lógica de impressão três vezes. A cada uma das vezes algo imprevisto acontecia: a tinta estava demasiado aguada; a tinta secava demasiado depressa; o papel kraft não se moldava ao corpo. O processo que eu tinha idealizado combinava demasiadas variáveis, todas elas passíveis de falharem. A minha irritação foi aumentando, alimentada por uma urgência de perceber se este processo era válido para eu conseguir desenhar um molde. Em contraste, as manchas que resultavam deste processo eram abstractas, difusas, plasticamente impactantes, revelando características escondidas do corpo de H – um sinal, a direcção dos pêlos, o umbigo, etc. ***[Figura 153]***.



[Figura 153]
Resultados das primeiras impressões, com pormenores da pele de H (Fonte: autor).

O desenho dos mapas, através do delineamento das silhuetas das manchas e das marcas do corpo que tinham ficado impressas, surgiu intuitivamente. Lembro-me de pensar, inicialmente, que era um processo inútil. Acabei por perceber que este processo de desenho era a minha forma de compreender e de me apropriar de uma informação que ainda não era minha. As manchas exibiam acidentes e referências geográficas do corpo – um sinal na parte lateral do tronco, os pêlos do peito e da axila, o mamilo, às vezes a concavidade do umbigo. Desenhar o mapa obrigava-me a olhar para as informações presentes nas manchas com outros olhos. O primeiro protótipo não resultou. Tínhamos de voltar a repetir as impressões, seguindo uma outra lógica. Aceitei as sugestões de H de imprimir o interior do braço e a lateral do tronco numa superfície curva. A extensão do corpo tinha de ser dividida – primeiro com linhas desenhadas a caneta no corpo de H, depois cada uma destas áreas pintada com uma cor diferente. As tintas voltaram a secar demasiado depressa, mas esse imprevisto não me afectou tanto. A transformação destas manchas em mapas ganhou uma outra importância. Eu não estava só a cartografar um território – estava a torná-lo graficamente apelativo ***[Figura 154]***.



[Figura 154]
Manchas e mapas da segunda experiência (Fonte: autor).

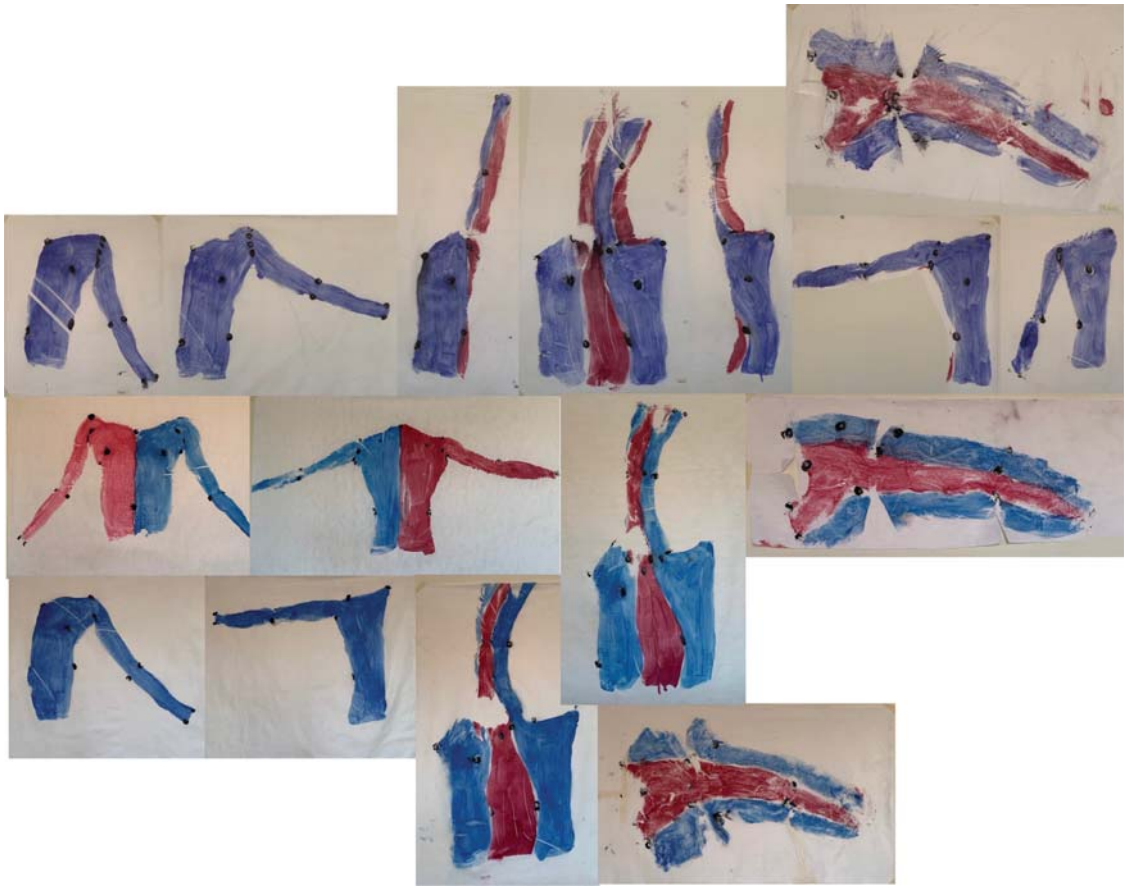
Entendi as informações obtidas através desta nova experiência como um puzzle, como já referi no Capítulo 3. Separei todos as áreas pintadas de cores diferentes pelas fronteiras que eu tinha inicialmente desenhado no corpo de H – a metáfora do mapa estava consolidada. Construí novo protótipo, outra vez não satisfatório. Por esta altura, tinha aceitado que este era um processo exploratório e que não podia ser acelerado. Cada erro deu lugar uma nova tentativa mais informada. Ao falar com a minha orientadora, ela sugeriu que eu utilizasse um suporte menos rígido onde colocar a superfície bidimensional. Dividi o corpo de H com linhas mais orgânicas que separavam a extensão do tronco e do braço em espaços mais pequenos. O processo de impressão, agora na horizontal, dependia da interajuda entre os dois: H deitava-se no papel, pousado em cima de uma placa de espuma; eu amparava o corpo de H para que o contacto com o papel fosse rigoroso. As manchas que resultaram destas impressões eram coloridas e mais figurativas. Os mapas ficaram mais sóbrios ***[Figura 155]***.



[Figura 155]
Manchas e mapas da terceira experiência (Fonte: autor).

Estas manchas coloridas tornaram claro que o processo metonímico, onde era esperado 'um novo entendimento – intelectual e sensorial – dos objectos executados' (ver página 83), não era direccionado apenas a H. É difícil explicar a estranha sensação de olhar para as manchas, depois de H ter partido. A presença de H perdurava nas manchas, não por elas serem figurativas, mas porque eu tinha presenciado e promovido o processo de impressão. As manchas materializavam uma interacção que era a chave descodificadora da informação que elas encerravam.

Embora o protótipo resultante da terceira experiência também não tenha sido satisfatório, eu sabia que iria conseguir circunscrever o corpo de H com as manchas. Por razões logísticas, as manchas seguintes foram realizadas após um intervalo de tempo ***[Figura 156]***.



[Figura 156]
Últimas experiências, com várias das manchas que foram sendo feitas (Fonte: autor).

As últimas experiências voltaram a ser realizadas em minha casa. O espaço foi preparado para poder receber um processo que utiliza tintas e, ao mesmo tempo, pensado para a gravação do vídeo. Esta mudança de contexto – do atelier para o espaço da casa – também corresponde à conclusão de um percurso. O atelier tinha possibilitado uma submersão no

processo de trabalho, numa fase embrionária onde ainda estávamos a tactear o processo. Eu tinha sido obrigado a imergir num método que eu próprio tinha ideado. O espaço que ocupámos para esta última fase de impressões, com luz natural e mais amplo, é simétrico com a vontade de chegar ao sítio processual a que me tinha proposto – um conjunto de impressões que me permitissem desenhar um molde operacional para a parte superior do corpo de H.

Houve, da minha parte e da parte de H, uma entrega total ao trabalho. Creio ter existido da minha parte um respeito pelo corpo de H, num processo que consagrou o toque como ferramenta para a angariação de informação do corpo. As características da pele de H impressas nas manchas ajudaram-me a ter pontos de referência e a conseguir orientar-me num território muitas vezes abstracto. Os protótipos construídos, embora importantes, surgiram como forma de validar o processo de angariação do corpo: nunca foram um fim em si mesmos. "

[Reflexões]

Embora tenha sido feita uma narração cronológica das experiências pessoais durante a investigação, o propósito desta auto-reflexão é compreender a relação hierárquica atribuída aos elementos narrativos: o objecto de referência, identificado neste trabalho como a *pele*; o meio de representação, identificado como o *processo metonímico*; o sujeito mimético, identificado como *a relação mapa-território*.

A *pele*, compreendida enquanto órgão sensitivo e objecto referencial deste trabalho, foi central em todo este processo. E embora não seja honesto referir as sensações tácteis de H – pois foi H que sentiu *na pele* este processo – ao rever alguns dos vídeos que foram documentando o progresso do trabalho, é possível perceber como a sensação táctil de H foi central neste trabalho. Através dela, H deu-me indicações da textura da tinta, da extensão de contacto do seu corpo com a superfície plana e também de movimentos que melhor conseguiriam imprimir certas partes do seu tronco e braço.

A *relação mapa-território* foi da minha responsabilidade. Se, no Capítulo 2, esta relação é referida como agregadora das intenções do designer, nesta auto-reflexão é necessário adicionar um novo elemento: esta relação é fruto das [possíveis] interpretações do designer. Faço esta distinção, pois as minhas intenções – num curto espaço de tempo – transformaram-se numa necessidade de conseguir interpretar correctamente as manchas de modo a conseguir circunscrever a volumetria

do corpo de H. As referências do corpo de H, presentes nas manchas, foram de extrema importância para a cartografia inicial do território. A cada tentativa de conseguir um molde que torneasse convenientemente o torso e braço de H, mais clara se tornava esta metáfora. Até mesmo a solução de conter o território através de fronteiras arquitectadas por mim – de modo a facilitar a identificação inequívoca da região impressa – relaciona-se com a analogia da *relação mapa-território*. E, como qualquer cartógrafo, eu não mapeei todas as características da pele de H: mapeei aquelas que consegui dominar.[308]

A *metonímia* enquanto meio de representação, entendida como uma relação de contiguidade e de partilha espácio-temporal, aparece como o constituinte que parece ter dominado os outros dois. Primeiro, porque a exploração surgiu de uma relação espácio-temporal entre todos os constituintes deste trabalho: a pele de H e a superfície bidimensional; o vínculo partilhado pelo investigador e por H, espelhada na noção do encadeamento necessário para a completação do trabalho; a avaliação do desenho do molde através de um protótipo que voltou a estar contíguo com o corpo de H. Segundo, e mencionado na reflexão auto-etnográfica, pela surpresa que senti ao perceber que esta deslocação metonímica não era apenas dirigida a H, mas também a mim. A componente exploratória feita entre os dois afastou a eventualidade de eu perceber as manchas enquanto elementos metafóricos, criando em alternativa um sistema de significação por conexão – por eu ter participado na realização das impressões.

De certa forma, e seguindo os modelos indicados no artigo de Rasmussen, gostaria de poder classificar este trabalho como '*mimésis* como interacção criativa', com os símbolos **(s-m-o)**[309] – "um modelo de mimésis de interacção 'verdadeira', criativa e não enviesada […]" (Rasmussen 2008: 315).[310] A materialização e operacionalização de cada um destes conceitos – a *pele* entendida como a superfície do corpo de H que contacta com o material; o *processo metonímico* equiparado à significação por contiguidade, materializada nas manchas; a *relação mapa-território*, operacionalizada através do protótipo de pano-cru – são consequentes uns dos outros. Mas, como Rasmussen

[308] Esta é uma frase apropriada do livro de Matthew H. Edney (1997), referenciado no Capítulo 2, onde se lê: "I say 'their India' because they did not map the 'real' India. They mapped the India that they perceived and that they governed" (p.2).

[309] Os símbolos que Rasmussen utiliza para distinguir os diferentes modelos relacionais baseiam-se numa combinação de letras maiúsculas – S, M, O, que indicam o constituinte com mais força – com letras minúsculas – s, m, o, que indicam os constituintes com menos força (p. 319).

[310] [TA]: "A model of 'true', creative and non-biased interaction in mimesis […]."

adverte, este é um modelo muito difícil de manter na prática, pois eventualmente um dos constituintes irá reclamar uma atenção especial.

O modelo **(s-M-o)**, onde o meio de representação toma primazia sobre o objecto e o sujeito, é o modelo relacional que mais se aproxima deste trabalho. Rasmussen não apresenta um modelo relacional idêntico – o mais próximo é '*mimésis* como enquadramento', representado pela sigla (S-M-o). Mas, antes de justificar a importância do sujeito (S) neste modelo relacional, Rasmussen apresenta o que pode significar um trabalho cujo meio de representação (M) assume primazia sobre os outros: "a nova e importante implicação deste terceiro modelo de *mimésis* é que a representação se representa principalmente a si mesma, e não um significado que refere realidades 'fora' da prática mimética" (Rasmussen 2008: 313).[311] Rasmussen explica o poder do meio de representação com o exemplo de uma moldura vazia numa parede – o pedaço de parede no interior da moldura muda significativamente em relação ao resto da parede. Este exemplo de Rasmussen parece não creditar grande validade a esta investigação – através de um novo elemento contextualizante, aquilo que é idêntico é percepcionado de forma diferente. Mas, não foi essa a proposição inicial desta investigação? Perceber como podem discursos estrangeiros ao design de moldes influenciar a percepção/representação do corpo em design de moldes? Na realidade, o desenho do molde que resultou deste processo não é diferente de um molde-base construído a partir do método clássico – como demonstrado na *[Figura 135]*, da página 205. E como Rasmussen explica, "este modelo de 'enquadramento' não se centra apenas na apreensão perceptual diferenciada pela moldura, mas focaliza a nossa atenção para o processo pelo qual a obra de arte é construída […] pelo seu meio [de representação] (M)" (Rasmussen 2008: 314).[312]

[311] [TA]: "The new and important implication of a third model of mimesis is that the representation presents primarily itself, and not a meaning that refers to realities 'outside' the mimetic practice."

[312] [TA]: "This model of 'framing' focuses not only on the perceptually different apprehension made by the frame, it also turns our attention to the process of how the artwork is constructed by the frame or its medium (M)."

O modelo - uma avaliação interna

Porque este processo foi sendo feito com a participação da mesma pessoa, e porque o objectivo deste capítulo não é responder à operacionalidade das manchas enquanto vestígios válidos para o desenho de um molde, mas sim "seguir a natureza da […] mimésis e da sua diferença corporizada" (Rasmussen 2008: 318),[313] a perspectiva do modelo sobre o processo – o seu papel, as suas emoções e a sua interpretação – é uma chave interpretativa necessária para chegar à conclusão desta investigação.

A forma encontrada para possibilitar que H tivesse espaço para este tipo de reflexão, foi a realização de uma entrevista. A socióloga Yuniya Kawamura, professora no Fashion Institute of Technology em Nova Iorque, no livro *Doing Research in Fashion and Dress* (2011), define a entrevista como "uma conversa com o propósito de angariar informação especial sobre o tópico de estudo" (2011: 72).[314] A distinção entre as entrevistas estruturadas e as semi-estruturadas evidencia-se na ordem mais ou menos fixa das perguntas; na capacidade ou não do entrevistador reformular as perguntas; e, principalmente, na possibilidade do entrevistador dar seguimento a tangentes referidas pelo entrevistado (Kawamura, 2011: 73). Para a análise e reflexão de um processo que se dilatou no tempo e que convocou para a sua prática a contingência e a contiguidade do toque, a entrevista semi-estruturada apresentou-se como a melhor solução.

Uma vez que este exercício de reflexão depreendeu que H se relembrasse de experiências sensoriais e emocionais que tiveram lugar durante um período de quase dois anos, foram encontradas três estratégias para ajudar essa memória. Três semanas antes da entrevista, H recebeu a peça de roupa produzida para o vídeo, podendo vesti-la quando quisesse. Dois dias antes da entrevista, foi-lhe enviado um e-mail com o esqueleto da entrevista, de modo a H conhecer o arco lógico das perguntas da entrevista e ir relembrando situações que aconteceram durante estes dois anos de experiências. Finalmente, no dia da entrevista, H e o investigador dispuseram nas paredes várias das manchas realizadas em alturas diferentes do processo experimental, falando sobre elas e recordando onde e como foram feitas.

---

[313] [TA]: "Following the nature of [theatricality and] mimésis, and its embodied difference."

[314] [TA]: "[Interviewing may be defined] as a conversation with the purpose of gathering specific information about a topic one is studying."

O esqueleto da entrevista, tal como foi enviado a H, é o seguinte:

> *Q1 – Sentiste que eu estava a desenhar a tua pele, ou a imprimir a tua pele? Do que te recordas, emocionalmente e fisicamente, como te sentiste?*
>
> *Q2 – As manchas que saíram destas interacções têm uma qualidade plástica muito presente. Como é que tu as interpretas?*
>
> *Q3 – No uso do conceito de metonímia, que reduzo a 'significação por contiguidade', há uma parte importante que é nós os dois fazermos parte do mesmo processo, embora com acções distintas. Como te lembras e como interpretas estas nossas interacções? Quão importante foste tu para este processo?*
>
> *Q4 – Fala-me sobre a peça de roupa, e como te sentes com ela.*
>
> *Q5 – Conheces os elementos narrativos, pois há muito que falamos sobre eles. Mas relembro que são: 1) a pele/corpo; 2) metonímia/impressão; 3) mapa-território/peça de roupa. Se tivesses de os hierarquizar, como o farias? Porquê?*
>
> *Q6 – Para finalizar, um comentário geral sobre todo este processo – no seu formato lógico, emocional e processual* (ver **Apêndice C**).

A entrevista foi gravada, permitindo uma conversa mais espontânea e centrada nas respostas de H. Durante a entrevista, H vestiu a peça que resultou das manchas. Após um momento de visionamento das diferentes manchas e algumas comparações das memórias activadas pelas manchas, iniciou-se a entrevista. As citações usadas são retiradas da entrevista com H, cuja transcrição pode ser consultada no **[Apêndice C]**, na página 335 deste documento. A confirmação de que H achou a transcrição fiel está no mesmo **[Apêndice C]**, na página 343. O objectivo da entrevista – obter a interpretação de H sobre todo o processo – foi imediatamente enunciado, assim como a possibilidade de H elaborar comentários para além da resposta às questões.

> A primeira pergunta referiu a representação da pele pelo método de impressão, questionou a interpretação de H em relação a essa representação e, ao mesmo tempo, apelou a recordações físicas e emocionais sobre o toque – que constituiu uma característica constante do processo em que H participou.
>
> Inicialmente, H não colocou a pele como objecto central destas impressões e sim como uma ferramenta de exploração. Na interpretação de H, o objectivo era conseguir um registo do "eu como um todo" e não apenas da pele – embora a pele e o toque tenham estado sempre presentes:

"Ao nível de memórias e de sensações, claro que a pele está lá. A pele está lá de forma primordial. Até no facto de teres demorado a acertar com a textura da tinta, pois umas vezes ficava muito espessa e secava. Há um conjunto de sensações que ficam deste processo que está muito ligado à pele. Mas eu olho para estas manchas e sinto: 'isto sou eu'" (ver **Apêndice C**).

A afirmação de H – "isto sou eu" – não aparece por um reconhecimento da imagem dele, nas manchas, mas por uma recordação dos momentos em que aquelas impressões foram feitas – mesmo que "as memórias [não] coincidam exactamente com a especificidade de cada mancha." À medida que o processo de impressão foi sendo afinado e repetido, a qualidade abstracta das manchas foi dando lugar a uma identificação dos contornos do corpo: "No decurso das experiências […] não percebia o resultado das impressões. Agora, sim, reconheço."

Sobre a qualidade plástica das manchas, H diz que o movimento que iniciou com manchas abstractas e que culmina na delineação quase inequívoca das áreas do tronco e do braço, foi retirando alguma da poesia do processo – "conforme as manchas foram cumprindo uma função, menos poesia foram tendo." Segundo H, a qualidade plástica das manchas muda quando elas se tornam mais úteis, "tanto como objecto(s) de observação, como no próprio processo de execução."

Ao discorrer sobre a necessidade de estreitar um processo que se iniciou de forma lúdica, na interpretação de H, a questão do papel do modelo nas interacções que originaram as manchas foi sendo, em parte, respondida: "[…] houve muitas tentativas que partiram de mim. […] Lembro-me de ter sugerido as figuras esféricas [como suporte para o papel] ou as placas de acrílico, ou algumas das linhas." A dimensão lúdica que H refere ter existido nas primeiras experiências, veio de uma sensação de partilha da experiência. Durante a entrevista, H diz ter sentido que nas primeiras experiências a ideia subjacente foi "vamos experimentar os dois," o que resultou na sensação de "no início, senti[r] que tive uma parte activa a sugerir formas de experimentar [como fazer] estas impressões."

Para H, a sequência de posições apresentadas no vídeo, que foram "fruto de um processo muito refinado," transmitem uma ideia de rigidez processual que não reflecte "uma componente muito mais exploratória e experimental." Percebendo a necessidade de chegar a uma conclusão processual – "é legítimo, atenção" –, H faz uma divisão clara entre um processo em "que nos foi permitido experimentar" e um processo "que visa a concretização de uma peça usável." Mas, quando questionado sobre o que sente com, e em relação, à peça de roupa que tem vestida, H refere o conceito de 'empatia' e a sensação de 'abraço': "não é

uma peça mais confortável do que outras que eu tenho, mas é uma peça que me conta muitas histórias."

H também foi questionado em relação à dinâmica hierárquica dos diferentes constituintes deste trabalho que, para a pergunta, foram reduzidos pelo investigador como "corpo, e a forma como ele foi entendido neste processo; as impressões, e a forma como as manchas foram realizadas; e a peça de roupa. Qual destes três teve primazia em relação aos outros?" Inequivocamente, H respondeu "as manchas." Quando solicitado para explicar a razão da sua afirmação, H respondeu:

"Porque, em termos de representação, foi o elemento que me permitiu mais interpretações. […] E, deixa-me dizer-te, não é todos os dias que tu estás no centro deste tipo de reflexão. É verdade, tu tocaste-me, olhaste para o meu corpo, questionaste-o de uma série de formas. Mas, isto não deixa de ser um processo relativamente mais fugaz, ou mais intangível. Já as manchas estão aqui e eu estou a olhar para elas. […] És tocado, és olhado, és questionado, para depois seres impresso, recortado, cosido até. E isto foi tudo possibilitado pela mancha."

Ao terminar a resposta a esta questão, H voltou a referir a pele, mas de uma perspectiva diferente: "é claro que a pele, em todo o processo, foi um fio condutor de toda a narrativa. Ainda agora, estou a vestir a peça e estou a senti-la." Aproveitando o facto de H ter voltado a referir a pele, foi colocada uma questão sobre o respeito pelo corpo do modelo neste processo. H respondeu que se sentiu bastante respeitado e que ter estado no centro de um processo deste tipo foi "um grande privilégio." Embora H tenha referido a necessidade de ter sido implementado um certo pragmatismo, no final do processo experimental, nunca deixou de sentir que as suas sensações, o seu olhar e a sua interpretação foram consideradas. Quando questionado sobre a objectificação do seu corpo, durante o processo, H respondeu: "de alguma forma fui [objectificado]. A mancha é uma objectificação de mim. Mas ela não me amputa de nada. Pelo contrário, ela exacerba qualquer coisa."

No final da entrevista, é pedido a H que discorra um pouco sobre os aspectos emocionais deste processo: "Tu perguntas-me o que sinto, e a determinada altura sou transportado para o espectro das sensações físicas, as sensações das texturas do papel, da pele, do toque." ❞

❲ Reflexões sobre a entrevista com H. ❳

Embora, no início da entrevista, H afirme não ter sido a pele a ser representada nas impressões, não deixa de referir a importância da pele como ligação de toda a narrativa e de utilizar expressões como 'toque', 'textura', 'contiguidade', 'abraço', 'empatia' e até mesmo 'pele' quando se refere ao

que ficou impresso na superfície bidimensional. No entanto, fica claro no discurso de H que aquilo que está impresso nas diferentes superfícies bidimensionais são momentos. A pele foi o veículo pelo qual foi possível tornar estes momentos de contacto – fugazes por natureza – mais perenes.

É curioso perceber que H faz uma distinção muito clara entre um momento processual que ele apelida como 'experimental', opondo-o a um momento do processo "que visa a concretização de uma peça usável." Na realidade, todos os momentos foram experimentais e todos os momentos processuais tiveram como objectivo fazer uma representação do corpo adequada e validada através de um protótipo usável – razão que levou à construção de vários protótipos em pano cru, ao longo deste período. Talvez esta percepção de H derive da necessidade do investigador em repetir várias vezes a última sequência de posições e de impressões. Não obstante, esta dicotomia entre os diferentes momentos processuais colapsa quando o foco de H se centra no protótipo. Existe uma óbvia relação entre o protótipo que H veste e o longo processo para lá chegar – as "muitas histórias" que a peça de roupa parece contar. Ou seja, o protótipo não foi apenas o resultado de um conjunto de impressões que obedeceram a uma sequência mais rígida, mas o culminar de um processo onde H também se reviu e onde também sentiu ter tido uma agência.

Aliás, H recorda situações onde a sua sensação táctil foi orientadora do processo – "até no facto de teres demorado a acertar com a textura da tinta, pois umas vezes ficava muito espessa e secava." Até ter sido adicionado às tintas um produto retardador de secagem, era H que ia informando sobre como sentia, na pele, a textura da tinta. Esta percepção táctil do processo – "sou transportado para o espectro das sensações físicas, as sensações das texturas do papel, da pele, do toque" – é sinal que a pele foi central neste processo. Ao colocar a ênfase das suas memórias no universo do 'toque' é lógico que H refira o processo de impressão como o elemento subordinador dos outros dois constituintes da narrativa. É possível deduzir, então, que o processo metonímico, ou seja, a contiguidade, esteve presente e foi sentido como sendo o aspecto mais importante deste trabalho – onde as manchas são a parte visível desse processo – e por isso reduzir o modelo relacional, na interpretação de H, como **(s-M-o)**.

Académicos e especialistas convidados - uma avaliação externa

Como última parte de uma triangulação interpretativa, considerou-se importante obter as interpretações de pessoas externas ao processo, de forma a **1)** indagar, junto de académicos e especialistas em moda ou em áreas tangentes, como interpretam este trabalho e os seus constituintes narrativos; **2)** perceber em que modelo relacional mimético, segundo a interpretação destes académicos e especialistas, este trabalho melhor se encaixa; **3)** averiguar se a atitude artística e experimental que motivou esta investigação é perceptível.

Os participantes externos foram escolhidos porque os seus interesses académicos ou/e as suas práticas profissionais estão próximos da presente investigação. Uma vez que esta investigação procurou informação em várias áreas do conhecimento, solicitando a sua contribuação para o design de moldes – como descrito no Capítulo 2 deste documento, e experimentado no Capítulo 3 –, as áreas de actuação dos participantes externos convidados também são diversas.

É necessário ressalvar que este grupo de académicos e especialistas externos tiveram apenas acesso ao vídeo, apresentado no subcapítulo **Construção dos elementos para uma discussão informada**, a um documento escrito apresentando uma breve descrição dos objectivos da investigação e dos elementos narrativos do trabalho, e a um conjunto de perguntas com o propósito de guiarem a conversa. O documento enviado está disponível na íntegra no **[Anexo 2]** na página 316. Todo o processo de experimentação que conduziu à solução apresentada no vídeo não esteve acessível. As razões que levaram à decisão desta 'amputação' de parte do processo experimental prenderam-se, principalmente, com a impossibilidade de encenar, para o vídeo, o que tinha sido experimentado durante dois anos. É verdade que diferentes momentos do processo foram sendo filmados pelo investigador – como referido e apresentado em alguns fotogramas do Capítulo 3. Mas, a pouca qualidade das gravações, a falta de perspectivas suficientemente inteligíveis e até de sequências compreensíveis, podiam tornar este dispositivo de comunicação – i.e., o vídeo enviado para os diferentes avaliadores externos – demasiado confuso. Assim, optou-se por um vídeo sóbrio e documental, com uma linguagem visual suficientemente neutra, de modo a não adulterar as interpretações.

O objectivo inicial era reunir todos os académicos e especialistas numa só conversa, realizada por videoconferência. Todos os especialistas foram contactados por e-mail, sendo-lhes enviado o *link* do vídeo, um documento anexo com a introdução e as perguntas, e um *link* para um calendário partilhado, onde lhes foi pedido que preenchessem as suas disponibilidades de datas e horas para a conversa. Esta conversa de grupo permitiria que os participantes convidados dialogassem entre

si, apresentando e confrontando as suas interpretações sobre o trabalho que lhes tinha sido dado a assistir através do vídeo. O diálogo seria mediado pelo investigador e guiado pelos tópicos/perguntas apresentados no documento enviado – pondo em prática o método dialético, onde os participantes comparam as suas interpretações e chegam a um possível consenso (Guba, 1990). No entanto, essa não foi a realidade. Encontrar um dia e uma hora conveniente a todos os respondentes revelou-se impossível, levando a que fosse tomada a decisão de realizar algumas conversas individualmente – entre o participante convidado e o investigador – e, quando possível, realizar conversas com um grupo mais alargado de participantes.

Houve situações onde o tempo de resposta ao convite não se conciliou com o tempo da investigação, como por exemplo a resposta da Doutora Jessica Bugg, professora na School of Media and Communication, London College of Fashion, e supervisora no grupo de investigação Internacional Performing Dress Lab, e a resposta de Vera Mantero, bailarina e coreógrafa, com um profundo trabalho sobre o corpo e as suas diferentes representações no universo da performance. Houve também respostas negativas ao convite, como a resposta do Doutor Kevin Almond, professor de Moda na Universidade de Leeds, Reino Unido, e organizador do International Symposium for Creative Pattern Cutting (2013 e 2016) e do Doutor Bjørn Rasmussen, professor emérito de Artes Dramáticas e Performance, na Norwegian University of Science and Technology. Todos os académicos e profissionais contactados e as respectivas respostas estão disponíveis no **[Anexo 2]**, na página 327.

Foi possível inquirir a interpretação de cinco participantes, cada um representando uma área distinta de actuação académica e/ou profissional. Ao todo, foram realizadas três conversas: duas conversas individuais – participante e investigador; uma conversa com três participantes e o investigador. Todas as conversas foram gravadas, com autorização dos participantes. A transcrição de cada conversa foi enviada ao(s) respectivo(s) participante(s), de modo a confirmar que o(s) participante(s) se identificavam com o conteúdo transcrito. As transcrições das conversas realizadas, assim como as respostas positivas em relação ao conteúdo transcrito, estão disponíveis no **[Apêndice D]** a partir da página 344 deste documento.

As questões que serviram de fio condutor para todas as conversas, enviadas no documento em anexo ao *link* do vídeo, foram as seguintes:

> "As perguntas que se seguem servem apenas para orientar a discussão:
>
> 1). Neste trabalho desenhei *a pele* de um corpo e incorporei essa informação no desenho do molde de uma peça de roupa.
>
> *- É compreensível, após visionamento do vídeo, que estou a representar a pele? Se sim, qual a relevância dada à pele neste processo?*
>
> *- Teve outra leitura do processo? Qual?*
>
> 2). Também quis destacar a importância do *processo pelo qual o corpo é representado*, explorando uma nova interacção entre o designer de moldes (eu) e o utilizador (modelo).
>
> *- É explícito um cruzamento interdisciplinar neste processo? Se sim, quais as outras disciplinas/áreas que lhe parecem ter sido convocadas?*
>
> *- Como interpreta a interacção entre o designer (eu) e o utilizador (modelo)? Que papel tem o modelo neste processo?*
>
> 3). O objectivo foi obter informação do corpo através de um processo exploratório e artístico, e depois trabalhar e transformar essa informação de modo a construir uma *peça de roupa* funcional.
>
> *- Como interpreta estas manchas? E os mapas que são desenhados depois? Que informação é que as manchas e os mapas representam (ou parecem representar) que o desenho de um molde clássico não representa?*
>
> *- Qual a vantagem, ou desvantagem, que este processo parece oferecer para a construção de uma peça de roupa?*
>
> 4). Este trabalho representou a *pele*, através de um *processo de impressão*, para criar uma *peça de roupa*.
>
> *- Como avalia a importância de cada um destes elementos do trabalho? E como classifica a sua interacção hierárquica?*" (ver **Anexo 2**).

O objectivo foi fazer entrevistas semi-estruturadas, tal como aquela feita com o modelo, mas na entrevista com os três participantes esse controlo foi mais difícil de manter – embora seja possível colectar respostas às questões previamente enviadas, os participantes da entrevista de grupo questionaram, desde o início da entrevista, o trabalho que estava a ser colocado a interpretação, fazendo muitos saltos entre assuntos e temas que não permitiram a completação de todas as perguntas. Também é justo dizer que o investigador foi mais participante nessa entrevista, ao tentar

responder às várias questões que lhe foram sendo colocadas. Para facilitar a comparação das respostas dos participantes, as três entrevistas – duas individuais e uma com três participantes – serão apresentadas em conjunto, divididas pelas questões colocadas pelo investigador.

O perfil académico e profissional dos participantes convidados é o seguinte:

Philip Sparks (MA): Philip Sparks é um alfaiate e designer de moda Canadiano, com um atelier de alfaiataria em Toronto. Obteve o grau de mestre em Design no curso Interdisciplinary Master in Art Media and Design, pela Ontario College of Art and Design University. O convite a Philip Sparks deve-se à exploração prática e experimental na sua investigação de mestrado – publicada no artigo "Missed Fit," na revista on-line *Fashion Studies*, Volume 3, Edição 1, em 2020[315] – onde é questionado o conceito de adaptação de uma peça de roupa às características anatómicas do corpo – em inglês, *fit* – e a percepção de uma 'boa adaptação' de uma peça ao corpo – em inglês, *good fit*. A componente estimulante do trabalho de Sparks é o uso de técnicas clássicas de manipulação do molde-base, como o método 'cortar e espalhar', de formas não usuais e criativas, apelando ao acaso durante o processo de design *com* moldes. A entrevista foi individual, com o investigador, e conduzida em Inglês.

Lara Torres (PhD): Lara Torres é uma artista e investigadora que explora a moda como uma prática artística, de forma a perceber as fronteiras daquilo que é moda, e a sua ligação com o corpo, as peças de roupa e cultura. É doutorada pela University of Arts, London, no London College of Fashion, com a tese *Towards a practice of unmaking: the essay film as a critical discourse for fashion in the expanded field*, desde 2019. É professora de Fashion Artefact, na London College of Fashion e professora de Fashion and Textiles, na School of Art, Design and Performance, na University of Portsmouth. A transitoriedade das peças de Torres – razão para a autora recorrer ao vídeo como forma discursiva mais perene – coloca o seu trabalho num campo de acção conceptual e processual. A poesia inerente à efemeridade das obras de Torres – de onde, muitas vezes, sobram apenas vestígios – é uma dimensão do seu trabalho que comunica, em parte, com este projecto de investigação. A entrevista foi individual, com o investigador, e conduzida em Português ***[Figura 157]***, na página 238.

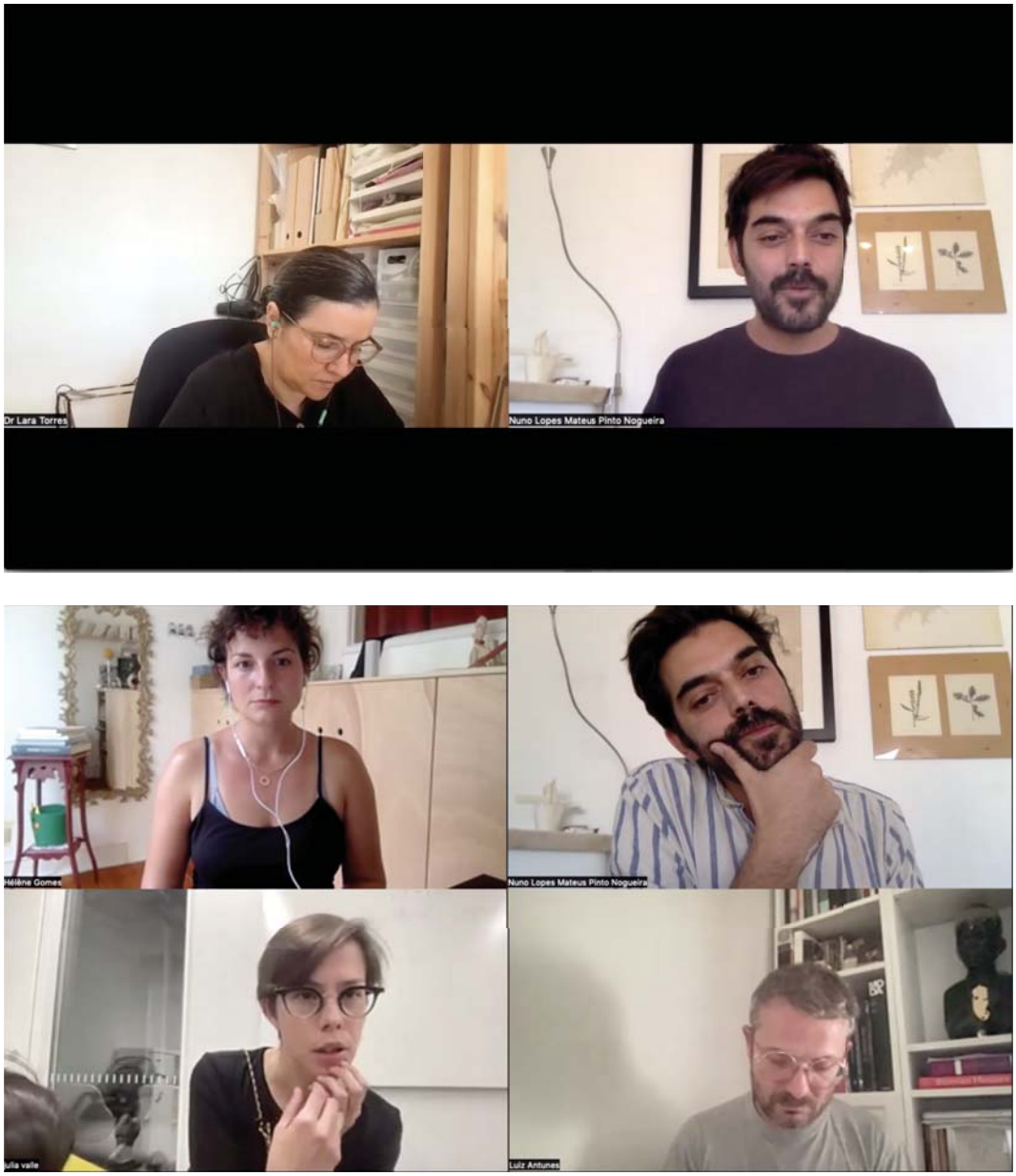
Hélène Veiga Gomes (PhD): Hélène Veiga Gomes é antropóloga, doutorada pela Université Paris X Nanterre, La Défense/Laboratoire Architecture Anthropologie. É professora de Cultura Material, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. O trabalho académico de Veiga

[315] https://www.fashionstudies.ca/missed-fit [Acedido em 17 de Outubro de 2023]

Gomes fala sobre invisibilidades metafóricas. Por exemplo, numa instalação com o nome "Variações de Fé," apresentada no Carpe Diem Arte e Pesquisa, entre 2012 e 2013, Veiga Gomes reflecte e materializa os processos pelos quais o corpo crente vai aparecendo, deixando para trás um corpo mundano. De certa forma, o trabalho de Veiga Gomes sobre as transformações metafóricas do corpo e sobre os espaços invisíveis comunica, teoricamente, com o trabalho exploratório desta investigação. A entrevista foi em conjunto com Júlia Valle-Noronha, Luiz Antunes e com o investigador, e conduzida em Português.

Júlia Valle-Noronha (PhD): Júlia Valle-Noronha é doutorada pela Aalto University, Finlândia. É professora em Moda, na Aalto University, e afiliada aos grupos de investigação 'Empirica' e 'Fashion & Textiles Future'. No seu projecto doutoral, *Becoming with Clothes: Activating wearer-worn engagements through design*, publicado em 2019, Valle-Noronha explora, processualmente e teoricamente, novos processos para o desenho de peças de roupa que permitam uma maior ligação emocional por parte do utilizador. A exploração processual de Valle-Noronha, assente numa interrogação sobre vínculos emocionais, ecoa em algumas das motivações da presente investigação. A entrevista foi em conjunto com Hélène Veiga Gomes, Luiz Antunes e com o investigador, e conduzida em Português.

Luiz Antunes (BA): Luiz Antunes é bailarino, coreógrafo, artista e investigador em Dança. Publicou vários artigos para a área de investigação em Dança, e foi o autor da série documental "Portugal que Dança," em 2017, com realização de Cristina Ferreira Gomes e com o apoio da RTP2. Fez assessoria e entrevistas para os documentários "Um Corpo que Dança – Ballet Gulbenkian 1965-2005," de Marco Martins (2022) e "Vera Mantero," de Cristina Ferreira Gomes (2023). A perspectiva de um artista performativo que trabalha e pensa a representação do corpo performático, é fulcral para completar a pluralidade de interpretações sobre um trabalho investigativo que convocou discursos performativos para a sua realização. A entrevista foi em conjunto com Hélène Veiga Gomes, Júlia Valle-Noronha e com o investigador, e conduzida em Português, ***[Figura 158]***, na página 238.



[Figura 157]* e *[Figura 158]
(Em cima) Captura de ecrã da videochamada com Lara Torres, utilizada com a sua autorização; (em baixo) Captura de ecrã da videochamada com Hélène Veiga Gomes, Júlia Valle-Noronha e Luiz Antunes, utilizada com a autorização dos participantes (Fonte: autor).

Todas as entrevistas, à excepção da entrevista com Philip Sparks, começaram com uma breve explicação da forma como esta investigação interpretou o conceito de *mimésis* e o conceito de *metonímia*. Na entrevista com Sparks, que foi a primeira a ser realizada, essas explicações foram sendo dadas ao longo da conversa. Sparks advertiu o investigador que as explicações deviam ser feitas no início da conversa – estratégia que foi usada nas entrevistas seguintes. Todos os participantes foram avisados que a videochamada iria ser gravada, para facilitar a transcrição das entrevistas. Todos os participantes anuíram à gravação. As citações usadas são retiradas das

entrevistas, cujas transcrições podem ser consultadas a partir da página 344 deste documento, no **[Apêndice D]**.

❝ As primeiras perguntas serviram para inquirir sobre a forma como o objecto referencial deste trabalho – identificado como *a pele* – estava a ser representado, e se era compreensível a sua representação. Foram as perguntas cuja interpretação dos diferentes participantes apresentou uma maior clivagem.

Philip Sparks afirmou que era óbvio que era a pele que estava a ser representada: "[as manchas] eram mapas da pele. Ou seja, não apenas mapas, pois são impressões. São um pouco diferentes de um mapa tradicional, mas representam a pele."[316]

Lara Torres interpretou a pele como um veículo, mas não achou que ela estivesse a ser representada, uma vez que existem muitas informações da pele que não estão a ser representadas: "Representar a pele? Talvez não. Mas é a tradução da superfície do corpo, não necessariamente da pele, pois há muitas outras informações na pele."

Hélène Veiga Gomes disse que o que estava a ser representado eram os limites da superfície de contacto, uma fronteira simbólica entre o dentro e o fora: "Acho, nesse sentido, uma metáfora muito pertinente, pois a pele é mais do que uma zona de contacto: é uma fronteira simbólica entre o dentro e o fora." Por essa razão, Veiga Gomes entendeu que a pele, neste trabalho, estava a ser interpretada como uma superfície de contacto: "Portanto, acho que é importante salientar isto: a pele como superfície de contacto e não como as marcas do mundo deixadas sobre a pele."

Júlia Valle-Noronha questionou como estava representada a pele enquanto espaço de troca, e enquanto órgão poroso, e sugeriu que o termo 'pele' fosse substituído por 'superfície de contacto': "Eu acho que tentaria reduzir essa concepção […] para uma superfície de contacto. Porque a pele também é porosa, respira […] a pele como um espaço de troca."

Luiz Antunes reiterou a ideia da representação da pele, de forma simbólica e efectiva: "No trabalho do Nuno há efectivamente e simbolicamente uma presença de pele. […] A pele existe do ponto de vista da representação – ela está lá, eu sinto-a."

---

316 [TA]: "Oh no, they were maps of the skin. I mean, they are not just maps, they are imprints, right? It is a bit different than the traditional map, but they represent the skin.

As segundas perguntas relacionavam o cruzamento interdisciplinar e o papel do modelo nas interacções que existiram durante o processo. Era uma pergunta que fazia uma relação com o processo metonímico, tanto ao nível dos trabalhos de onde foram pedidas emprestadas técnicas de representação, como em relação à proximidade e contiguidade do modelo e do designer, e do modelo com a superfície bidimensional. As respostas em relação ao cruzamento disciplinar, foram as seguintes.

Philip Sparks achou que este trabalho resultava de um cruzamento com a performance, mas também com as artes visuais: "Sim, performance. Mas há múltiplas disciplinas artísticas que este trabalho cruza."[317]

Lara Torres também achou bastante evidente o cruzamento disciplinar entre as disciplinas de coreografia, dança, performance e das artes visuais e plásticas: "Sim, acho que é bastante evidente que há um cruzamento interdisciplinar, e acho que estão a ser emprestadas técnicas e formas de pensar de várias áreas." No entanto, achou menos evidente a ligação do processo com o design de moda e com o design de moldes.

Hélène Veiga Gomes também achou que o cruzamento disciplinar foi feito, principalmente, com a performance: "Há uma parte que para mim é bastante óbvia, e que já foi um consenso entre nós, que foi a injecção da performance."

Júlia Valle-Noronha respondeu que tinha de existir uma referência à multidisciplinaridade do trabalho – "eu acho que a interdisciplinaridade é muito importante para você conseguir explicar o trabalho" –, mas não disse quais as disciplinas que o trabalho estava a cruzar. No entanto, questionou "qual a diferença entre este processo e o processo clássico, pois ambas são uma representação da tridimensionalidade do corpo em formas bidimensionais?"

Luiz Antunes referiu o vídeo como um objecto performático – e não um objecto técnico – e aludiu a disciplinas de antropometria, antropologia e semiótica: "Está implícito, e é explícito, esta questão dos vários universos disciplinares que tu tens, desde a antropometria, à antropologia, da tua própria representação da semiótica."

[317] [TA]: "Yes, performance. But there are multiple artistic disciplines that you are crossing there."

Em relação à interacção entre o designer e o modelo, e a interpretação do papel do modelo neste processo, as respostas foram as seguintes.

Philip Sparks entendeu existir uma relação entre os dois e que o processo foi feito com alguma interajuda: "A performance de vocês os dois em conjunto em relação às peças que foram feitas depois […]. Sim, consigo ver essa relação."[318]

Lara Torres achou que o processo perpetua uma hierarquia tradicional entre designer e modelo, ou artista e modelo, pois o corpo do modelo está a ser utilizado como um objecto passivo: "Penso que há uma certa perpetuação de relações muito tradicionais, no sentido em que há uma certa passividade do modelo durante o processo." No entanto, uma vez que existe uma grande proximidade dos corpos e uma ajuda do modelo na captura das suas impressões, "do ponto de vista hierárquico, nas relações destes corpos, há um pequeno desafio," em especial nos processos em design de moda, ou design de moldes, onde existe uma grande distância: "Recolhemos as medidas e depois vamos para o atelier e trabalhamos fora da presença do corpo a maior parte do tempo."

Hélene Veiga Gomes, não respondendo directamente à questão, disse ter ficado marcada com a forma como o corpo do modelo estava a ser manipulado, de modo a conseguir fazer a passagem do tridimensional para o tridimensional: "o corpo já não pode mexer. É essa passagem entre o toque tridimensional e o momento em que ele vai tocar na superfície." Por essa razão, Veiga Gomes adjectivou este processo de 'selectivo' e não 'exaustivo'.

Júlia Valle-Noronha também falou sobre o direccionamento do corpo para conseguir obter informação suficiente para a realização de uma peça de roupa – "você está a direcionar o corpo de forma a que as impressões possam resultar numa peça utilizável" – referindo que este processo não é um processo livre – "porque não é como o Yves Klein: você se joga aí e está pronto."

Luiz Antunes não fez comentários em relação à interacção entre o designer e o modelo, embora tenha adjectivado o corpo do modelo como *performático*: "Percebe-se perfeitamente na construção daquele corpo, que por ele só já é performático […]."

[318] [TA]: "The performance of the two of you together in relationship to those pieces that were made afterward, and sort of understanding that relation … So, yes I can see that relation."

O terceiro conjunto de perguntas questionava sobre como eram interpretados as manchas e os mapas, pelos participantes convidados, indagando de forma indirecta se era perceptível a atitude artística pelo qual elas tinham sido criadas. Também era perguntado qual a informação representada nas manchas que não é possível obter através do molde clássico? Seguindo essa linha de pensamento, é também questionada a vantagem ou desvantagem deste processo para construção de uma peça de roupa – permitindo, desta forma, um momento de crítica ao protótipo que resultou do processo de desenho do molde. Em relação às manchas e aos mapas, e à informação do corpo que este processo consegue capturar, as respostas foram as seguintes.

Philip Sparks interpretou as manchas e os mapas como "trabalhos de arte acabados,"[319] e referiu que o processo de impressão poderia ser usado em corpos com outras morfologias, permitindo descobrir "as diferenças das impressões e dos traços, e como eles respeitam o corpo do qual foram tirados."[320]

Lara Torres sublinhou a qualidade pictórica das manchas e a qualidade artística das composições, que podem funcionar como "forma de abertura para outras possibilidades de ver e de aprender, e de conhecimento." Mencionou também que o processo abre a possibilidade de obter informação sobre a pele, que normalmente não se tem com o processo clássico de desenhar moldes: "ter imediatamente evidente onde é que essas pregas [da pele] eram localizadas"

Hélène Veiga Gomes falou sobre os lugares invisíveis da pele, aqueles que não são impressos por este método. Interpretou as manchas como informação gráfica do espaço entre a pele e o tecido: "o que tu procuras, se eu não me engano, é este espaço intermédio, entre a pele e o tecido." E sobre um desejo de abstração, patente no processo, que permite encontrar um espaço de fronteira, "que é uma metáfora da pele, desta porosidade entre o interior do corpo e o exterior."

Júlia Valle-Noronha voltou a reiterar não compreender a diferença entre este processo e o processo clássico: "para mim, este processo acontece em qualquer processo de modelagem: pensar o corpo, a impressão e a tradução." Questionou, ainda, o que é que a impressão

---

[319] [TA]: "[they could be framed] as finished artworks as well."

[320] [TA]: "you can see the difference in the imprints and the traces, and how they are very respectful of the body that they've been taken from."

oferecia que difere "de outros processos de draping, ou de abordar o corpo, ou de colocar o papel em cima do corpo?"

Luiz Antunes fez uma distinção entre as manchas e a forma como elas são apropriadas através dos mapas, permitindo estabelecer "fronteiras que a mancha não permite."

Em relação à forma como interpretaram a importância da peça de roupa, as respostas foram as seguintes.

Philip Sparks achou que a peça de roupa não tinha a mesma importância que o resto do processo: "Se quisesses dar mais enfâse à peça de roupa no final, talvez pudessem ser incluídas fotografias do protótipo no final do vídeo."[321]

Lara Torres disse ter ficado positivamente surpreendida com o resultado do protótipo, "por a peça de roupa traduzir o corpo de forma muito mais precisa do que aquela que eu poderia imaginar."

Luiz Antunes achou que a peça de roupa apresentava a morfologia do corpo de uma forma exacerbada: "a ideia com a qual fiquei é que aquelas formas são um boneco Michelin, pois as formas são exacerbadas."

Hélène Veiga Gomes e **Júlia Valle-Noronha** não formularam nenhum comentário sobre a peça de roupa como entidade independente.

A última pergunta estava relacionada com os modelos relacionais dum trabalho mimético, e pedia aos participantes para classificarem qual dos constituintes deste processo era o mais importante: a pele, como objecto referencial; o processo de impressão, como meio de representação; o protótipo, como sujeito mimético. A pergunta foi colocada pelo investigador de formas diferentes, em cada uma das entrevistas, tentando seguir o fio condutor de cada uma das conversas. As respostas foram as seguintes.

Philip Sparks respondeu, categoricamente, que a performance e os mapas/impressões criadas tinham sido os elementos mais importantes do trabalho: "O processo pelo qual vocês

[321] [TA]: "If you wanted to put more emphasis on the toile at the end, maybe include some sort of stills of it at the end of your video."

passaram, esse processo de exploração, e o desafio ao processo tradicional do design de moldes, foi o aspecto mais importante do trabalho que eu vi."[322]

Lara Torres disse ter achado as manchas um elemento central à argumentação de todo o projecto, e que por isso elas deviam estar a ser devidamente documentadas como uma parte central da tese, uma vez que não eram secundárias: "[…] não me parece ser secundário, parece-me que é muito interessante essa recolha destes mapas do corpo."

Hélène Veiga Gomes achou mais importante o momento onde o corpo é pintado e que é impressa a zona de contacto do corpo com a folha de papel: "é este momento em que tu vais pintando o corpo, imprimindo a zona de contacto do corpo na folha de papel."

Júlia Valle-Noronha indicou que o momento mais importante foi o encontro entre o corpo e a superfície bidimensional, onde são traçadas as áreas de limite da superfície de contacto: "Para mim é o momento do encontro, não é nenhum dos que você falou. É quando você faz o traçado das áreas que delimitam estas partes do corpo."

Luiz Antunes concordou com Júlia Valle-Noronha: "Concordo. Sim, foi o momento que mais me marcou."

Alguns temas que não estavam contemplados no guião da entrevista foram recorrentemente levantados. Um deles foi a escolha do modelo e a possibilidade de incluir outras morfologias de corpos neste processo – ou a capacidade deste processo resultar com outras morfologias de corpos.

Philip Sparks comentou que seria interessante dirigir a investigação, no futuro, para corpos não-tradicionais, de forma a consagrar o processo como um processo mais inclusivo: "Acho que [o processo] poderia ser ainda mais validado, explorando com corpos não-tradicionais."[323]

---

[322] [TA]: "It was the process that you went through, that exploration process, and the challenge of the traditional pattern making was the most important aspect of the work that I viewed."

[323] [TA]: "I think it could be further validated by exploring this with nontraditional bodies."

Lara Torres questionou a razão para ter sido escolhido um corpo masculino, perguntando se a escolha esteve ligada a uma vontade de evitar falar sobre a problemática da objectificação do corpo feminino e de um legado "muito pesado e muito denso em termos académicos."

Hélène Veiga Gomes questionou se este processo poderia funcionar com corpos de diferentes morfologias, e "em que medida é que isto me pode ajudar a pensar na diversidade dos corpos?"

Júlia Valle-Noronha fez a mesma questão, mas focada na capacidade deste processo ser válido para outras morfologias: "Se fosse um outro corpo, com outras formas, um corpo feminino por exemplo, como é que essa representação aconteceria? […] Não apenas o feminino, mas um corpo gordo, ou um corpo não normativo."

Luiz Antunes não referiu este tema.

Outro momento que também foi questionado focou-se na introdução dos valores de folga, que acontece depois das linhas dos mapas serem simplificadas. Esse momento do processo foi questionado e abordado a partir de perspectivas diferentes, desde questionar a sua necessidade, a questionar como foram encontrados os locais e os valores a adicionar, até à interpretação do processo pelo qual os valores de folga foram introduzidos.

Philip Sparks perguntou a razão do investigador ter sentido a necessidade de incluir valores de folga, sugerindo que poderia ter sido utilizado um material que imitasse o comportamento da pele: "Estou curioso para saber porque é sentiste a necessidade de adicionar folga […]. Poderia ter sido utilizado um material que mimetize a pele, algo com elasticidade."[324]

Lara Torres referiu as várias correcções necessárias para a transformação das manchas num molde que resultasse numa peça de roupa usável, referindo a "utilização de todo este conhecimento do design de moldes tradicional."

Hélène Veiga Gomes entendeu todo o processo que se inicia nas impressões até ao momento em que o molde está completo como uma necessidade de abstração, onde são trabalhadas várias camadas: "Essa abstracção também é muito visível, quando tu começas a fazer este

[324] [TA]: "I am curious about why you felt the need to add ease […]. You may have to then use a material that mimics the skin in another way, something with some stretch in it."

processo das camadas, dos mapas e depois do corte do papel para incluir as folgas. Estás a subir em abstracção em relação à impressão original."

Júlia Valle-Noronha questionou como foi definido o espaço de folga, perguntando a razão pela qual não foi utilizada as informações da textura da pele e da forma como as células da pele se organizam, para definir esse espaço de folga e a sua localização: "Você poderia ter pensado sobre a textura da pele e a estrutura da pele como orientador para as folgas. As tensões, a forma como as células se organizam. E, assim, a pele poderia manifestar-se de uma forma mais clara."

Luiz Antunes não comentou esse tema.

A outra questão que também foi levantada nas várias conversas, foi a do processo incluir uma certa acidentalidade – em contraste com o processo clássico do desenho do molde. Esta questão foi abordada segundo diferentes perspectivas, com participantes a comentarem que o aspecto livre do processo poderia ter ido mais longe, e outros participantes a questionarem qual o protocolo necessário para este processo ser repetido.

Philip Sparks comentou o facto de os erros poderem ser utilizados como uma indicação para diferentes direcções, e como "o erro pode ser usado para algo diferente e totalmente inesperado."[325]

Lara Torres referiu ter pensado imediatamente que este processo era pouco preciso – em contraste com o método clássico de desenho do molde –, mas de ter questionado o quão importante é essa precisão: "O que é que se descobre quando não estamos preocupados com precisão e estamos preocupados com esta tradução?"

Hélène Veiga Gomes aludiu ao aspecto heurístico do processo, que deixa em aberto o processo pelo qual foram feitas as escolhas do "que é que tu guardas para ficar dentro destas linhas e o que tu descartas como algo que pode ficar fora."

Júlia Valle-Noronha não comentou este tema.

Luiz Antunes comentou ter colocado o trabalho no âmbito de uma criação livre e subjectiva, questionando a ausência de directrizes claras para a reprodução deste processo:

[325] [TA]: "[…], and how you can use that failure for something different or totally unexpected."

> "Parece-me extremamente livre. […] Imagina, eu gostaria de fazer este processo para chegar àquele objecto: quais os pressupostos para eu chegar lá?" ❞

[Reflexões sobre as entrevista com académicos e especialistas convidados]

A primeira pergunta concernente à pele recebeu respostas variadas, desde alguns dos participantes convidados a referirem que a representação era, inequivocamente, da pele – "ela está lá, eu sinto-a" (Antunes) – até respostas de que a pele serviu apenas como um veículo de representação – "Representar a pele? Talvez não" (Torres). A disparidade das respostas alude ao entendimento que cada participante tem de *pele*. Se, para Sparks e Antunes, o facto deste processo tocar no corpo de forma a obter uma impressão da superfície da pele, é suficiente para conseguirem ver a representação da pele, para Torres e Valle-Noronha a não tradução das qualidades morfológicas e biomecânicas da pele pôs em causa a sua correcta representação. O caminho do meio foi tomado por Veiga Gomes, quando referiu que a pele, embora tendo características que não estavam a ser tidas em consideração nesta representação, estava a ser representada enquanto superfície de contacto entre o corpo e a peça de roupa – entendida enquanto uma fronteira daquilo que pertence ao corpo e do que não pertence.

Nas respostas sobre a interdisciplinaridade do processo, foi evidente uma leitura do trabalho como sendo uma performance, e apenas Sparks e Torres referiram também existir uma ligação com as artes visuais. É certo que Valle-Noronha fez uma comparação ao trabalho de Yves Klein, *Les Anthropométries*, mas nunca mencionou o valor plástico das impressões. Aliás, Valle-Noronha pareceu mostrar alguma resistência em relação a este trabalho, questionando – mais do que uma vez – a "diferença entre este processo e o processo clássico, pois ambas são uma representação da tridimensionalidade do corpo em formas bidimensionais" (Valle-Noronha). Em parte, Valle-Noronha tem razão: ambos os processos passam pela tentativa de transformar a tridimensionalidade de um corpo em informação bidimensional. No entanto, não reconhecer que estão a ser utilizados discursos e técnicas de outras disciplinas e áreas do conhecimento para o desenho do molde é curioso. Também em relação à interacção entre modelo e designer as respostas tomaram diferentes posições – Torres, Veiga Gomes e Valle-Noronha salientaram, de formas diferentes, a objectificação do corpo do modelo. Não obstante, Torres e Veiga Gomes ao compararem este processo com aquele de uma *performance*, e ao entenderem o modelo como um *performer*, estão a conceder alguma agência ao modelo.

A comparação utilizada para referir as manchas e seu delineamento, em contraponto com o corpo – i.e., os mapas e o território – parece ter sido bem aceite por todos os participantes. Quase todos, em momentos diferentes da conversa, apropriaram-se desse binómio para fazer referência às impressões e, às vezes, ao corpo. Embora alguns dos participantes tenham referido a plasticidade e o valor artístico dos resultados dessa interacção – e outros tenham apenas feito referência à lógica desse binómio – o aspecto artístico do trabalho já tinha sido validado ao compararem este processo a uma performance. As interpretações relativas à peça de roupa também divergiram, com Torres a comentar a surpresa positiva ao ver que a peça de roupa resultante deste processo permitia uma correcta circunscrição do corpo; Sparks que comparou o resultado prototipado a uma peça de roupa clássica; e Antunes comentando as formas exacerbadas que a peça apresenta. Nem Veiga Gomes, nem Valle-Noronha criticaram a peça de roupa enquanto elemento independente, mas é necessário alertar para o facto de que esta pergunta não ter sido colocada directamente, durante a entrevista. A razão foi explicada no início deste subcapítulo.

Em relação à hierarquia dos diferentes constituintes deste trabalho – a forma como eles se relacionam e como podem ser interpretados neste trabalho – as repostas são todas inequívocas, concedendo ao meio de representação – nas suas diferentes manifestações – um lugar hierárquico que subordina os outros dois elementos da narrativa, reiterando um modelo mimético **(s-M-o)**.

Foi curioso perceber que em todas as conversas foi questionado a escolha de um corpo masculino, apontada a possibilidade de realizar este processo com corpos de outras morfologias, e até posto em causa como é que este processo funcionaria com esses mesmos corpos. Nesta investigação, embora não haja vontade de menorizar essa problemática, também não houve a determinação de politizar o discurso sobre o corpo. Como já foi sendo várias vezes reiterado ao longo deste documento, a escolha de um corpo masculino prendeu-se com a disponibilidade do modelo em fazer parte de um processo exploratório, que se estendeu no tempo. E embora o corpo masculino seja, nas palavras de Valle-Noronha, "muito mais bidimensional do que o corpo feminino," a verdade é que a estratégia encontrada para obter informação do ombro e da cintura escapular de H, por exemplo – através de estampagem, onde a superfície bidimensional é colocada por cima da parte do corpo a imprimir –, resultaria como estratégia para outras zonas do corpo mais 'tridimensionais'. Os outros dois temas levantados – a lógica pela qual foram acrescentados valores de folga e a pressuposta liberdade processual – prendem-se com aspectos técnicos que, por um lado, foram discutidos no Capítulo 3, por outro, não acrescentam à contribuição interpretativa requerida aos participantes.

Triangulando as diferentes perspectivas - uma difracção conclusiva

O propósito deste capítulo é expor e confrontar as diferentes perspectivas sobre esta investigação, com o intuito de perceber como é que os diferentes constituintes narrativos miméticos deste trabalho foram interpretados – tanto pelos actores do processo, i.e., modelo e designer, como por elementos externos ao processo, i.e., participantes convidados –; perceber como foram interpretadas as relações entre esses constituintes, de modo a conseguir sugerir qual o modelo relacional mimético que este trabalho emprega; e, ainda, apurar se o processo pelo qual o corpo foi aferido e desenhado compreende uma atitude artística, fazendo jus à frase de Kristine Stiles (1998): "[…] apreender que essas acções constituem comportamentos artísticos que são feitos para serem vistos da mesma forma que olhamos para o objecto" (Stiles 1998: 230).[326]

Embora a formulação das questões colocadas ao modelo seja diferente das questões colocadas aos participantes externos, os assuntos são idênticos o que permite uma comparação entre os dois tipos de avaliação. E, como os mesmos conteúdos também foram referidos no texto auto-etnográfico que dá conta da experiência do investigador, também é possível confrontar essa informação com a restante que foi angariada.

Como já foi referido, existem temas/questões onde as respostas são díspares – e, até, opostas. O método dialético, proposto por Guba (1990), onde as construções individuais são confrontadas, de modo a que todos os indivíduos cheguem a um consenso, não só parece uma tarefa difícil neste trabalho – mesmo na reunião com três participantes, esse consenso não foi atingido –, como parece implicar a anulação de certas interpretações em prol de outras. Além disso, o acesso de cada participante à investigação – participantes internos ou externos – é distinto, criando inevitavelmente leituras que não podem ser unânimes. Se, por um lado, foi o investigador a conceber a narrativa teórica e a confrontar-se com as discrepâncias e dificuldades da sua praticabilidade, por outro lado, foi o modelo que sentiu na pele todo o processo – desde a textura das tintas e dos suportes bidimensionais em que se 'imprimiu', ao protótipo que resultou dessas interacções. Por sua vez, os participantes externos conheceram o trabalho através de um dispositivo de documentação diferido, permitindo-lhes analisar apenas a parte final e operacional de um processo que foi longo e espiralado.

A historiadora de arte, Amelia Jones, no artigo *"Presence" in absentia. Experiencing Performance as Documentation* (1997), em convite à participação no *Art Journal, Performance Art: (Some) Theory and*

[326] Texto original no pé de nota número 192, do Capítulo 2.

(Selected) Practice at the End of this Century (1997), "baseado na premissa que era preciso estar lá – em carne e osso, por assim dizer – para contar a história correctamente" (Jones 1997: 11),[327] justifica a possibilidade de escrever sobre arte performativa da qual apenas teve acesso através de documentação diferida. Jones diz ter sido acusada, por historiadores de arte, de não dar o devido valor ao arquivo e à intencionalidade artística, e acusada por artistas de não ter colocado as intenções deles acima das suas próprias intuições e interpretações (Jones 1997: 11).[328] Jones faz uma boa justificação para que a leitura de uma obra performativa, embora através de dispositivos de arquivo, seja tão válida (ou até mais) do que as interpretações e as vivências de quem experienciou as performances "em carne e osso." Mas, ao discutir como pode ser mais ou menos positivo aceder a uma performance através de documentação,[329] o artigo de Jones concorda com a existência de uma óbvia diferença entre os dois tipos de visionamento.

Este prelúdio serve para introduzir a razão para não tentar um consenso entre opiniões que são diferentes, mas tentar encontrar padrões de respostas que possam vir a ser integrados na conclusão deste trabalho. O facto de se ter chamado a este subcapítulo uma "difracção" aponta para a ideia de uma conclusão múltipla, mas única. Esta terminologia metodológica foi cunhada pela filósofa e feminista Donna Haraway – uma categoria inventada por Haraway, que "aproveita as metáforas e instrumentos óptico que são tão comuns na filosofia e ciência Ocidentais" (Haraway 1997: 16).[330] Difracção é um fenómeno físico observado quando a luz encontra um obstáculo, ou quando tem de passar por uma abertura estreita, onde os seus raios parecem deflectir ou sobrepor-se.[331] Segundo Haraway, difracção pode ser definido como a produção de padrões de diferença (1997: 34). A importância deste paradigma de análise, é perceber que existem múltiplas formas de olhar

---

[327] [TA]: "[the issue] is based on the premise that one had to be there – in the flesh, as it were – to get the story right."

[328] "I have been accused on the one hand (by art historians) of not caring enough about 'the archive' and the artistic intentionality […] and on the other (by artists) of not placing their needs or perceived intentions above my own intuitions and responses."

[329] Jones escreve que "while the live situation may enable the phenomenological relations of flesh-to-flesh engagement, the documentary exchange is equally intersubjective."

[330] [TA]: "[diffractions,] takes advantage of the optical metaphors and instruments that are so common in Western philosophy and science."

[331] ***Difração*** no dicionário on-line da Porto-Editora: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/difração [acedido a 25 de Outubro de 2023].

para a mesma situação, todas elas válidas, todas elas finitas: "a questão é fazer a diferença no mundo, apostar em alguns modos de vida e não em outros" (Haraway 1997: 36).[332]

É certo que o objectivo de Haraway é disputar uma visão antropocêntrica da ciência, dominada por homens que se colocam numa suposta posição imparcial, garantindo a generalização das suas descobertas uma vez que eles não passam de 'testemunhas modestas' da verdade (Haraway 1997).[333] No entanto, a ideia de que "as tecnologias de produção de conhecimento, incluindo a elaboração de posições pessoais e formas de ocupar tais posições, devem tornar-se implacavelmente visíveis e abertas à intervenção crítica" (1997: 36), vem justificar que se procurem os padrões de diferença difractores, nas várias respostas a este trabalho, em vez de tentar um pretenso consenso.

Para ser mais fácil visualizar os vários padrões de resposta, transformaram-se as interpretações dos diferentes participantes sobre cada tema, em informação visual. É certo que as interpretações são subjectivas e difíceis de quantificar, mas é possível perceber como cada participante se posiciona relativamente a cada um dos temas abordados neste trabalho. As representações gráficas baseiam-se no conteúdo das respostas, mas também na sua formulação, considerando-se, por exemplo, os advérbios e os adjectivos usados para classificar os temas abordados, ou o número de vezes que as palavras ou temas são referidos.

---

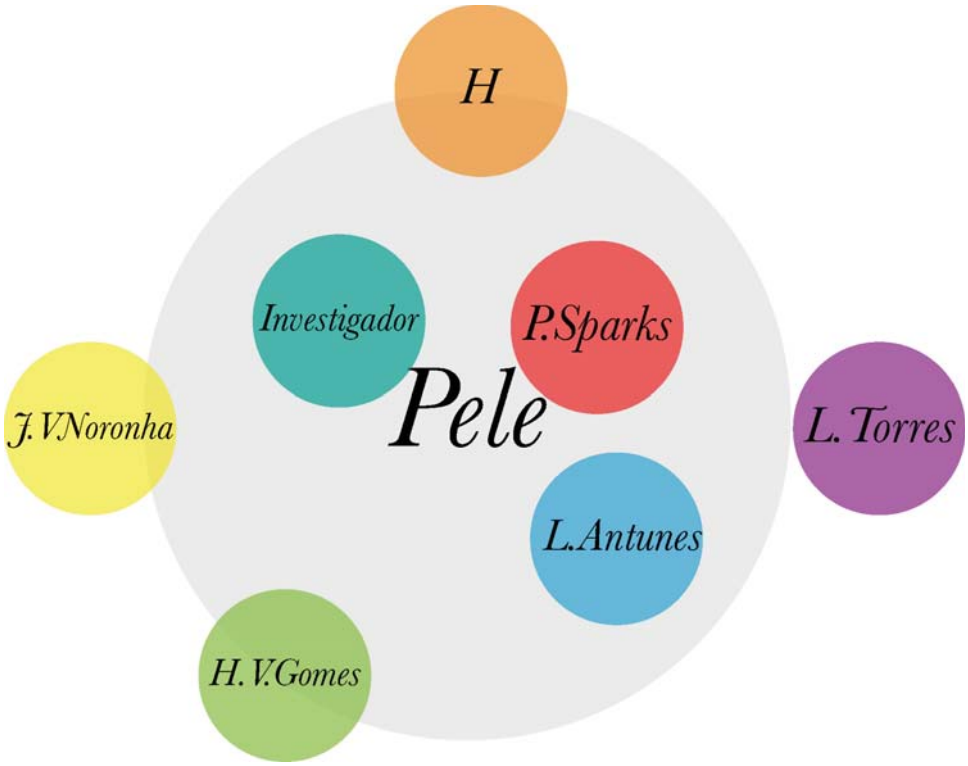
[332] [TA]: "The point is to make a difference in the world, to cast our lot for some ways of life and not others."

[333] Numa passagem sobre as 'testemunhas modestas' masculinas, Haraway escreve: "Gentlemen's epistmological agency involved a special kind of transparency. Coloured, sexed, and labouring persons still have to do a lot of work to become similarly transparent to count as objective, modest witnesses to the world rather than to their 'bias' or 'special interest'" (p.32).

[Objecto referencial – a pele]

A pele, no contexto desta investigação, foi entendida enquanto órgão sensitivo que está [quase] sempre em contacto com uma peça de roupa, e a ser estimulada tactilmente por essa peça de roupa. A razão que levou à escolha da pele como objecto referencial, ou informante, deste trabalho deve-se ao facto de ao desenhar um molde – entendido como *representação do corpo* – procede-se a uma projecção bidirecional: por um lado, define-se a [nova] imagem exterior desse corpo; por outro lado, projecta-se uma superfície que estará em contacto com a pele. A pergunta que se colocou aos vários participantes, e que indagava sobre a interpretação deste constituinte do trabalho, foi se "era perceptível, neste trabalho, que se estava a representar, ou a imprimir, a pele?"

Embora as respostas tenham sido díspares – com alguns participantes a entenderem que foi feita a representação da pele, e outros a interpretarem como sendo a representação da superfície de contacto do corpo – não houve nenhum posicionamento antagonista: a superfície do corpo é composta por uma camada superficial de pele, a epiderme, e o substantivo 'contacto' remete para o sentido do tacto. Assim, uma possível representação gráfica do posicionamento dos vários participantes, em torno do tema da pele, é apresentada na ***[Figura 159]***.



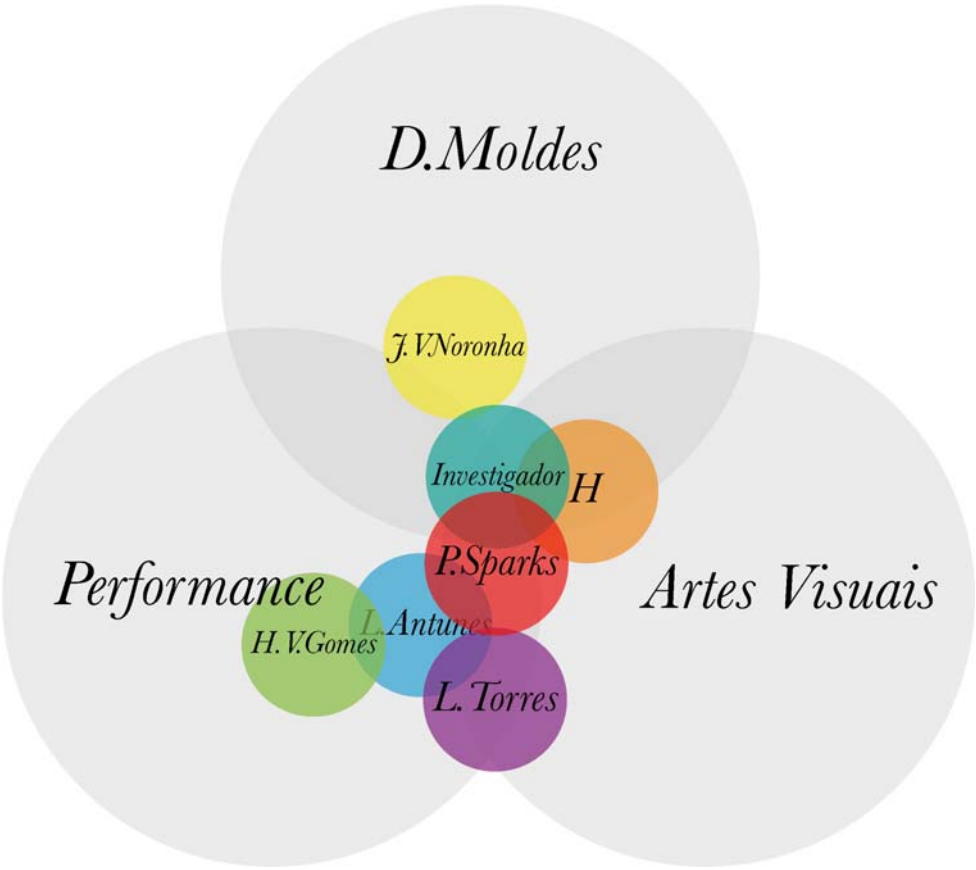
[Figura 159]
Diagrama do posicionamento dos vários participantes, relativo à forma como se representou a *pele* nesta investigação (Fonte: autor).

[Meio de Representação – a *metonímia*]

Ao convocar a *metonímia* como meio de representação, são levantadas diferentes dimensões do que significa o estado de *contiguidade*. Nesta investigação, a apropriação do conceito apresentado por Kristine Stiles (1987; 1998) – para classificar o discurso utilizado nas obras de *action art* – refere-se: **1)** ao processo pelo qual a informação do corpo foi angariada, que se fundamenta e comunica com diferentes obras artísticas que utilizam o contacto corporal como forma de discursar sobre o corpo, **2)** e que estabelece, por isso mesmo, uma outra relação entre actores epistemologicamente distantes – artista e audiência, ou designer de moldes e utilizador. Por ser um conceito que apresenta várias características, foram colocadas duas questões aos participantes externos: a primeira questionava sobre como era percepcionado o cruzamento disciplinar deste processo, e a segunda indagava sobre a interpretação do papel do modelo neste processo, aludindo à interacção, ou interajuda, entre utilizador e designer.

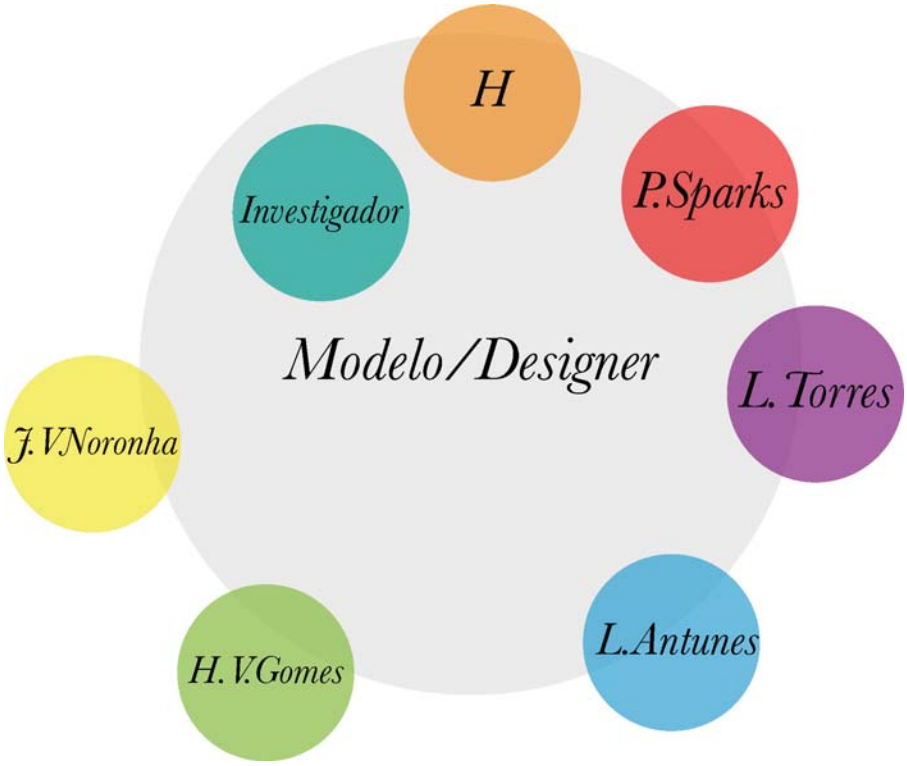
Na entrevista com o modelo, H foi apenas questionado sobre a forma como interpretou o seu papel e a importância das suas acções nas diferentes interacções processuais com o investigador. No entanto, ao longo das respostas de H, é possível induzir qual a sua posição sobre a interdisciplinaridade do processo: H refere várias vezes a plasticidade das manchas, embora também mencione algumas vezes as posições do corpo necessárias à realização das impressões. Refere que no início não percebia a lógica subjacente ao processo, mas que nas manchas finais reconhece a representação do seu corpo.

Em relação à primeira pergunta, sobre a interdisciplinaridade, a performance foi a área mais referida, seguida depois pelas artes visuais. Há duas respostas que se contrapõem, vindas de participantes com percursos académicos em design de moda. É possível traduzir o posicionamento dos vários participantes, graficamente, na ***[Figura 160]***.



[Figura 160]
Diagrama do posicionamento dos vários participantes, relativo à interdisciplinaridade desta investigação (Fonte: autor).

A segunda pergunta que inquiria sobre o processo metonímico pedia para os participantes externos interpretarem o papel do modelo, através do vídeo que lhes foi enviado. A H também lhe foi perguntado como interpretou o seu papel e agência durante todo o processo. É interessante – e lógico, de certa forma – perceber que são os actores directos da parte prática da investigação que entendem a relação entre modelo e designer como mais equilibrada. É óbvio que isso se deve ao facto de ambos conhecerem, e terem experienciado, todo o processo exploratório. Não obstante, foi possível perceber que todos os participantes externos entenderam que o processo só foi concretizado com a interajuda entre modelo e investigador – embora com diferentes percepções dessa interajuda. O diagrama com os posicionamentos dos diferentes participantes, relativos à percepção do papel do modelo no processo prático está na ***[Figura 161]***.



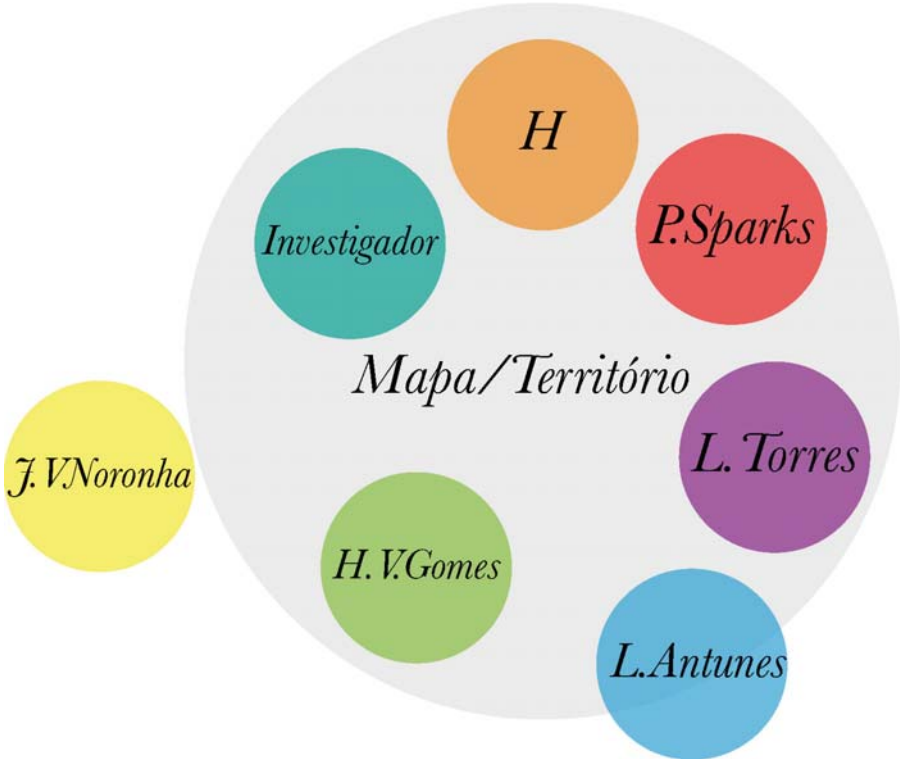
[Figura 161]
Diagrama do posicionamento dos vários participantes, relativo ao papel equidistante do modelo no processo prático desta investigação (Fonte: autor).

[Sujeito mimético – a relação mapa-território]

Identificar o sujeito mimético com a relação mapa-território, mais especificamente, com a relação entre a representação do corpo e o corpo, significou entender o desenho do molde enquanto um *mapa* que pretende cartografar o *território* corpo, e a peça de roupa enquanto a materialização dessa *relação* – a entidade que reúne as interpretações do *mapa,* e que as transmite ao *território*. No âmbito desta investigação, a peça de roupa – ou melhor, o protótipo – surge apenas como confirmação dos resultados do processo de cartografia do corpo do modelo. A ideia de que os mapas definem um território – como referido por Matthew H. Edney (1997), por exemplo – torna-se ainda mais concreta quando se fala sobre a relação entre o desenho do molde e o corpo: o molde é um mapa do corpo que vai ser habitado pelo corpo. Foi referido, na auto-avaliação do investigador, que as *intenções* depressa se transformaram em *capacidade de interpretar*. Não obstante, é necessário voltar a referir as respostas do modelo quando questionado sobre o protótipo: a sensação de 'abraço' que H diz sentir ao vestir o protótipo, e a frase "não é uma peça mais confortável do que outras que eu tenho, mas é uma peça que me conta muitas histórias," demonstram que este sujeito mimético materializa o processo pelo qual foi construído – materializa uma *relação*.

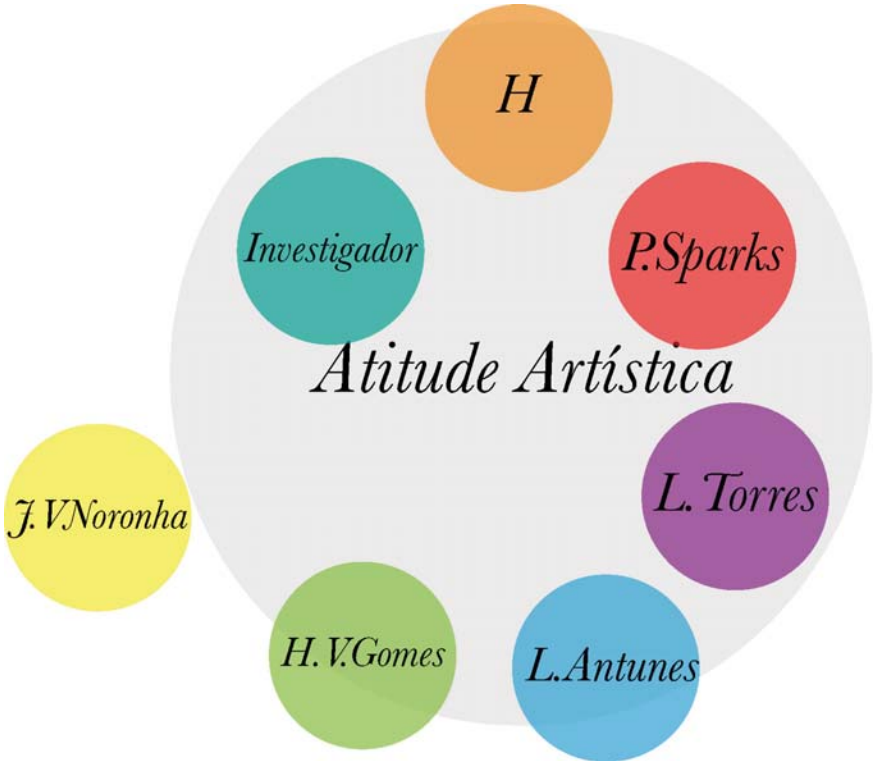
Embora tenha sido feita a pergunta sobre qual a vantagem que este processo parece oferecer para a construção de uma peça de roupa – cujos únicos participantes a responder, de forma clara, foram Lara Torres e Philip Sparks – o objectivo deste conjunto de perguntas visava perceber duas dimensões deste trabalho. A primeira era indagar o quão perceptível era o binómio *mapa-território* neste trabalho – com as manchas a serem uma primeira materialização desses mapas. A segunda dimensão – que nunca foi colocada como pergunta directa – era perceber se a atitude artística com a qual o processo de aferição do corpo foi feito, era percepcionada e comentada pelos participantes. O objectivo de perscrutar esta interpretação sobre a atitude artística, prende-se com a necessidade de responder a uma das questões de investigação.

Assim, sobre o binómio *mapa-território*, todos os participantes se apropriaram e utilizaram essas mesmas expressões para se referir às manchas, ao seu delineamento e, às vezes, ao corpo. Apenas uma das participantes externas não referiu nenhuma palavra ou expressão que evocasse o binómio *mapa-território*. O posicionamento dos participantes relativo à relação entre estes dois elementos é apresentado na ***[Figura 162]***.



[Figura 162]
Diagrama do posicionamento dos vários participantes, relativo à percepção do binómio *mapa-território* na parte prática desta investigação (Fonte: autor).

Sobre a percepção da atitude artística que motivou a execução do processo, tomou-se como referência os comentários – ou a falta deles –, que foram sendo feitos ao longo das entrevistas, relativos à plasticidade das manchas e dos desenhos dos mapas, à qualidade performática do processo e à forma como este processo prático comunica com o legado artístico de representações do corpo. O posicionamento dos participantes relativo à atitude artística presente neste trabalho é apresentado na ***[Figura 163]***.



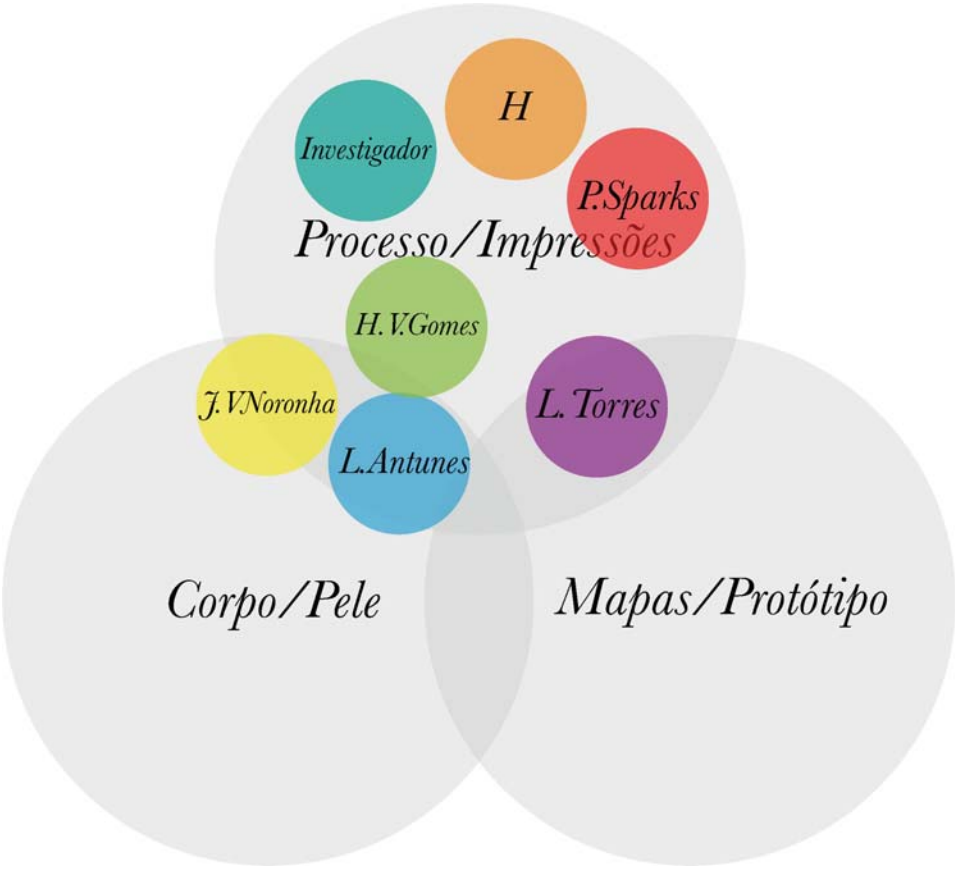
[Figura 163]
Diagrama do posicionamento dos vários participantes, relativo à percepção da atitude artística inerente à parte prática desta investigação (Fonte: autor).

[*Mimésis* – um modelo relacional]

Os diferentes elementos deste trabalho foram identificados com os constituintes do processo mimético, apresentados por Bjørn Rasmussen (2008). A noção de que um processo mimético não é apenas uma proposta de *imitação,* mas sim a construção de uma *narrativa* entre os vários elementos de um trabalho, justificou a lógica pela qual os diferentes constituintes desta investigação foram identificados. Tomando como ponto de partida o artigo de Rasmussen (2008), onde o professor e investigador adverte para a pluralidade de interacções hierárquicas pelas quais os diferentes constituintes de um trabalho mimético se relacionam, questionou-se

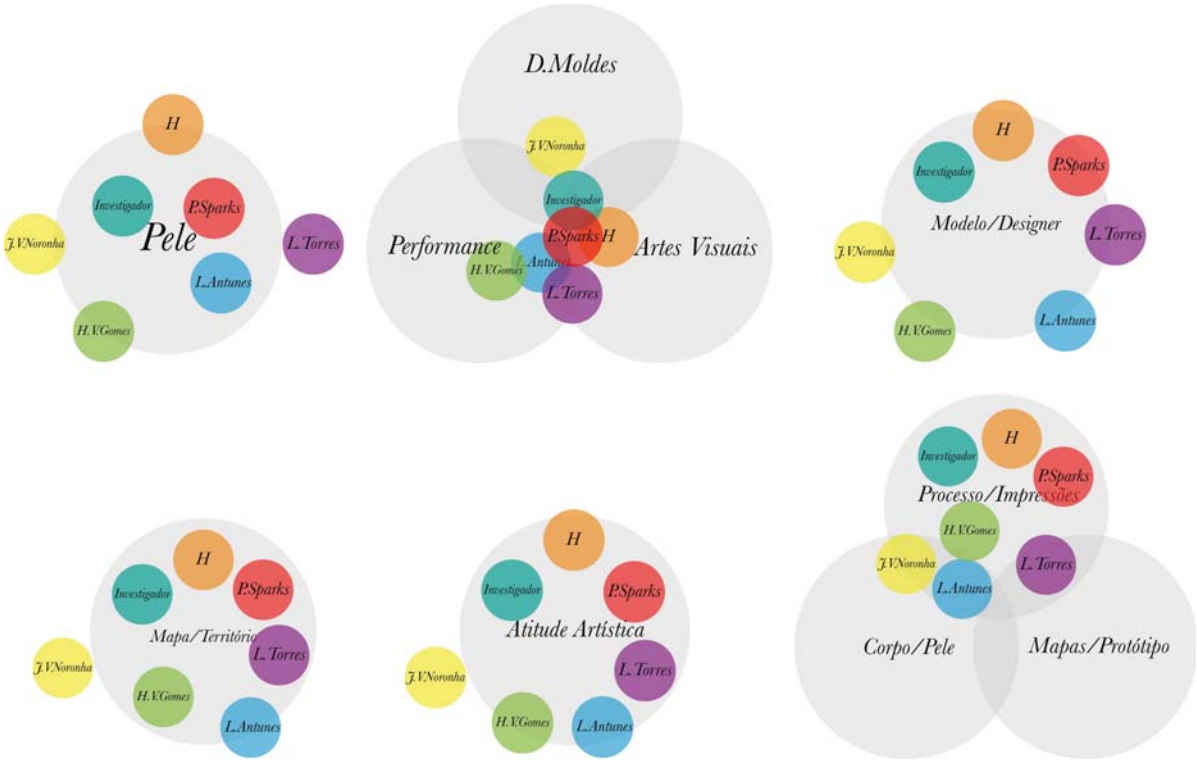
qual o modelo relacional que melhor identifica este trabalho. Por outras palavras, questionou-se qual a relevância que cada um dos constituintes aparentou ter ao longo deste processo. O objectivo de colocar esta questão – para além de avaliar o presente trabalho segundo a adaptação de um modelo processual – é demonstrar que estes modelos relacionais são válidos para pensar os processos em design de moda e design de moldes.

Nas conversas com os vários participantes, esta questão foi colocada após todos os constituintes do trabalho terem sido discutidos. A lógica desta sequência foi permitir uma reflexão sobre cada elemento antes de uma avaliação da forma como eles se relacionaram. As respostas a esta questão foram formuladas de formas diferentes, mas todas apontam para um entendimento do processo de aferição do corpo como sendo o elemento mais relevante deste trabalho. Por exemplo, embora Júlia Valle-Noronha indique o delineamento dos limites de contacto como o momento mais importante, e Lara Torres ter achado as manchas um elemento central à argumentação, ambas as respostas indicam que o processo foi o elemento mais relevante. O posicionamento dos participantes relativo ao modelo relacional presente neste trabalho é apresentado na ***[Figura 164]***.



[Figura 164]
Diagrama do posicionamento dos vários participantes, relativo à percepção do elemento mais relevante na parte prática desta investigação (Fonte: autor).

Através da comparação de todos os diagramas ***[Figura 165]***, é possível perceber padrões de respostas dos vários participantes que foram inquiridos sobre este trabalho. É certo que a pergunta sobre a relação entre o modelo e o designer foi a que angariou menos respostas que vão ao encontro da intenção deste processo. No entanto, as respostas dos actores directos da parte prática desta investigação aponta para a existência de uma clara partilha processual. É interessante perceber que os participantes cujo âmbito académico e profissional é o design de moda e/ou design de moldes, têm interpretações diferentes sobre este trabalho. Aliás, os dois participantes que trabalham, ou estudam, o design de moldes enquanto uma disciplina criativa – Philip Sparks e Júlia Valle-Noronha – tomam posições muito distintas em relação a esta investigação. Isto mostra que o design de moldes pode ser entendido de formas diversas: se Sparks entendeu a determinação desta investigação em representar o corpo, ou a sua superfície, para o desenho de um molde, Valle-Noronha parece entender o molde como um processo para chegar a uma peça de roupa – essa, sim, criativa/artística. Ambas as interpretações do que é o design de moldes são válidas, mas aquela onde esta investigação se insere é, claramente, no desenho do molde enquanto *representação do corpo.*



[Figura 165]

Os vários diagramas indicando o posicionamento dos participantes (Fonte: autor).

É possível perceber, também, que as interpretações da maioria dos participantes se movem fluidamente entre os vários temas e questões que esta investigação levantou – às vezes concordando, outras discordando. Estes movimentos demonstram e acentuam a natureza exploratória e artística desta investigação, que permitiu várias leituras e interpretações. Aliás, o carácter exploratório da investigação – que teve como objectivo principal pensar a representação do corpo para o desenho de um molde enquanto um processo que pode estar imbuído de intenções artísticas e experimentais – fica confirmado pelas respostas que apontam para um modelo relacional onde os elementos processuais – ou seja, o meio de representação – tiveram primazia em relação aos outros constituintes: todos os participantes, internos e externos, acordaram num modelo mimético que pode ser representado por **(s-M-o)** – utilizando a representação gráfica de Rasmussen (2008).

Também é possível perceber que todos os participantes, à excepção de Valle-Noronha, entenderam este processo como um diálogo com outras disciplinas artísticas que discursam sobre o corpo. Esta conclusão vem consolidar o argumento defendido por esta investigação:

"*A representação do corpo em design de moldes é um processo criativo, pois a tradução da tridimensionalidade do corpo em informação bidimensional pode ser de cariz experimental e porosa a discursos artísticos sobre o corpo.*"

A tónica do argumento centra-se no desenho do molde enquanto representação do corpo, cujo processo pode ser poroso ao legado de outras tradições artísticas que também representam o corpo. A ênfase desta investigação foi colocada no processo de representação do corpo – numa outra forma de abordar esta representação, entendendo-a como uma indagação artística e experimental do que significa fazer a passagem da tridimensionalidade do corpo para uma superfície plana.

A importância concedida à peça de roupa, mesmo em trabalhos que utilizam o design de moldes de forma criativa, foi – nesta investigação – posta em segundo plano. O protótipo que este processo construiu contorna o corpo tal como o protótipo construído através do método clássico ***[Figura 166]*** na página 262. Mas, o processo que a desenhou sim. As impressões do corpo indicam fragmentações do corpo que não são as habituais, ou seja, aquelas que correspondem a uma divisão ortogonal do corpo e que distingue claramente uma frente e umas costas do corpo, materializadas pelas costuras do ombro e pelas costuras laterais. A fragmentação do corpo, nesta investigação, foi feita por linhas que correspondem aos limites de contacto entre o corpo e a superfície bidimensional. Esse espaço de contacto, invisível e íntimo, foi traduzido graficamente através de

um processo que não é comum em design de moldes. O destaque dado ao corpo enquanto informante do molde, aos vestígios deixados por um corpo enquanto elementos que se operacionalizam no desenho do molde, é uma contribuição para a disciplina e para a forma como ela pode ser entendida. A vontade demonstrada ao longo desta investigação em tornar desenhos processuais em desenhos afins a obras artísticas é tanto uma motivação pessoal, como uma celebração do molde enquanto representação do corpo – representação que pode dialogar com diferentes discursos e expressões artísticas. É também uma lembrança que desenhar um molde significa planear uma superfície que estará em contacto com o corpo, e que será habitada pelo corpo.



[Figura 166]
Comparação dos protótipos produzidos através dos métodos diferentes. À direita, o método clássico, à esquerda o método alternativo (Adaptado de Miguel Miranda e Daniela Barreto).

Sumário

Este capítulo teve como objectivo angariar diferentes interpretações e reflexões sobre a forma como o processo prático desta investigação se interliga com a sua narrativa teórica. A capacidade do processo exploratório, apresentado no Capítulo 3, em produzir uma representação do corpo *vestível* pelo corpo, é demonstrada pelo protótipo/peça de roupa que foi construída. No entanto, e porque a ênfase desta investigação se centra no processo de representação e nas suas reflexões teórico-práticas, ou seja, em como se articularam conceitos teóricos estrangeiros ao design de moldes com a prática de desenhar um molde para o corpo, pôs-se o processo à discussão com vários participantes, internos e externos à investigação.

Em **Construção dos elementos para uma discussão informada** explicou-se a motivação e a importância da realização de um vídeo que ilustrasse o processo pelo qual foi angariada informação do corpo do modelo, assim como as modificações necessárias – inserção de valores de folga e calibragem – para conseguir um protótipo usável. Uma vez que parte da discussão e validação deste processo foi feita por participantes externos à investigação, a realização de um vídeo explicativo do processo surgiu como um meio óbvio para a apresentação desta investigação, permitindo aos participantes manter uma discussão informada. O objectivo desta discussão com participantes externos e das reflexões dos participantes internos à investigação, é especificado no final deste subcapítulo: tomando como ponto de partida o quadro teórico sugerido por Bjørn Rasmussen (2008), onde os constituintes de um trabalho mimético se podem relacionar segundo diferentes modelos hierárquicos, o propósito destas discussões – e, consequentemente, deste capítulo – foi perceber com são interpretadas as relações entre os vários elementos desta investigação.

No subcapítulo **O investigador – uma auto-avaliação** relatou-se, na primeira pessoa, as sensações experimentadas pelo investigador durante todo o processo prático. Ao convocar o método auto-etnográfico, oriundo da Antropologia, de forma a expor experiências subjectivas e emocionais sentidas ao longo da investigação, este subcapítulo apresenta – em parte – as motivações pessoais do investigador, permitindo um espaço de reflexão e interpretação da forma como os diferentes elementos deste trabalho foram sendo percepcionados pelo investigador. No final deste subcapítulo, é justificada a razão para indicar um modelo relacional onde o meio de representação (M) tomou primazia em relação aos outros constituintes do trabalho, representado pela sigla **(s-M-o)**. Este modelo relacional põe em evidencia o meio pelo qual o corpo é representado em design de moldes, permitindo atribuir relevância ao processo pelo qual o desenho do molde é construído.

No subcapítulo **O modelo – uma avaliação interna** é apresentada a perspectiva do modelo sobre este processo, uma vez que a sua interpretação sobre o trabalho – o papel que desempenhou, as emoções que experienciou – é um instrumento essencial para a leitura desta investigação. O método da entrevista semi-estruturada, onde o entrevistador tem espaço para dar seguimento a possíveis assuntos tangentes referidos durante a entrevista, foi a solução encontrada para permitir que o modelo expusesse o que sentiu. Foi apresentado o esqueleto da entrevista, tal como foi enviado ao modelo, e relatou-se o contexto no qual a entrevista foi feita – o modelo vestido com o protótipo, a disposição das várias experiências pelo local da entrevista, o evocar de memórias de um processo que se dilatou no tempo. A entrevista abordou todos os elementos narrativos deste processo, com um forte enfoque no toque e na experiência táctil de todo o processo. Uma das respostas basilares desta entrevista foi a interpretação do modelo sobre o seu papel e agência durante todo o processo, e o facto do modelo ter sentido que foi uma parte activa deste trabalho. As respostas do modelo indicam que o elemento mais importante deste trabalho foi o processo de impressão do corpo, reiterando o modelo relacional **(s-M-o)** como a chave para a interpretação desta investigação.

Em **Académicos e especialistas convidados – uma avaliação externa** são expostas as interpretações dos participantes externos que foram convidados a comentar este trabalho. O objectivo destas entrevistas é elencado no início do subcapítulo, e prendeu-se com a vontade de perceber como são interpretados os constituintes deste trabalho, de encontrar validação para o modelo relacional indicado pelo investigador e modelo, e indagar sobre a percepção da atitude artística que motivou este processo. Foram apresentadas as razões para a escolha destes participantes – cujos trabalhos académicos e/ou profissionais se ligam com o tema desta investigação – e foi relatado o formato das entrevistas, duas individuais e uma com três participantes. São elencadas as perguntas que foram enviadas aos participantes em conjunto com o vídeo do processo, realizado de forma a possibilitar uma discussão informada. As respostas dos vários participantes foram apresentadas pelos diferentes temas abordados, possibilitando perceber onde existiu uma convergência de opiniões e onde houve divergência de respostas. A representação da pele foi o tema onde as respostas mais divergiram, e a pergunta sobre o elemento mais importante do trabalho aquela que angariou mais consenso. Por essa razão, validou-se o modelo **(s-M-o)** como o modelo relacional representado nesta investigação. Foram também apresentados temas que, não estando no guião da entrevista, foram repetidamente abordados – nomeadamente, a questão da escolha do modelo, a necessidade ou processo pelo qual se inseriu o valor das folgas, e a liberdade ou o carácter heurístico do processo.

Finalmente, o subcapítulo **Triangulando as diferentes perspectivas – uma difracção conclusiva** põe em confronto todas as interpretações angariadas neste capítulo. Percebendo que cada grupo de participantes teve acesso ao trabalho de forma diferenciada – o investigador, que concebeu o processo exploratório, o modelo, que experienciou tactilmente o processo, e os participantes convidados que acederam ao processo através do vídeo – foi resgatado um modelo de interpretação (Haraway 1997) que permite procurar padrões de respostas em vez de incentivar um consenso interpretativo implicando a anulação de certas interpretações a favor de outras. Para facilitar a visualização dos padrões de resposta, transformaram-se as interpretações sobre cada tema em diagramas. A forma como essa tradução de respostas verbais subjectivas em informação visual foi feita, é baseada no conteúdo e na formulação das interpretações angariadas. Os diferentes constituintes desta investigação foram novamente elencados, e foi apresentada a sua articulação com as perguntas colocadas nas entrevistas. Foi possível perceber a diferença das interpretações dos participantes que estudam e trabalham em design de moda e design de moldes, apontando para uma óbvia multiplicidade da forma como o design de moldes é entendido. Também foi possível perceber a forma como as interpretações da maioria dos participantes se movem fluidamente pelos diferentes temas abordados por esta investigação. Esta flexibilidade interpretativa que o trabalho permitiu indica a natureza exploratória e artística da investigação. A maioria dos participantes percebeu a interdisciplinaridade discursiva deste trabalho, atribuindo ao processo uma atitude artística – confirmando o modelo relacional **(s-M-o)** como aquele que melhor espelha esta investigação. Por essa razão, foi possível confirmar que o argumento inicial desta investigação é válido – a representação do corpo para o desenho do molde é um processo criativo.

Findo este capítulo, é possível chegar a uma conclusão desta investigação, apresentada e sumariada no próximo capítulo.

Capítulo 5
[Conclusão]

"No final de cada raciocínio o objectivo é que as possibilidades de continuação desse raciocínio aumentem, nunca que diminuam."

Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação*, (2013).

Rematando a circunscrição

Esta investigação partiu de uma perspectiva do Design de Moldes – em termos práticos e conceptuais – como possuindo um legado de conhecimento sobre a representação do corpo, e por isso ser uma área cuja prática envolve questões mais profundas do que apenas uma tradução técnica entre a bidimensionalidade do tecido e a tridimensionalidade da peça de roupa. Porque se entende o design de moldes como um processo de aferição e representação do corpo, o objectivo desta investigação foi permitir um espaço de experimentação, teórico e prático, de modo a evidenciar a porosidade do Design de Moldes a outras disciplinas que também discursam sobre o corpo.

O primeiro capítulo – ***Fundamentos da Investigação*** – justificou as motivações desta investigação a partir de três proposições sobre o design de moldes, onde foram demonstrados que **1)** o design de moldes é fruto de convicções e valores sociais, e por isso os objectos criados no âmbito da sua disciplina devem ser entendidos como *símbolos de uma expressão cultural*, afirmação que foi sendo fundamentada através da comparação da evolução dos desenhos de moldes e dos desenhos preparatórios para as obras de escultura, pintura e arquitectura, que eventualmente se autonomizaram, passando a ser considerados um fim em si mesmos; que **2)** a capacidade de entender o desenho do molde, em especial do molde-base, como uma representação do corpo que vem a substituir o corpo no atelier, é possível através da capacidade humana de separar forma e matéria, tal como apresentado por Hans Jonas (1964) no conceito de *Homo Pictor*; e que **3)** aquilo que o molde desenha é o espaço tridimensional do corpo, antevendo e justificando – através de

três investigações em Design de Moldes – a possibilidade de utilizar o corpo como forma de chegar a nova informação que permitisse uma representação do corpo em design de moldes. Foram ainda **4)** apresentadas as questões de investigação que surgiram das três proposições, elencados os objectivos e lançado o argumento que baliza a investigação e que se fundamentou ao longo deste trabalho:

"*A representação do corpo em design de moldes é um processo criativo, pois a tradução da tridimensionalidade do corpo em informação bidimensional pode ser de cariz experimental e porosa a discursos artísticos sobre o corpo.*"

O segundo capítulo – ***Antecedentes Conceptuais*** – lançou as bases conceptuais que balizaram esta investigação. O objectivo deste capítulo, para além de permitir antever processos práticos oriundos de outras disciplinas que pudessem dialogar com a prática em design de moldes, foi contextualizar esta investigação e, por inerência, o design de moldes através de outros discursos sobre o corpo e sobre o trabalho artístico. Assim, o capítulo inicia-se com **1)** uma apropriação do conceito de *mimésis*, entendida como um processo activo de apresentação selectiva e cuja lógica estrutural não está assente na semelhança formal entre objecto representado e obra, mas numa lógica interna que espelha um padrão distinto da experiência humana e que se manifesta artisticamente na obra. Uma vez que o processo activo de selecção pode ser variado, convocou-se um artigo de Bjørn Rasmussen (2008) onde são elencados os constituintes de qualquer obra mimética e onde são apresentados diferentes modelos relacionais hierárquicos entre esses mesmos constituintes, abrindo amplas possibilidade a qualquer trabalho mimético. Fazendo uma adaptação dos constituintes apresentados por Rasmussen ao design de moldes, o resto do capítulo apresenta como foram entendidos cada um desses constituintes nesta investigação, permitindo a composição de uma narrativa coesa. O **2)** *objecto referencial* – o constituinte que serve de referência ao trabalho mimético – foi identificado como sendo a pele. As razões para esta identificação prendem-se com a noção de que o design de moldes produz objectos que estarão em contacto com a pele, e que descurar o potencial táctil e sensitivo desses objectos é entender o design de moldes, e design de moda, de forma incompleta. Ao se ter colocado a ênfase na faculdade táctil deste órgão que perfaz toda a superfície do corpo, questionou-se como podia a pele informar o desenho do molde? Esta pergunta estimulou o subcapítulo seguinte, **3)** *o meio de representação* – constituinte que permite relacionar o objecto referencial e o sujeito mimético – e que foi identificado com o conceito de *metonímia*. A partir dos textos de Kristine Stiles (1987; 1998) e da compreensão que a *metonímia* concede significado através da contiguidade entre duas entidades, reflectiu-se sobre a importância

da relação entre designer e modelo, e entre modelo e superfície bidimensional, ao mesmo tempo que se analisaram os trabalhos de artistas plásticos e performativos que utilizam a contiguidade como forma de representar o corpo – Trisha Brown (1936-2017), Yves Klein (1928-1962) e Aline Ribière (n.1945). As obras destes artistas permitiram antecipar um processo pelo qual a pele poderia informar o desenho do molde. O subcapítulo final **4)** discorreu sobre o *sujeito mimético* – o constituinte que mimetiza o objecto referencial, através do meio de representação – e que se identificou como a relação mapa-território. A razão para esta identificação prendeu-se com a noção de que o molde é um mapa que cartografa um território – o corpo – e que é através do objecto tridimensional produzido por esse mapa que se valida a sua relação com o território. No entanto, esse objecto tridimensional não é privado de agência – ele condensa vontades do cartógrafo e impõe-nas ao território.

No terceiro capítulo – ***Investigação pela Prática*** – teve como objectivo apresentar a coesão entre os antecedentes conceptuais e os métodos utilizados na parte prática desta investigação, apresentando todos os momentos exploratórios que permitiram a construção de uma representação do corpo adequada. Foi estabelecido **1)** o paradigma epistemológico em que esta investigação se insere, fazendo uso do conceito 'reflexão-na-acção', de Donald Schön (2016[1983]) e de 'conhecimento tácito' tal como proposto por Michael Polanyi (2009[1966]), e justificando assim o movimento espiral que a parte prática da investigação tomou. De modo a esclarecer quais as ferramentas metodológicas utilizadas na parte prática desta investigação, o subcapítulo seguinte **2)** elenca as várias ferramentas e cruza a sua escolha com alguns dos elementos teóricos referenciados no capítulo anterior. É justificado a escolha de apenas um participante através da relação artista-modelo. O método de produção artística (Gray e Malins 2004) é apresentado como sendo a ferramenta escolhida para a angariação de informação do corpo, assim como a construção de protótipos de baixa fidelidade (Martin e Hanington 2012) que permitiram validar as representações do corpo que foram sendo construídas. Todos estes métodos evidenciaram uma vez mais o cariz experimental e artístico desta investigação. Os subcapítulos seguintes explicam as várias tentativas de angariar e articular a informação do corpo de forma a ser possível chegar a uma representação do corpo adequada. A cada novo momento experimental o conhecimento adquirido nas experiências passadas é posto em prática, ao mesmo tempo que se foi fazendo uma conexão com alguns princípios práticos – e tácitos – do processo clássico de construção de um molde-base. Assim, o terceiro subcapítulo **3)** descreveu as primeiras tentativas de angariar informação do corpo e da necessidade de as articular, terminando com um protótipo que embora contorne o corpo não permite movimento. As experiências que foram descritas no quarto

subcapítulo **4)** tentaram mitigar os problemas das experiências anteriores, partindo de novas posições de braço no momento da impressão. São construídos dois protótipos, nenhum satisfatório, mas com claras indicações que seria possível concretizar o que se tinha inicialmente proposto. No último subcapítulo **5)** consolida-se um processo através de um novo racional de marcação e divisão do corpo, iterado algumas vezes e chegando sempre a protótipos adequados.

O quarto capítulo – ***Triangulando Perspectivas*** – descreve os diferentes momentos de validação deste processo. Uma vez que o foco desta investigação foi o processo – pensado como uma série de gestos imbuídos de motivação artística – construiu-se um dispositivo visual, i.e., um vídeo, que permitiu convidar diferentes pessoas e ouvir as suas interpretações. Assim, o primeiro subcapítulo **1)** descreve como foi a construção do vídeo, a razão para a sua construção e volta a relembrar o enquadramento teórico de Rasmussen e cuja apropriação serviu como quadro avaliativo agregador de todas as diferentes perspectivas e interpretações deste trabalho. No segundo subcapítulo, e fazendo uso do **2)** método auto-etnográfico (Ellis et. al. 2011; Schouwenberg e Kaethler 2021), o investigador faz uma reflexão pessoal e afectiva sobre todo o processo prático e sobre as motivações que permitiram a realização desta investigação. O terceiro subcapítulo **3)** utiliza o método da entrevista semi-estruturada (Kawamura 2011) para questionar o modelo sobre sua percepção de todo o processo, fazendo questões sobre o que sentiu ser a sua agência e o seu papel neste processo, quais os elementos mais marcantes de todo o processo e como sentia o protótipo que resultou desse processo. No quarto subcapítulo **4)** foram angariadas as perspectivas e interpretações de diferentes académicos e profissionais cujas áreas de acção são tangentes a esta investigação. Através de entrevistas semi-estruturadas e após o visionamento do vídeo produzido, foi possível angariar as interpretações de cinco participantes externos ao longo de três entrevistas. Finalmente, o último subcapítulo **5)** permitiu fazer uma triangulação das diferentes perspectivas – a auto-avaliação, a avaliação interna e as avaliações externas – não numa tentativa de chegar a um consenso (Guba 1990), mas olhando para os diferentes padrões de resposta (Haraway 1997). De modo a facilitar visualizar esses padrões, as respostas de todos os participantes foram tornadas em informação visual e divididas através dos diferentes temas tratados nas entrevistas e na auto-reflexão. Embora tenham existido disparidade em alguns dos temas abordados, todas as interpretações apontam para um modelo relacional entre os constituintes que espelha a primazia do meio de representação em relação aos outros dois constituintes. Também foi possível perceber que quase todos os participantes entenderam ter existido uma motivação artística, traduzida na interdisciplinaridade do processo.

Este último capítulo tem como objectivo argumentar os resultados desta investigação, demonstrando como foram respondidas as questões de investigação e articulando os resultados com os objectivos elencados no início da investigação.

É necessário referir que esta investigação completou aquilo a que se tinha proposto. O argumento – "*a representação do corpo em design de moldes é um processo criativo, pois a tradução da tridimensionalidade do corpo em informação bidimensional pode ser de cariz experimental e porosa a discursos artísticos sobre o corpo*" – foi demonstrado através de uma exploração prática que foi experimental e artística, e que chegou a uma representação do corpo adequada. Os resultados práticos e conceptuais desta investigação – e que serão argumentados neste capítulo – podem ser elencados da seguinte forma:

- Ao ter sido feita uma adaptação de um enquadramento teórico, pensado para as artes dramáticas, e ao terem sido realizadas as correlações entre os diferentes constituintes de um trabalho artístico com os constituintes da prática em design de moldes, provou-se que o design de moldes é um processo criativo, ao mesmo tempo que se espera contribuir para um espaço de expansão justificado para novas práticas em design de moldes.

- Ao ter sido utilizado um processo não convencional, que imprimiu a superfície do corpo numa superfície bidimensional encontraram-se limites de contacto que indicaram uma segmentação do corpo diferente daquela utilizada pelo processo clássico do design de moldes, questionando a matriz rectangular convencional, ao mesmo tempo evidenciando a inesgotabilidade investigativa da disciplina.

- Ao terem sido convocadas práticas e técnicas oriundas das artes plásticas e da performance – como confirmado pelas várias avaliações – demonstrou-se não só a porosidade do Design de Moldes a outras disciplinas artísticas, mas também a sua capacidade de dialogar e de produzir significado através delas. Este resultado é demostrado na prática pelas memórias processuais que o protótipo agrega, salientando a importância do processo pelo qual o corpo é aferido.

- Este processo demonstrou a possibilidade de articular vestígios do corpo e permitiu extrapolar que todos os processos de representação do corpo em design de moldes utilizam, directa ou indirectamente, vestígios da interacção do corpo com um qualquer material. As possibilidades investigativas que esta conclusão conceptual permite coloca novamente o Design de Moldes como

uma área investigativa inesgotável – seja numa direcção mais artística e exploratória, seja numa direcção que se foque na relação entre o corpo e a sua representação, por exemplo.

- O facto de todos os participantes, internos e externos, terem avaliado o *meio de representação* como o constituinte mais importante da relação hierárquica mimética deste trabalho – representada pelo símbolo **(s-M-o)** – enfatiza a importância do processo em design de moldes, permitindo que o gesto de aferir e desenhar um corpo em design de moldes já esteja imbuído de uma qualidade artística. Esta última conclusão aglutina todas as outras, uma vez que atribui ao processo em design de moldes um lugar de descoberta, de experimentação e de interacção, possibilitando a esta área de investigação dialogar com outras áreas não como uma 'ferramenta', mas como um interveniente e parceiro conceptual.

Os próximos parágrafos argumentam a importância destes resultados numa investigação que teve o propósito de expor o processo pelo qual o corpo é representado em design de moldes a discursos e práticas artísticas oriundas de outras áreas disciplinares, demonstrando assim a porosidade e flexibilidade da disciplina – e confirmando a sua inesgotabilidade processual e conceptual. A ênfase colocada no molde enquanto *uma* representação do corpo, que tem vindo a ser salientada ao longo deste documento, não é de somenos importância. Evidenciar que o objecto conceptual do Design de Moldes é o corpo, e que o seu objectivo elementar é o delineamento do espaço tridimensional que ele ocupa, é conceder ao design de moldes um estatuto artístico e exploratório – ao invés de apenas uma atitude tecnicista e utilitarista. Esta foi, indubitavelmente, a visão que se quis veicular nesta investigação.

Numa passagem do livro *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013), o filósofo e autor Gonçalo M. Tavares faz um óbvio elogio à dúvida como elemento transversal de qualquer processo investigativo – "um *avanço hesitante:* eis um método; avançar, não em linha recta mas numa espécie de *linha exaltada*, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida" (Tavares 2013: 26). Segundo Tavares, a exaltação da dúvida funciona como um motor para novas perguntas e novas explorações que perduram para lá da investigação. A verdade é que esta investigação partiu de uma motivação pessoal, uma vontade de explorar novos caminhos e novas práticas em design de moldes, sem nunca ter tido a veleidade de afirmar que o processo pelo qual o corpo foi aferido e representado, nesta investigação, é melhor ou preferencial ao método clássico. Houve um risco que foi tomado ao colocar no centro desta investigação o *processo* de representação do corpo, em detrimento do objecto final, e que foi admitido ao longo de todo o processo investigativo. O facto

de o design de moldes ser entendido como uma forma de representar o corpo, abriu a possibilidade de comunicar com práticas e conceitos externos ao design de moldes, mas que também têm o corpo no centro das suas práticas.

Uma vez que o investigador foi também um criador – um *researcher-maker* para adaptar a expressão *designer-maker*[1] – e embora essa função tenha o atractivo da tangibilidade do processo investigativo pode também impedir alguma distância crítica, o objectivo deste espaço de discussão no final deste trabalho é permitir uma reflexão argumentativa e uma análise aprofundada sobre os resultados teóricos e práticos encontrados, possibilitando demonstrar como foram respondidas as questões de investigação e como se interligam os resultados com os objectivos da investigação. Por essa razão, a estrutura desta argumentação não irá obedecer à sequência do documento, mas será apresentada em função das questões de investigação.

A primeira questão de investigação, apresentada no Capítulo 1, questionou '***como pode o desenho de um molde incorporar discursos artísticos sobre o corpo no processo da sua construção?***' Esta questão surge de uma contextualização histórica que compara a evolução do desenho de moldes com aquela dos desenhos preparatórios para a pintura, escultura e arquitectura. A necessidade de fazer esta comparação resulta do facto de ter sido concedida ao Desenho, a partir do século XVIII, segundo Jane Turner, uma autonomia que permitiu que os seus processos e resultados fossem apreendidos como um fim em si mesmos (Turner, 1996). Enquanto prática, a história do desenho de moldes não é muito diferente da história dos desenhos preparatórios para outras artes entendidas como maiores. Também conceptualmente, as diligências realizadas pelos alfaiates oitocentistas em colocaram o foco da sua arte na capacidade de representar correctamente a tridimensionalidade do corpo, podem ser equiparadas a um esforço de autonomizar o Design de Moldes. No entanto, a emancipação que foi outorgada ao Desenho parece não ter acontecido com o Design de Moldes. A razão para essa privação é presumida no Capítulo 1: o desenho do molde pertence a uma categoria especial de desenhos, pois a sua beleza – entendida como "a verdade criada entre o corpo e a sua representação" (Simões 2012: 14)[2] – é validada através do objecto

[1] O curador Justin McGuirk, no artigo publicado no Guardian, *The art of the craft: the rise of the designer-maker* (2011), escreve "a number of the designers expressed how importante they felt it was to make things with their own hands. This is partly an *ethos* – much like the slow food movement – but it is also a necessity" (*in* https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/aug/01/rise-designer-maker-craftsman-handmade) [acedido a 8 de Novembro de 2023].

[2] [TA]: "[relates, then], to the truth created between the body and its representation." O conceito de ***verdade***, na tese de Simões, relaciona-se com o que teórico em Física Quântica, David Bohm (1917-

tridimensional que ele produz. É verdade que esta afirmação parece entrar em conflito com a possibilidade de perceber os desenhos feitos no âmbito do design de moldes como objectos artísticos em si mesmos. Mas, o que esta investigação demonstrou é que a atitude artística em design de moldes não está apenas presente no objecto que o valida, i.e., no protótipo, mas sim no processo para lá chegar.

Outra razão para a diminuição da importância da prática em design de moldes, avançada por Claudia Kidwell (1979), prendeu-se com a rápida evolução da indústria têxtil durante o século XIX, que promoveu o pronto-a-vestir e que, indirectamente, fomentou o aparecimento da figura do designer de moda (Svendsen 2006), subordinando a sistematização do molde feita pelos alfaiates oitocentistas a uma lógica produtiva. É necessário ressalvar que talvez fosse essa a motivação dos alfaiates que transformaram processos intuitivos e individuais em procedimentos repetíveis: contribuir para a cientificidade da arte de cortar, espelhando as convicções e os valores característicos da época. Mas, isso não invalida o facto destes alfaiates terem sido motivados por uma vontade de desvendarem uma *verdade do corpo* (Breward 2001). O que esta investigação também demonstrou é que o processo pelo qual essa 'verdade' é aferida pode comunicar com o legado de outras disciplinas artísticas que encerram a mesma motivação.

Na indagação para responder a esta questão de investigação – onde se colocou o processo para a representação do corpo no centro da investigação – o Capítulo 2 apresentou uma apropriação do conceito de *mimésis,* de modo a conseguir antever um quadro teórico que informasse um processo exploratório em design de moldes. A noção de *mimésis* como uma simples imitação – patente em palavras que partilham a sua raiz etimológica[3] – é posta em causa através dos artigos de Nikolas Pappas (2005 [2001]; 1992) e de Stephen Halliwell (1990). Segundo os autores, a concepção aristotélica do acto de *mimésis* não almeja a uma 'cópia' de um 'objecto'. O acto mimético é um 'processo activo de apresentação selectiva' (Pappas 2005 [2001]), ou nas palavras de Halliwell:

1992), sugere como sendo "parts working together to form a unified total structure" (Bohm *in* Simões 2012:13).

[3] Por exemplo, o Dicionário on-line da Porto Editora refere o substantivo *mimético* como "qualquer forma de imitação considerada nos seus caracteres gerais e similitudes que produz" (*in* https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mimetismo) [acedido a 2 de Novembro de 2023].

"*O estatuto do artefacto mimético não é, afinal, uma qualidade relacional óbvia. O seu significado precisa de ser construído como o seu sentido, que está contido no padrão inteligível da experiência humana que ele manifesta artisticamente e, portanto, representa"* (Halliwell 1990: 493).[4]

O que estes autores indicam é que o acto mimético depreende uma escolha em como relacionar o material mimético com o objecto a mimetizar. Indicam também que a relação de similitude entre a obra e o objecto é fruto de uma significação intrínseca ao trabalho. A extrapolação do conceito de *mimésis* para o âmbito desta investigação permitiu reflectir sobre a lógica interna de um trabalho exploratório e experimental em design de moldes. Ao entender o conceito de *mimésis* como uma predisposição relacional, e não apenas imitativa, foi possível fazer ligações espontâneas com outras áreas artísticas. O enquadramento teórico dos modelos relacionais miméticos, apresentado por Bjørn Rasmussen (2008) para as artes dramáticas – e explorado no Capítulo 2 –, foi de extrema importância pois possibilitou distinguir e reflectir sobre os diferentes constituintes miméticos que se queriam convocar para esta investigação. Além disso, o enquadramento teórico de Rasmussen também provou ser útil para a avaliação e validação desta investigação.

Os constituintes que Rasmussen elenca – nomeadamente, o *objecto referencial*, o *meio simbólico* (ou meio de representação) e o *sujeito mimético* – foram pensados para as artes dramáticas e performativas. No entanto, as definições destes constituintes são suficientemente latas para permitirem uma adaptação a outras áreas artísticas.[5] Ao fazer a adaptação de um enquadramento teórico projectado para as artes dramáticas e performativas, no espaço desta investigação, iniciou-se uma demonstração de que é possível entender o Design de Moldes como uma disciplina criativa e artística, uma vez que também ela implica um *objecto referencial* – o corpo –, um *meio de representação* – a aferição desse corpo, que irá permitir desenhar um molde – e um *sujeito mimético* – o molde enquanto objecto tridimensional, i.e., o protótipo ou a peça de roupa.

A adaptação deste enquadramento teórico para o Design de Moldes, é uma das contribuições inequívocas desta investigação. Distinguir os diferentes constituintes da prática em design de moldes, e conceder-lhes diferentes posições hierárquicas, permite classificar diferentes práticas da

[4] [TA]: "Thus, the status of a mimetic artefact is not, after all, an overtly relational quality. Its significance, rather, must be construed as its sense, which is contained in the intelligible pattern of human experience that it artistically manifests and hence represents."

[5] Possibilidade confirmada pelo próprio autor, numa comunicação pessoal com o investigador, em comunicação pessoal com o investigador, consultável no ***Apêndice C*** deste documento (p. 318).

disciplina e, ao mesmo tempo, criar um espaço de expansão justificado para novas práticas dentro do Design de Moldes.

A partir dos métodos de auto-etnografia (Ellis et. al. 2011; Schouwenberg e Kaethler 2021) e de entrevista semi-estruturada, foram feitos três tipos de avaliação: **1)** auto-avaliação, pelo investigador; **2)** avaliação interna, pelo modelo; **3)** avaliação externa, por académicos e profissionais de áreas tangentes ao âmbito da investigação. As respostas a esta primeira questão de investigação, que indaga sobre a possibilidade de incorporar discursos artísticos no processo de desenho do molde, foram sondadas nas entrevistas através de perguntas indirectas, cujo racional foi explicado no Capítulo 4. O facto da maior parte dos respondentes ter indicado existir uma clara interdisciplinaridade no processo prático deste trabalho – nomeando a Performance e as Artes Visuais como áreas das quais se pediram emprestadas técnicas de representação –, e o facto de em momentos diferentes terem sido feitas alusões à qualidade plástica do processo de representação do corpo, valida uma resposta conceptual[6] positiva a esta questão de investigação. Na prática, a resposta positiva foi concedida pela capacidade deste processo experimental ter obtido uma representação adequada da tridimensionalidade do corpo.

A segunda questão de investigação – '***como pode um novo processo de desenho de moldes estabelecer uma nova relação entre utilizador e designer, vindo a informar a representação do corpo?***' – emerge da ideia que o desenho do molde *é uma representação do corpo*. No Capítulo 1, esta fundamentação é feita através da óbvia relação que existe entre os objectos criados no âmbito do design de moldes, i.e., peças de roupa, e o corpo. A partir do artigo de Alisson Matthews David, *Body Doubles* (2018), foi possível perceber quando é que os ateliers de alfaiataria iniciaram a substituição do corpo físico do cliente por um *símile* de corpo – ou um duplo. É certo que esta transição se iniciou com manequins tridimensionais, segundo Matthews David. Mas, não obstante, os manequins fazem parte do início de um processo de transferência entre o corpo físico e um objecto que representa esse corpo. Charles Hecklinger é referido como tendo sido o criador do molde-base – ou molde do corpo – em 1880 (Hecklinger 1881 [1880]; Simões 2012, Aldrich 2002). A particularidade dos moldes-base é permitirem garantir que o espaço do corpo se mantém enquanto se manipulam estes desenhos para a realização de moldes para peças de roupa. Esta diferenciação entre *molde-base* e *molde de peça de roupa* é salientada por W. H. Hulme (1945), onde o

[6] *Conceptual* uma vez que nenhum dos participantes externos experimentou fisicamente o processo. Neste sentido, existiu apenas uma representação mental do que significou, na prática, este processo.

professor e alfaiate afirma que o molde-base apenas apresenta as características anatómicas básicas. Ou seja, o molde-base é um desenho que substitui o corpo no atelier – devendo ser entendido como *a representação do corpo*. A partir do conceito do *Homo Pictor*, avançado pelo filósofo alemão Hans Jonas (1962), fundamenta-se o processo pelo qual é possível fazer esta transferência – a capacidade humana de separar a matéria da forma, ou o objecto da sua representação. Convocar o conceito do *Homo Pictor* teve como objectivo permitir que o processo de desenho de um molde – mais especificamente, de um molde-base – comunique com um legado filosófico e artístico de representações do corpo.

Percebendo que a representação do corpo em design de moldes está intimamente ligada com o processo pelo qual o corpo é aferido, a questão de investigação aponta claramente para o *meio de representação.* Ao longo de Capítulo 2, são definidos cada um dos constituintes do acto mimético e a forma como foram entendidos nesta investigação. O *meio de representação,* ou o processo pelo qual o corpo é representado, apropriou-se do conceito de *metonímia* – tropo linguístico que permite a substituição de uma palavra por outra palavra, cujo sentido não é o literal, e cuja significação se dá através da contiguidade física. Este conceito é adaptado por Kristine Stiles (1987; 1998), historiadora de arte, para classificar o tipo de significação patente nos trabalhos de *action-art* – onde artista e audiência partilham o espaço e o tempo em que a obra de arte está a ser feita. Segundo Stiles, esta contiguidade espácio-temporal permite perceber que o gesto do artista já está imbuído de uma atitude artística, devendo por isso ser entendido como arte. Ao convocar este conceito e ao adaptá-lo à prática do desenho do molde, justificou-se a razão para centrar a atitude artística no processo de representação do corpo e não no protótipo ou na peça de roupa – como é frequente em investigações e trabalhos que utilizam o design de moldes de forma 'criativa'. Por exemplo, a professora do Bunka College for Fashion, Tomoko Nakamichi, autora da colecção *Pattern Magic* (2010; 2011; 2012), produz uma série de manipulações não convencionais a partir do molde-base clássico. As explorações de Nakamichi resultam em peças de roupa visualmente apelativas, indicando claramente que as possibilidades de manipulação de um molde-base, através do método 'cortar e espalhar' e utilizando os princípios de *rotação de pinças*, *adicionar amplitude* e *contornar*,[7] são ilimitadas. Mas, o trabalho de Nakamichi – e de outros designers que utilizam o design de moldes como forma de exploração criativa para peças de roupa – centra-se no resultado final, ou seja, na

[7] Helen Joseph Armstrong, no livro *Pattern making* for Fashion Design (2010 [2006]), elenca estes três princípios como sendo os alicerces de todas as manipulações do molde-base – "flat patternmaking is based on three major […] principles: *dart manipulation* (relocating darts), *added fullness* (adding more fabric in design), and *countoring* (fitting to the hollows of model's figure)" (p.69).

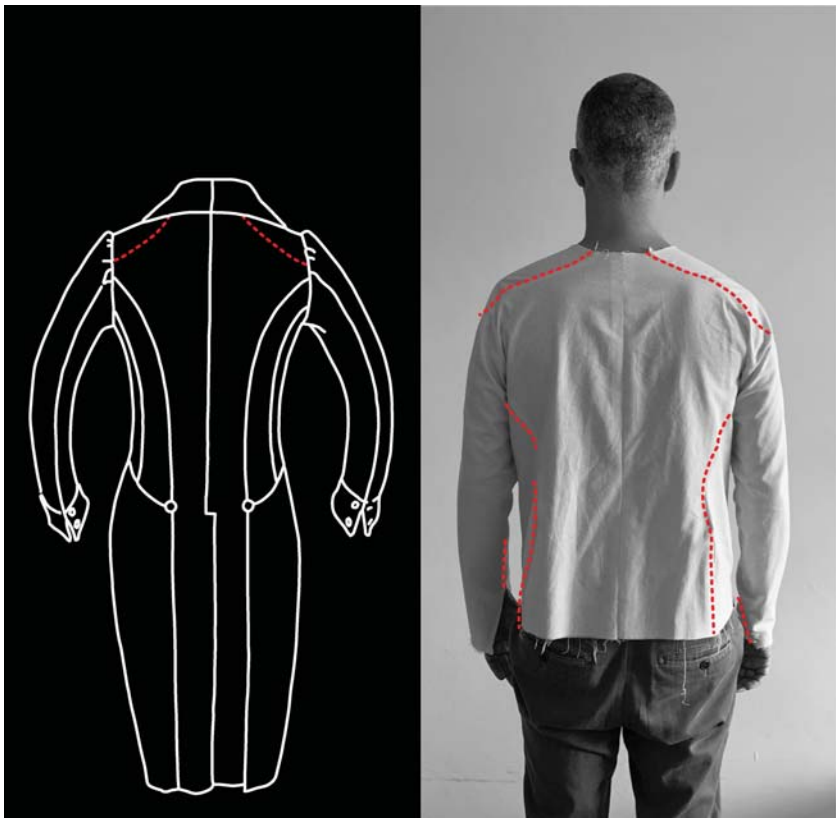
peça de roupa. É necessário reiterar que este *não é o âmbito onde esta investigação se insere*. O momento crítico criativo desta investigação foi, e é, a *representação do corpo* – ou, mais especificamente, a representação da tridimensionalidade do corpo numa superfície plana. Este segmento investigativo no Design de Moldes não pode ser desvalorizado, pois investiga e questiona a relação que existe entre o objecto conceptual do Design de Moldes – o corpo – e a sua representação – o molde.

Por esta razão, o conceito de *metonímia*, tal como Kristine Stiles o concebe, serve de fundamentação basilar para entender o processo de representação do corpo em design de moldes como o momento onde estão a ser postas em prática perspectivas artísticas, relacionais e indagativas sobre o que significa desenhar um corpo para o vestir. As várias contiguidades que foram existindo ao longo deste processo – a partilha espácio-temporal entre modelo e designer, a contiguidade entre o corpo do modelo e a superfície bidimensional, a contiguidade entre o molde tornado tridimensional e o corpo do modelo – permitiram múltiplas leituras de significado. O modelo entendeu ter sido uma parte activa deste processo, num processo de experimentação feito a dois. O investigador percebeu que a significação por contiguidade não era apenas dirigida ao modelo: os vestígios deixados pelo corpo do modelo também comunicaram com o investigador através de uma materialidade expandida no tempo. O protótipo que foi experimentado pelo modelo encerra em si as memórias de interações passadas. Todos estes factores foram sendo experienciados ao longo do processo prático, demonstrando a importância do processo pelo qual o corpo é aferido e desenhado.

No Capítulo 4, questionaram-se os vários participantes, internos e externos à investigação, sobre como entenderam a relação entre designer e modelo. As respostas foram múltiplas, com participantes a entenderem ter existido uma relação de proximidade e respeito entre os dois actores, e outros participantes a comentarem a perpetuação de relações de poder consagradas nas áreas da Moda e das Artes. Conquanto tenha sido importante angariar estas múltiplas interpretações do trabalho, os comentários do modelo sobre como sentiu a sua agência durante este processo adquirem uma autoridade que não é idêntica àquelas avançadas nem pelo investigador, nem pelos participantes convidados. Convocar o conceito de *metonímia* para classificar este momento processual teve como propósito reiterar a ideia de que o design de moldes pensa e produz espaços materiais contíguos ao corpo – **1)** do designer e do modelo, no momento de aferição do corpo, **2)** do designer, quando articula essa informação, **3)** do modelo quando veste a materialização do processo. É inquestionável que a interacção estabelecida foi inédita para ambos

os actores, da mesma forma que é inquestionável que a representação do corpo surgiu dessa interacção.

Em termos práticos, o processo de impressão do corpo numa superfície bidimensional revelou segmentações do corpo que não são aquelas normalmente utilizadas no desenho do molde-base clássico. Os limites do corpo que foram delineados através deste processo – aqueles que correspondem aos limites de contacto entre o corpo e a superfície – questionam a divisão ortogonal do molde-base clássico, feita através do plano coronal anatómico, onde a frente e as costas do corpo são separadas por linhas imaginárias que correm horizontalmente ao longo do ombro, do ponto do pescoço até ao acrómio, e verticalmente do ponto da axila até encontrar o perímetro da anca. A segmentação do corpo encontrada através do processo de impressão, permite algumas observações curiosas. Por exemplo, a costura do ombro apresenta uma inclinação semelhante àquela desenhada nos casacos de homem do século XVIII e século XIX – da qual não existe informação sobre o racional do seu posicionamento ***[Figura 167]***.



[Figura 167]
Comparação do ângulo da costura do componente costas. À esquerda, ilustração das costas de um casaco de 1840 (Davis 1989:25); à direita, fotografia das costas do protótipo construído através do processo de impressão (Fonte: autor).

Também a solução encontrada para contornar o ombro, assim como os limites encontrados através da impressão da frente do tronco – que deu lugar a um componente inteiro para o ombro e o braço, e a uma costura que contorna o arco superior do peitoral, respectivamente – assemelha-se à solução do vestido de Tarkhan (c. 4000 a.C.), uma peça de linho descoberta em 1913 por Sir Flinders Petrie na necrópole de Tharkan, no Egipto, hoje espólio da colecção do Petrie Museum of Egyptian Archeology, da University College of London ***[Figura 168]***.



[Figura 168]
Comparação da costura da componente frente com o ombro e manga. À esquerda, o vestido Tarkhan (c. 4000 a.C.) (https://www.ucl.ac.uk); à direita, fotografias da frente e de lado do protótipo construído através do processo de impressão (Fonte: autor).

Estas comparações não pretendem sugerir que os egípcios da Primeira Dinastia ou que os alfaiates setecentistas e oitocentistas tenham experimentado um processo semelhante àquele que foi apresentado nesta investigação. Mas, indicam claramente uma conclusão prática e conceptual desta investigação: a divisão do corpo que o molde-base clássico propõe é uma abstracção recente que não corresponde aos limites de contacto entre o corpo tridimensional e o tecido bidimensional.

Em termos conceptuais, o processo de impressão do corpo experimentado nesta investigação veio salientar que a prática em design de moldes, em especial a construção do molde-base, trabalha com e articula *vestígios do corpo*. As manchas obtidas pelo processo de impressão são, incontestavelmente, vestígios de uma interacção entre o corpo e uma superfície bidimensional. No entanto, as tiras de papel que os alfaiates usavam para marcar as medidas do corpo a vestir, onde encostavam a tira ao corpo do cliente e cortavam um pedaço para assinalar a dimensão daquela parte do corpo ***[Figura 169]*** da página 281, também podem ser entendidas de forma semelhante – embora não tenha sido o corpo a deixar a sua impressão, as marcas nas tiras de papel são os vestígios de uma interacção com o corpo. Se aceitarmos esta proposta como válida, então as medidas lineares utilizadas na construção do molde-base clássico – sejam individuais ou tabeladas, pensadas para acomodar o maior número possível de corpos anónimos – são também vestígios do corpo, directos ou diferidos.



[Figura 169]
Angariando vestígios do corpo. À esquerda, detalhe de ilustração de 1736, com um alfaiate a medir o cliente para um casaco (Kidwell 1979: 4); à direita, fotograma de investigador a obter informação do ombro e das costas do modelo (Fonte: autor).

A corroborar poder entender diferentes processos de medição do corpo como processos que angariam vestígios do corpo, o MoMA, Museum of Modern Art em Nova Iorque, apresentou recentemente um Research & Development Salon – um espaço de simpósio que "proporciona informação e ferramentas críticas para identificar e explorar novas direcções e oportunidades para […] o campo museológico mais amplo" (*in* http://momarnd.moma.org/salons/)[8] – com o tema *Traces*. A motivação do simpósio é o crescimento exponencial de (des)informação, mas a variedade de palestrantes de áreas diversas que apresentaram o que entendem por *vestígio* no âmbito das suas disciplinas, permite perceber o quão vasto e variado é este conceito. Embora não tenha existido nenhum designer de moldes a palestrar, a diversidade de áreas abrangidas nesta conversa – Fotografia, Sonoplastia, Arte, Dança, Tecnologia, Ciência Genética, entre outras – indica que um

[8] [TA]: "provides information and critical tools to identify and explore new directions and opportunities for [The Museum of Modern Art and – leading by example –] the broader museum field."

vestígio é qualquer marca, tangível ou intangível, que permite mapear um original que já não está presente: "Vestígios como uma metodologia, vestígios como conteúdo e a sua relação com a verdade" (Paola Antonelli, R&D Salon 43, 19 de Setembro de 2023).[9] Assim, se a informação utilizada para a representação do corpo em design de moldes permite criar uma relação com *uma* verdade do corpo, é possível entendê-la como *vestígios do corpo* – sejam medidas lineares, ou impressões com tinta, ou deformações originadas pelos movimentos do corpo numa peça de roupa, como na investigação de Inês Simões (2012).

Esta conclusão conceptual permite ampliar o potencial teórico e prático do Design de Moldes: se a representação do corpo em design de moldes for entendida como estando relacionada com *uma verdade* do corpo – como referido no Capítulo 1 deste documento –, e se a informação utilizada para garantir essa relação partir dos vestígios de uma interacção entre o corpo e um outro qualquer material – como demonstrado nesta investigação e na investigação de Simões (2012), por exemplo –, as possibilidades investigativas em Design de Moldes são infindas.

A terceira questão de investigação – '***como pode a pele informar o desenho do molde?***' – decorre da justificação da proposição que afirma que *o molde interpreta o corpo físico e o espaço tridimensional que ele ocupa*. Uma vez mais volta-se a falar sobre o corpo e sobre a sua representação em design de moldes, mas o que esta proposição acrescenta é a noção de que a representação do corpo em design de moldes é um desenho *espacial* – um desenho do espaço ocupado pelo corpo. Para fundamentar esta afirmação foram analisadas três investigações em Design de Moldes que utilizam o corpo físico como informante processual. A análise destas três investigações corrobora o cariz experimental latente na prática de design de moldes, permitindo antever e justificar o processo exploratório e artístico que esta investigação utilizou para a aferição e construção de uma representação do corpo. É certo que das três investigações analisadas, apenas a de Simões (2012) tem como objectivo concluir com uma alternativa para a *representação do corpo em design de moldes*. As outras duas investigações – de Rickard Lindqvist (2015) e de Liz Garland e Kevin Almond (2016) – utilizam o corpo físico como garante para a representação de peças de roupa. Não obstante, as três investigações partem de uma premissa idêntica – a presença do corpo físico, a determinada altura do processo, possibilita o questionamento da matriz de construção clássica em design de moldes, e permite a indagação de alternativas para a prática em design de moldes. Estas três investigações respondem à pergunta de Christoph De Boeck, no artigo *Material Sounds* (2003),

[9] [TA]: "Traces as a methodology and traces as content, and their relation to truth" (*in* https://www.youtube.com/watch?v=LbvMWeBA1W4&t=988s) [acedido a 6 de Novembro de 2023].

'pode o corpo ser tocado?' (2003: 104) – o corpo *deve* ser tocado durante o processo de aferição. A noção de que ao desenhar um molde estamos a projectar um objecto tridimensional que irá *tocar* na pele do utilizador, motivou esta questão de investigação.

Por essa razão, no Capítulo 2, a definição do *objecto referencial* foi circunscrita à *pele*. A justificação para esta definição, que se articula com a resposta à terceira questão de investigação, é avançada por Stella North (2013) – uma vez que as peças de roupa são basilares para a experiência corporizada, a materialidade da pele tem de ser entendida como uma combinação entre o corpo e a peça de roupa. O propósito de definir a pele como *objecto referencial* foi salientar que o desenho de um molde é 'bidireccional' – delimita uma silhueta do corpo que é visível do exterior, mas também produz um espaço intimo e invisível apenas percepcionado tactilmente. Definir a pele como o informante processual da parte prática desta investigação evidencia o carácter sensorial táctil dos objectos que o design de moldes produz, ao mesmo tempo que convoca essa mesma tactilidade para o processo de representação do corpo. De certa forma, esta questão de investigação é respondida através do *meio de representação* eleito – a impressão da pele, ou da superfície do corpo, numa superfície bidimensional. No entanto, existem outras considerações importantes que precisam de ser aludidas e que dizem respeito à pele como informante deste processo.

O aspecto táctil e sensorial do processo de aferição do corpo é inegável – o modelo refere-o na entrevista e é perceptível, no vídeo, que todo o processo utilizou o toque como ferramenta para conseguir angariar informação do corpo. Também as referências 'geográficas' da pele – as características do corpo do modelo que ficaram impressas na superfície bidimensional – serviram como elementos de localização de um espaço que, de outra forma, seria difícil de compreender e de mapear ***[Figura 170]***.



[Figura 170]
Algumas referências 'geográficas' da pele do modelo, impressas na superfície bidimensional (Fonte: autor).

A verdade é que, nesta investigação, a pele foi entendida como órgão sensorial táctil, constantemente estimulado pela peça de roupa que contacta com a sua superfície. Esta definição de pele ficou clara no subcapítulo que lhe é dedicado – a ênfase dada à história do toque e da sua relação com a pele (Connor 2001; Pallasma 2005), as classificações dos diferentes tipos de toque (Gibson 1962; Fulkerson 2014; Linden 2015), a constituição do *ego* através da experiência táctil feita corporizada (Anzieu 2016 [1995]; Lafrance 2013; North 2013). Na expansão do conceito *Eu-pele* para o conceito *Eu-roupa*, North diz que "ser si mesmo é, primeiro de tudo, ter uma peça de roupa que é mesmo sua e, em segundo lugar, usá-la como espaço e como superfície onde se pode experimentar sensações" (2013: 84-85).

Numa investigação que promoveu a representação do corpo em design de moldes – e percebendo que essa mesma representação será materializada num objecto que contacta com a pele – o espaço e a superfície para 'experimentar sensações' foram convocados no processo de aferição e mapeamento do corpo. E, reiterado na entrevista com o modelo, as memórias que ficaram deste processo são memórias tácteis que ficaram imbuídas no próprio protótipo – a textura das tintas em contacto com o corpo, e a textura das superfícies em que o corpo se projectou, o toque do pincel na pele, o manuseamento do corpo.

É necessário referir a disparidade de respostas dos participantes externos, entrevistados no Capítulo 4, quando questionados sobre a representação da pele presente na parte prática da investigação. Embora nenhuma resposta tenha sido verdadeiramente antagonista, existiram diferenças no que pode ser considerado como uma *representação da pele*. É compreensível esta multiplicidade de entendimentos – a pele é um campo muito fértil, para utilizar a expressão de Hélène Veiga Gomes. Mas, se expandirmos o nosso entendimento de *representação*, e a colocarmos no campo da *memória* – como proposto por Eduardo Cadava, crítico de Literatura Americana, no livro *Words of Light: Theses on the Photography of History* (1997), quando desenvolve o binómio *matéria-memória* do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941)[10] – então este processo representou a pele, ou, pelo menos, deixou uma representação táctil na memória do modelo.

[10] Segundo Cadava, que escreve sobre fotografia, o binómio de Bergson 'matéria-memória' é representado por 'objecto-representação'. Para Bergson, escreve o crítico de Literatura Americana, uma imagem "is the representation of an absent object." E continua: "If photography does not give us the past, it tells us that perception must be thought in relation to what is no longer present, in relation to the structure of memory in general" (p.92).

Existe, ainda, um outro aspecto a considerar que condensa a relação entre o *objecto mimetizado* e o *meio de representação* – o *sujeito mimético*. No Capítulo 2, este constituinte do trabalho foi identificado com a *relação mapa-território*. As razões que o justificam ligam-se com o facto de esta investigação entender o desenho do molde como um mapa que cartografa um território que é o corpo, e que a validação desta relação, como anteriormente explicado, está presente na materialização do molde, i.e., no protótipo ou na peça de roupa. Assim, ao fazer do toque uma ferramenta para a angariação de vestígios do corpo e ao ter representado graficamente um espaço de contacto entre o corpo e a superfície bidimensional, articulando essa informação de forma a construir uma representação do corpo, reiterou-se a pele como *objecto mimético*. Ao ter sido possível obter uma representação do corpo adequada através de um processo artístico e exploratório – validada através do protótipo concebido – evidenciou-se a porosidade do design de moldes a práticas oriundas de outras áreas artísticas, assim como a importância do *meio de representação* pelo qual o corpo é aferido e pelo qual se representa o corpo. Ao afirmar que o protótipo – ou peça de roupa – lhe 'conta muitas histórias', o modelo confirmou a materialização do molde – o *sujeito mimético* – como o agregador das intenções artísticas presentes durante o processo, fechando assim o triângulo dos constituintes miméticos deste trabalho.

A adaptação da teoria dos modelos relacionais miméticos, proposta por Rasmussen, para além de ter possibilitado balizar e identificar os diferentes constituintes desta investigação, permitiu um enquadramento de avaliação deste trabalho. Rasmussen utiliza um sistema de símbolos para classificar o modelo hierárquico específico de cada relação mimética, baseado na primazia de um ou dois dos constituintes – **(S-M-O)** – que dominam os outros constituintes – **(s-m-o)**.[11] O mesmo sistema foi utilizado, no Capítulo 2, para caracterizar algumas práticas em design de moldes – e, consequentemente, em design de moda – de forma a demonstrar, com as óbvias falhas derivadas de uma apropriação, a possibilidade de adaptação deste quadro teórico a esta área. Por exemplo, a investigação doutoral de Simões que se propôs encontrar um novo conjunto de moldes-base que obedecessem ao lineamento do corpo móvel, de modo a perceber se esse conjunto alternativo de moldes-base gerava respostas positivas na percepção de conforto quando vestidos (Simões 2012: 35), pode ser classificada com o símbolo **(s-M-O)**, uma vez que o *corpo* **(O)** e a *representação da mobilidade do corpo* **(M)** são mais importantes do que a peça de roupa **(s)**. Na investigação de Lindqvist (2015) do método 'cinético' de construção de peças de roupa – que

[11] Os diferentes modelos, representados por uma conjugação de letras maiúsculas e letras minúsculas, relacionam o *sujeito mimético* **(S/s)**, o *meio de representação* **(M/m)**, e o *objecto mimetizado* **(O/o)**.

deriva do *coup en un seul morceau*, de Sevin-Doering –, o investigador e designer diz que este método "não produz peças de vestuário mais flexíveis, nem a utilização da teoria [de construção] funciona como qualquer garantia de evitar a construção de peças de roupa 'rígidas'"[12] (2015: 235). E embora Lindqvist utilize o corpo físico como garantia do espaço que ele ocupa – não recorre a um *símile* de substituição – o objectivo do investigador não é uma alternativa para a *representação do corpo,* mas sim a construção de *peças de roupa*, podendo por isso ser representado pelo símbolo **(S-M-o)**. Se pensarmos no trabalho de Nakamichi, nos exemplos da colecção *Pattern Magic* (2010; 2011; 2012), onde os princípios do processo clássico de design de moldes são usados de forma a resultarem em peças de roupa não convencionais, mas onde não existe a motivação em contribuir para um novo *meio de representação*, talvez o melhor símbolo para representar o seu trabalho seria **(S-m-o)**.

De uma forma semelhante, utilizou-se o mesmo enquadramento para avaliar este trabalho através de uma auto-avaliação, e inquirindo o modelo e os participantes externos sobre as interpretações das relações de poder entre os diferentes constituintes presentes na parte prática da investigação. As respostas convergiram todas para um modelo relacional representado por **(s-M-o)**, onde o meio de representação **(M)** pareceu dominar o objecto mimetizado **(o)** e o sujeito mimético **(s)**. As implicações desta conclusão são tanto positivas como negativas.

Iniciando a crítica pelos aspectos negativos, e espelhando algumas das preocupações referidas durante as entrevistas de validação, este processo mais moroso e importunador – pois depreende um compromisso temporal e físico maior do que o método clássico – não produziu uma representação do corpo que se materializou num objecto mais confortável. É certo que a sequência espiralada de avaliação-acção-reavaliação (Schön 2016 [1983]) apresentada de forma transparente no Capítulo 3, amplifica a percepção da morosidade e comprometimento necessários para a completação deste processo. Na verdade, produzir um objecto vestível mais confortável nunca foi um objectivo deste trabalho. Em contrapartida, o envolvimento e intimidade que este processo possibilita entre designer, modelo e molde – mais próximo das artes visuais (Altfest 2017) e das artes performativas, do que do processo clássico de design de moldes – são resultados que se propuseram conseguir nesta investigação. Além disso, e como já foi referido antes, este processo permitiu encontrar os limites de contacto entre o corpo e a superfície bidimensional – possibilitando caminhos investigativos que questionem a relação entre o corpo e a peça de roupa,

[12] [TA]: "It does not by default produce more flexible garments, nor does the utilisation of the theory function as any guarantee of avoiding the construction of 'rigid' garments."

por exemplo. Também o facto deste processo ter sido experimentado em apenas um participante – por razões justificadas ao longo deste documento – levantou questões sobre a sua reprodutibilidade com corpos diferentes. Esta questão não parece ser problemática, uma vez que as estratégias encontradas para a aferição e representação deste corpo específico são adaptáveis a corpos com estruturas e volumetrias diferentes.[13]

O aspecto positivo do modelo mimético pelo qual este trabalho foi avaliado é o de permitir destacar o processo – ou o gesto processual – como um momento imbuído de uma motivação artística. A não subjugação do processo de desenho do molde a outro intuito para além da exploração da representação da tridimensionalidade do corpo, é uma tentativa de mais um passo na construção da autonomização da disciplina. Esta investigação demonstrou que o processo de aferição e representação do corpo, embora dominante, respeitou os outros dois constituintes que participaram no acto mimético. Ao conceber um espaço em que práticas e conhecimentos de outras áreas dialogam com a prática de design de moldes, recuperou-se um estatuto poético e essencial da disciplina – o de *representar o corpo*.

Este espaço onde foram sendo argumentados e defendidos os resultados desta investigação, serviu para reflectir sobre as respostas às questões de investigação que instigaram esta investigação. Ao mesmo tempo, teve como propósito perceber se os objectivos apresentados no início da investigação foram alcançados. A consecução dos objectivos desta investigação está intimamente ligada com a demonstração do argumento inicial e que se volta a repetir:

"*A representação do corpo em design de moldes é um processo criativo, pois a tradução da tridimensionalidade do corpo em informação bidimensional pode ser de cariz experimental e porosa a discursos artísticos sobre o corpo.*"

Assim, e embora a confirmação da consecução dos objectivos esteja presente nas argumentações e resultados discutidos, elencar novamente os objectivos e indicar como se articulam com os resultados desta investigação, torna a leitura mais fácil.

[13] Foi referido, no Capítulo 4, que a estratégia de estampagem do ombro, por exemplo, adequa-se à aferição de outras zonas do corpo mais volumétricas.

O primeiro objectivo era '***evidenciar que o design de moldes representa o corpo através da tradução da tridimensionalidade do corpo em informação bidimensional***' alcançado pela nova segmentação do corpo obtida através do processo de impressão do corpo. Se, por um lado, a divisão do plano bidimensional encontrada através deste processo questiona aquela normalmente utilizada pelo processo clássico de design de moldes, por outro lado, vem confirmar que a estrutura lógica que rege o design de moldes é exactamente a tradução da tridimensionalidade do corpo em informação bidimensional, conseguida através da segmentação do plano bidimensional.

O segundo e terceiro objectivos completavam-se – '***colocar a prática de design de moldes num diálogo com outras práticas que também representam o corpo***' de modo a '***afirmar que o desenho do molde pode ser fruto de um processo exploratório artístico, confirmando a porosidade do Design de Moldes a outros discursos artísticos***'. Ambos os objectivos foram alcançados na prática ao ter sido possível obter uma representação do corpo adequada através do uso de práticas de outras disciplinas artísticas. Essa interdisciplinaridade, confirmada por todos os avaliadores deste trabalho, veio confirmar a porosidade conceptual do Design de Moldes a outros discursos artísticos sobre o corpo.

O quarto objectivo elencado propunha '***demonstrar que o processo utilizado para aferir a tridimensionalidade do corpo em design de moldes pode ser entendido enquanto um gesto artístico em si mesmo***'. A confirmação da consecução deste objectivo adveio da avaliação do modelo relacional hierárquico entre os constituintes deste trabalho, apontando para uma clara primazia do *meio de representação* em comparação com os outros dois constituintes – representado pelo símbolo **(s-M-o)** –, e por este processo ter sido maioritariamente entendido como tendo dialogado com a área da Performance – área artística plural, com o "objectivo de pôr em prática ideias formais e conceptuais na base da criação artística" (Goldberg 2001[1988]: 7).

A percepção de que estes gestos artísticos eram imbuídos de artisticidade, deu lugar à confirmação do quinto objectivo – '***explorar uma nova relação entre o utilizador e o designer que permita ao corpo informar o processo, dando origem a uma nova representação do corpo e gerando novas interpretações dos resultados desse processo***'. A noção de que o design de moldes articula vestígios do corpo que nascem de uma interacção com o corpo, permitiu explorar uma nova relação entre designer, modelo e molde. Ao mesmo tempo, a confirmação de que as memórias dessa interacção estão presentes no molde tornado tridimensional e vestido, como referido pelo modelo na entrevista, aponta para a importância do processo de aferição do corpo na percepção sensorial do resultado dessa aferição.

É possível concluir com duas direcções possíveis para a continuação desta investigação. Ao se ter utilizado o corpo como informante de todo o processo de aferição, encontrando os limites de contacto entre o corpo e a superfície bidimensional, mas também tendo traduzido graficamente as expansões e contrações de alguns músculos quando em diferentes posições ***[Figura 171]***, é possível antever métodos experimentais idênticos que permitam indagar sobre a relação do corpo com o desenho do molde – e como pode essa relação ser alterada de forma a conseguir eliciar respostas posturais através do contacto da peça de roupa com a pele, e da memória das interacções processuais.



[Figura 171]
Detalhe do impacto do movimento do braço na área do músculo trapézio, a encarnado, e do músculo de deltóide, a amarelo (apresentada antes na página 157).

Ao se ter conceptualizado que o design de moldes trabalha e articula vestígios do corpo – entendidos de forma lata como interacções entre o corpo e um qualquer outro material – e ao ter elencado, no Capítulo 3, a forma como esses vestígios podem ser articulados, a difusão processual da disciplina cresce exponencialmente. Se esta investigação encontrou os limites de contacto entre o corpo a e superfície bidimensional, poderia também ter focado na direcção das pregas da pele – com sugerido por Lara Torres, por exemplo – ou construir um espólio de impressões de corpos com morfologias variadas – como sugerido por Philip Sparks. Ou, ainda, utilizar este conhecimento conceptual e aplicá-lo à angariação de outros vestígios do corpo, permitindo a investigação e descoberta de novas particularidades entre o corpo e a sua representação em design de moldes e, principalmente, permitir que os objecto criados no âmbito do Design de Moldes comuniquem com um legado histórico, artístico e exploratório de representações do corpo em

diversas áreas. Entender o desenho do molde como um *desenho que representa o corpo* permite conceber diferentes processos para a sua concepção, evidenciando o cariz conceptual da disciplina – desenhar o corpo para o vestir.

Referências
[Bibliografia e Outras fontes]

Aldrich, Winifred (2002). *Pattern Cutting for Women's Tailored Jackets: Classic and Contemporary*, Blackwell Publishing, Oxford.

Aldrich, Winifred (2008). *Metric Pattern Cutting for Women's Wear* ,5th ed. Blackwell Publishing, Oxford.

Aldrich, Winifred (2011). *Metric Pattern Cutting for Men's Wear* ,5th ed. Blackwell Publishing, Oxford.,

Altfest, Ellen (2017). *The Relationship between Artist and Model*, https://imma.ie/magazine/the-relationship-between-artist-and-model-a-blog-by-renowned-american-painter-ellen-altfest/ [acedido a 1 de Agosto de 2023].

Antonelli, Paola (ed.) (2023). "Traces," *R&D Salons MoMA,* 43, 19 de Setembro de 2023, conferência em *live-streaming*, https://www.youtube.com/watch?v=LbvMWeBA1W4 [acedido a 11 de Novembro de 2023].

Assembil (ed.) (2013). *How Patterns Work: The Fundamental Principles in Pattern Making and Sewing in Fashion design*, Assembil Books, UK.

Anzieu, Didier (2016 [1995]). *The Skin Ego*, traduzido por Segal, Naomi, Karnak Books, UK

Ardenne, Paul (2001). *L'Image Corps: Figures de l'humain dans l'art du XXe Siécle*, Éditions du Regard, Paris.

Aristóteles (384-322 a.C. [1987]). *Poetics I*, (transl.) Janko, Richard, Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge, https://archive.org/details/poeticsi0000aris/page/n3/mode/2up [acedido a 2 de Fevereiro de 2023].

Armstrong, Helen (2010[2006]). *Patternmaking for Fashion Design*. 5th ed. Harper-Collins Publishers, New York.

Baldasso, Renzo (2009). "Filarete's 'Disegno'," in *Arte Lombarda – Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, 155, Vita e Pensiero, Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 39-46.

Barthes, Roland (1982). *Camera Lucida - Reflecions on Photography*, Farrar, Strauss and Giroux, New York.

Bortolotto, Chiara (2007). "From Objects to Processes: Unesco's 'Intangible Cultural Heritage'," in *Journal of Museum Ethnography,* 19, pp. 21-33.

Boucher, François (1967). *20,000 Years of Fashion – The History of Costume and Personal Adornment*, Harry N. Abrams Inc., Publishers, New York.

Bray, Natalie (1994). *Dress Pattern Designing*, Blackwell Publishing, Oxford.

Breward, Christopher (2001). "Manliness, Modernity and the Shaping of Male Clothing," in *Body Dressing,* Entwistle, Joanne & Wilson, Elizabeth (eds.), Berg, pp. 165-182.

Brubach, Holly (1997). "Dance Partners," *The New York Times Magazine*, 12 October 1997, https://www.nytimes.com/1997/10/05/magazine/style-dance-partners.html [acedido a 27 de Abril 2023].

Bugg, Jessica (2009). "Fashion at the Interface: Designer - Wearer – Viewer," in *Fashion Practice: The Journal of Design, Creative Process and Fashion Industry*, 1:1, Berg, pp. 9-32.

Bunka (2009). *Garment Design Textbook – Fundamentals of Garment Design*, Bunka Publishing Bureau, Japan.

Burke, Kenneth (1945). *A Grammar of Motives,* Prentice-Hall, NY.

Cadava, Eduardo (1997). *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton University.

Candy, Fiona (2005). "The Fabric of Society: An Investigation of the Emotional and Sensory Experience of Wearing Denim Clothing", in *Sociological Research Online* 10:1, https://www.socresonline.org.uk/10/1/candy.html [acedido a 10 de Janeiro de 2021].

Carrol, Lewis (1997 [1893]). *Sylvie and Bruno Concluded*, 2nd ed., MacMillan and Co, London, New York, https://archive.org/details/sylviebrunoconcl00carrrich/page/168/mode/2up?q=map [acedido a 14 de Agosto de 2023].

Charpy, Manuel (2015). "Ajustements. Corps, vêtements à tailles fixes et standards industriels au XIXe siècle" in *Modes Pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode,* Special Issue, 3, Paris, pp. 96-127.

Clemans, Gayle (2009). *The map as art – Contemporary Artists Explore Cartography,* Harmon, Katherine (ed), Princetion Architectural Press, NY,

Connor, Steven (2004). *The Book of Skin,* Reaktion Books, London

Crespo, Carmen e Viñas, Vicente (1984). "The Preservation and restoration of paper records and books: a RAMP study with guidelines," in Unesco Digital Library, pp. 1-150, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000063519 [acedido a 12 de Setembro de 2021].

Crosby, Eric (2014). "Painting on, or as, Film: Yves Klein's *Suaire de Mondo Cane* (*Mondo Cane Shroud*)," in *On Performativity*, Carpenter, Elizabeth (ed.), 1 of *Living Collections Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center. http://walkerart.org/collections/publications/performativity/yves-klein/ [acedido a 19 de Abril de 2023].

De Boeck, Christoph (2003). "Material Sound," in *Patronen/Patterns,* Mode Museum-Provincie Antwepen, Amsterdam: Ludion, pp. 103-105.

Debo, Kaat (2003). "Patterns" in *Patronen/Patterns* Mode Museum-Provincie Antwepen, Amsterdam: Ludion, pp. 9-19.

Dickson, Carol Anne (1979). *Patterns for Garments: A History of the Paper Garment Pattern Industry in America to 1976*, Tese de Doutoramento, Ohio State University.

Duburg, Annette e van der Tol, Rixt (2017). *Draping – Art and craftsmanship in fashion design*, ArtEZ Press, Amsterdam.

Durão, Maria João (2009). "Body in Weightlessness: Cartography of a Sentient Place," *Artitextos*, nº7, Faculdade de Arquitectura de Lisboa, pp. 47-61.

Eco, Umberto (2007 [1998]). "Lumbar Thought," in *Fashion Theory - A Reader,* ed. Barnard, Malcom, Routledge, Oxon, pp. 315-317.

Edney, Matthew H. (1997). *Mapping the Empire: The Geographical Construction of British India, 1765-1843*, The University of Chicago Press.

Eleey, Peter, (2014 [2008]). "If You Couldn't See Me: The Drawings of Trisha Brown," *On Performativity*, Elizabeth Carpenter (ed.), 1 of *Living Collections Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center, http://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/ [acedido a 12 de Março de 2023].

Ellis, Carolyn, Adams, Tony E., Bochner, Arthur P. (2011). "Autoethnography: An Overview," FQS, Forum Qualitative Social Research, 11:1, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108 [acedido a 11 de Agosto de 2023].

Entwistle, Joanne (2000). *The Fashioned Body*, Polity Press, Cambridge.

Fabiani, Vicente (1995). "La cultura científica y técnica en la España de los siglos XVI y XVII," in *Bulletin hispanique,* 97:1, pp. 233-259.

Frayling, Chrisopher (1993). "Research in Art and Design," *Royal College of Art Research Papers*, 1:1, UK, pp. 1-5.

Friedman, Ken (2008). "Research into, by and for design," *Journal of Visual Practice*, 7:2, Intellect Ltd, pp. 153-160.

Fossa, Fabio (2015). "Vision, Image and Symbol - Homo Pictor and Animal Symbolicum in Hans Jonas' Anthropology," *in Aisthesis - Rivista on-line del Seminario Permanente di Estetica*, VIII:2, pp. 165-182.

Fulkerson, Matthew (2014). *The First Sense*, Massachussets Institute of Technology, MIT Press.

Galle, Per (2006). "Worldviews for Design Theory," *2006 Design Research Society*, International Conference in Lisbon, IADE.

Galle, Per (2011). "Foundational and Instrumental Design Theory," in *Design Issues*, 27:4, MIT Press, pp. 81-94.

Gardner, Martin (1957). *Fads and Fallacies in the name of science*, Dover Publications, NY.

Garland, Liz e Almond, Kevin (2016). "Second Skin: Investigating the Production of Contoured Patterns for the Theatrical Costume Industry," in *Costume,* 50:1, The Costume Society, UK, pp. 90–113.

Garrigou-Lagrange, Matthieu (2021), "D'oú vient l'art contemporain," 26 de Novembro de 2021 em *Sans oser le demande*, com Elisabeth Couturier, RadioFrance, Podcast, 58 minutos. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/l-art-contemporain-a-t-il-vraiment-invente-quelque-chose-2388242 [acedido a 26 de Novembro de 2021].

Gibson James J. (1962). "Observations on active touch," *Psychological Review,* 69:6, Cornell University, pp. 477-491

Giles, Edward (1887). *The History of the Art of Cutting in England*, F. T. Prewett, London.

Ginsburg, Madeleine (1972), "The Tailoring and Dressmaking Trades, 1700-1850," in *Costume,* 6:1, pp. 64-71.

Goldberg, Roselee (2001[1988]). *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro.

Gombrich, Ernst H. (1984 [1960]). *Art and Illusion - A Study in the Psychology of Pictorial Representations*, Phaidon Press, London.

Gray, Carole e Malins, Julian (2004). *Visualising Research: A guide to the Research Process in Art and Design*, Ashgate, USA.

Guba, Egon G. (ed.) (1990). *The Paradigm Dialog*, Sage Publications.

Guiraud, Marc (2014), *Aline Ribière* http://www.alineribiere.fr/fil_texte.html [acedido a 24 de Abril de 2023].

Halliwell, Stephen (1990). "Aristotelian Mimesis Reevaluated," *Journal of the History of Philosophy*, 28:4, The John Hopkins Universtity Press, pp. 487-510.

Hanson, Karen (1990), "Dressing down Dressing up – The Philosophic Fear of Fashion," in *Hypatia*, 5:2, Wiley, pp. 107-121.

Haraway, Donna J. (1997). *Modest_Witness@Second_Millenium Female Man©_Meets_OncoMouse*™, Routledge.

Hecklinger, Charles (1881 [1880]). *The Dress And Cloak Cutter, A Treatise on the Theory and Practice of Cutting Dresses and Overgarments for Ladies, Especially Designed and Adpated for Tailors Use,"* Burlington, Vermont, https://archive.org/details/dresscloakcutter00heck/page/n3/mode/2up?q=body-pattern&view=theater [acedido a 8 de Novembro de 2022].

Hilpinen, Risto (1995). "Belief Systems as Artifacts," in *The Monist*, 78:2, Oxford University Press, pp. 136-155.

Hitchcock, David (2005). "The concept of argument, and informal logic," in McMaster University, pp. 1-27 https://www.humanities.mcmaster.ca/~hitchckd/informal.pdf [acedido a 12 de Novembro de 2022].

Hollander, Anne (1993). *Seeing Trough Clothes,* University of California Press, California.

Hollander, Anne (2016[1994]). *Sex and Suits – The Evolution of Modern Dress*, Bloomsbury, London.

Hulme, W. H. (1945). *The Theory of Garment-Pattern Making*. The National Trade Press Ltd, London.

Hulme, W. H. (1946). *The Practice of Garment-Pattern Making*. The National Trade Press Ltd, London.

Husain, Martha (2002). *Ontology and the Art of Tragedy – AnApproah to Aristotle's Poetics*, State University of NYPress, Albany.

Jack, Mary Ann (1976). "The Accademia del Disegno in Late Renaissance Florence," in *The Sixteenth Century Journal,* 7:2, pp. 3-20.

Joly, Martine 1994. *Introdução à Análise da Imagem*, Edições 70, Lisboa.

Johnson, Nancy (1981). "Design: A Critique of a Metaphor," Concordia University, pp. 14-32, https://core.ac.uk/download/pdf/51288295.pdf [acedido 6 de Setembro de 2022].

Jonas, Hans (1962). "Homo Pictor and the Differentia of Man," in *Social Research* 29:2, The Johns Hopkins University Press, pp. 201-220.

Jones, Amelia (1997). "Presence' in absentia. Experiencing Performance as Documentation" in *Art Journal, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of the Century*, 56:4, College Art Association. (pp. 11-18).

Joy, Annamma., Sherry, John, Venkatesh, Alladi, Wang, Jeff & Chan, Ricky (2012). "Fast fashion, sustainability, and the ethical appeal of luxury brands." *Fashion Theory*, 16:3, Berg, pp. 273-296

Kawamura, Yuniya (2011). *Doing Research in Fashion and Dress: An introduction to qualitative methods*, Berg.

Kidwell, Claudia (1979). *Cutting a Fashionable Fit: Dressmakers' Drafting Systems in the United States*, Smithsonian Institution Press, Washington D. C.

Klein, Yves (1960). *Yves le mnochrome. Naturemétrie,* https://www.yvesklein.com/en/ressources/#/en/ressources/view/document/19733/yves-klein-yves-le-monochrome-naturemetrie?sb=_created&sd=desc [acedido a 17 de Abril de 2023].

Koda, Harold (2001). *Extreme Beauty: The Body Transformed*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Köhler, Carl (2001 [1993]). *História do Vestuário*, Martins Fontes, São Paulo.

Korsmeyer, Carolyn (1993). "The Compass in the Eye," in *The Monist*, 76:4, Oxford University Press, pp. 508-523.

Korzybski, Alfred (2000 [1933]). *Science and Sanity*, 5th Edition. Institute of General Semantics, Brooklin, NY.

Lafrance, Marc (2013). "From the Skin Ego to the Psychic Envelope: An Introduction to the Work of Didier Anzieu", *Skin, Culture and Psychoanalysis*, Cavanagh, S.L. et al. (eds.), New York: Palgrave Macmillan, pp. 17-44.

Lakoff, George e Johnson, Mark (1980). *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press.

Larsen, Ulrik Martin (2016). *Dressing Wearing - Movement directed by dress, Dress directed by movement*, Tese de Doutoramento, University of Boras, Sweden.

Lauwaert, Dick (2003). "The Consciousness of a Seam" in *Patronen/Patterns* Mode Museum-Provincie Antwepen, Amsterdam: Ludion, pp. 41-53.

Lau, John (2012). *Basic Fashion Design 09: Designing Accessories,* AVA Book, London.

Lavigne, Emma (2020). *Le Ciel Comme Atelier – Yves Klein et Ses Contemporains*, Editions du Centre Pompidou-Metz, https://issuu.com/centre-pompidou-metz/docs/cpm_1593682435_8443 [acedido a 18 de Abril de 2023].

LeFevre, Camille (2013). *Dress meets Dancing Body,* https://mnartists.walkerart.org/dress-meets-dancing-body [acedido a 27 de Abril de 2023].

Linden, David (2015). *Touch - The Science of the Sense that Makes Us Human*, Peguin Books, UK.

Lindqvist, Rickard (2015). *On the Logic of Pattern Cutting - Foundational Cuts and Approximations of the Body*, University of Bóras, Sweden.

Llewellyn-Jones, Lloyd (2007). "House and Veil in Ancient Greece." *British School at Athens Studies*, 15, pp. 251–58.

Loschek, Ingrid (2009). *When Clothes Become Fashion: Design and Innovation Systems*, Berg.

Mackay, William A. (1997). *Neurofisiologia sem Lágrimas.* (A. Canhão, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Madoff, Daniel (ed.) (2019). *Scenario (1997) by Merce Cunningham*, Archival Footage from the Merce Cunningham Trust, 5 minutos e 34 segundos, Merce Cunningham Trust, https://www.youtube.com/watch?v=qAvVCbdlzfg&t=235s [acedido a 27 de Abril de 2023].

Mautner, Thomas (ed.) (1997). *Dicionário de Filosofia*, Edições 70, Lisboa.

Matthews David, Alison (2018). "Body Doubles: The Origins of the Fashion Mannequin," in *Fashion Studies* 1:1 https://www.fashionstudies.ca/body-doubles [acedido a 7 de Outubro de 2022].

McLuhan, Marshall (1964), *Understanding Media*, McGraw-Hill Book Company, https://archive.org/details/understandingmed0000mars_s3z9/mode/2up [acedido a 4 de Março de 2023].

Martin, Bella e Hanington, Bruce (2012). *Universal Methods of Design,* Rockport Publisher.

Merleau-Ponty, Maurice (1999[1945]). *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo: Martins Fontes.

Morris, William (ed.) (1982). *American Heritage Dictionary*, Houghton Mifflin Company, US https://archive.org/details/americanheritage00morr/mode/2up?view=theater [acedido a 30 de Outubro de 2022].

Nakamichi, Tomoko (2010). *Pattern Magic*, Laurence King Publishing.

Nakamichi, Tomoko (2011). *Pattern Magic 2*, Laurence King Publishing.

Nakamichi, Tomoko (2012). *Pattern Magic – Stretch Fabrics*, Laurence King Publishing.

Narielwalla, Hormazd (2013). *Patterns as Documents and Drawings: An artistic exploration of tailoring patterns as historical documents and drawings abstracting the human form. An analysis from the perspective of a creative art practitioner*. PhD thesis, University of the Arts London.

Nerlich, Brigitte e Clarke, David D. (2001). "Serial metonymy: A study of reference-based polysemisation," *Journal of Historical Pragmatics,* 2:2, John Benjamins Publishing Company, pp. 245–272.

Nogueira, Nuno Pinto (2015). *Equilíbrio e Desequilíbrio na Relação entre Corpo e Roupa: O Design de Moldes como Transmissor de Intenções*, dissertação de mestrado não publicada, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

North, Stella (2013). "The Surfacing of the Sef: The Clothing Ego", *Skin, Culture and Psychoanalysis*, Cavanagh, S.L. et al. (eds.), New York: Palgrave Macmillan, pp. 64-89.

Pallasmaa, Juhani (2005). *The Eyes of the Skin: Architecture and the senses*, Chichester: Wiley-Academy.

Pappas, Nikolas (2005 [2001]). "Aristotle," *The Routledge Companion to Aesthics*, Gaut, Berry e Lopes, Dominic (ed.), NY, pp.15-37.

Pappas, Nikolas (1992) "The Poetics Argument Against Plato," *The Souther Journal of Philsophy*, 30:1, Wiley, pp. 83-100.

Parsons, Terence (1996) "What is an Argument?" *The Journal of Philosophy*, 93:4, Journal of Philosophy, Inc., pp. 164-185.

Peterson, Richard A. (1979). "Revitalizing the Culture Concept," in *Annual Review of Sociology,* 5, pp. 137-166.

Petrascheck-Heim, Ingeborg (1969). "Tailors' Masterpiece-Books," in *Costume,* 3:1, pp. 6-9.

Pietroni, Nico; Dumery, C.; Guenot-Falque, R.; Liu, M.; Vidal.Calleja, T. Sorkine-Hornung, O. (2022). "Computacional Pattern making from 3D Garment Models" https://www.academia.edu/76362889/ [acedido a 20 de Novembro de 2022].

Polanyi, Michael (2009[1966]). *The Tacit Dimension*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

Poole, B. W. (1920). *The Clothing Trades Industry*, Sir Isaac Pitman & sons, Ltd; New York.

Rasmussen, Bjørn (2008). "Beyond imitation and representation: extended comprehension of mimesis in drama education," *Research in Drama Education*, The Journal of Applied Theatre and Performence, 13:3, Routledge, pp. 307-319.

Ribière, Aline (2014). *Aline Ribière, Architexture (du corps) au centre d'art La Fenêtre à Montpellier*, https://www.enrevenantdelexpo.com/2014/01/05/aline-ribiere-architexture-du-corps-au-centre-dart-la-fenetre-a-montpellier-2/ [acedido a 12 de Abril de 2023].

Rissanen, Timo e McQuillan, Holly (2016). *Zero Waste Fasion Design*, Bloomsbury.

Roberts, Julian (2013). *Free Cutting* https://researchonline.rca.ac.uk/3060/1/FREE-CUTTING-Julian-Roberts.pdf [acedido a 2 de Setembro de 2023].

Rochon, Katherine (2016). *Le Robe est L'Intervention: Création en art, histoires et constructions identitaires de femmes immigrantes de Montréal*, tese de Doutoramento, na Univerisité du Québec à Montréal, https://archipel.uqam.ca/8885/1/D3065.pdf [acedido a 13 de Abril de 2023].

Rosenberg, Susan (2007). "Trisha Brown: The Signs of Gesture," (brochura) *Trisha Brown: Drawing on Land and Air*, Contemporary Art Museum, University of South Florida, http://www.usfcam.usf.edu/cam/exhibitions/2007_01_Trisha_Brown/BrownBrochureWEB.pdf. [acedido a 20 de Março de 2023].

Salmon, Jaqueline e Ribière, Aline (2007). *Dialogue Pensé/Parlé – 2 empreintes*, entrevista de Jaqueline Salmon a Aline Ribère, http://www.jacquelinesalmon.com/fr/bibliographie-entretiens/search/deux%20emprentes/view/101/deux-empreintes-dialogue-pense-parle/?of=0 (acedido a 27 de Abril de 2023].

Schön, Donald A. (2016 [1983]). *The Reflective Practitioner – How professionals think in action*, Routledge, London e New York.

Schouwenberg, Louise e Kaethler, Michael (eds.) (2021). *The Auto-ethnographic Turn in Design*, Valiz, Amsterdam.

Sciamma, Céline (ed.) (2019). *Portrait de la jeune fille en feu*, França, Lillie Studios, Filme, 1 hora e 57 minutos, https://www.filmin.pt/filme/retrato-da-rapariga-em-chamas [acedido a 15 de Setembro de 2023].

Semino, Elena e Steen, Gerad (2008). "Metaphor in literature," *The Cambridge Handbook of Metaphor and Tought,* Gibbs, Raymond (ed.), Cambridge University Press, pp 232-246.

Semper, Gottfried (2004 [1860]). *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, Getty Research Institute, Los Angeles.

Sennett, Richard (2008). *The Craftsman*, Penguin Books, UK.

Sevin-Doering, Geneviève. http://sevindoering.free.fr [acedido a 31 de Janeiro de 2023].

Simões, Inês (2005). *A Projecção de Moldes enquanto Componente Conceptual da Construção das Peças de Vestuário: A Adequação das Costuras Principais Segmentação do Corpo Móvel*, Dissertação de Mestrado não publicada, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

Simões, Inês (2012). *Contributions for a new Body Representation Paradigm in Pattern Design: Generation of Basic Patterns after the Mobile Body*. Tese de Doutoramento não publicada, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

Simões, Inês (2013). "Viewing the mobile body as the source of the design process," in *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 6:2, Taylor and Francis, pp. 72-81.

Simões, Inês, Ribeiro, Mário, Nogueira, Nuno (2019). "Sense and Sensability in Fashion Design Education" in Nazir, S., Teperi, A-M. & Polak-Sopinska, A. (eds.) *Advances in Human Factors in Training, Education, and Learning Sciences.* USA: Springer, pp. 151-160.

Sonesson, Göran (1998). "Index," "Indexicality," "Metonymy," in *Encyclopaedia of Semiotics,* ed. Bouissac, Paul. Oxford University Press, pp. 306-308; 308-311; 415-416 https://archive.org/details/encyclopediaofse0000unse_q6b9/page/20/mode/2up?q=metonymy [acedido a 4 de Fevereiro de 2023].

Sorber, Frieda (2003). "The Pattern: An overview," in *Patronen/Patterns* Mode Museum-Provincie Antwepen, Amsterdam: Ludion, pp. 23-32.

Sörbom, Göran (2002). "The Classical Concept of Mimesis," *A Companion to Art Theory*, Smith, Paul e Wilde, Carolyn (eds). Blackwell Publishing Ldt, pp. 19-28.

Stiles, Kristine (1987). "Synopsis of the Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance," *The Act,* 1:2, Performance Project, Inc., pp. 22-31.

Stiles, Kristine (1998). "Uncorrupted Joy: International Art Actions" in *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979,* Ferguson, Russel (ed.), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Thames and Hudson, pp. 227-329.

Svendsen, Lars (2006). *Fashion: A Philosophy*, Reaktion Books, London.

Tavares, Gonçalo M. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Editorial Caminho.

Thornquist, Clemens (2014). "Basic Research in Art: Foundational Problems in Fashion Design Explored through the Art Itself" in *Fashion Practice,* 6:1, Bloomsbury Publishing, pp. 37-58.

Torres, Lara (2018). *Towards a practice of unmaking – The essay film as critical discourse for fashion in the expanded field*, Tese de Doutoramento, University of the Arts London, https://www.academia.edu/40826693/Towards_a_practice_of_unmaking_The_essay_film_as_critical_discourse_for_fashion_in_the_expanded_field [acedido a 7 de Setembro de 2023].

Tronzo, William (2004). "Giotto's Figures," *The Cambridge Companion to Giotto*, Derbes, Anne e Sandona, Mark (eds.), Cambridge Univestity Press, Cambridge, pp. 63-75.

Turner, Jane (ed.) (1996). *The Dictionary of Art*, Macmillan Publishers Limited.

Valle-Noronha, Júlia (2019). *Becoming with Clothes: Activating wear-worn engagements through design*. PhD Thesis, Aalto University, Helsinky.

Watson, Douglas N. (1990). "What is Reasoning? What is an Argument," *The Journal of Philosophy*, 87:8, The Journal of Philosophy Inc., pp. 399-419.

Waugh, Norah (1964). *The Cut of men's Clothes 1600-1900,* Butler & Tanner Ltd., London.

Wulf, Christoph (2007). "Homo Pictor or the Making of Man through Imagination," Free University of Berlin, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3745643 [acedido a 27 de Setembro de 2022].

Referências de Imagens
[Fontes]

Alcega, Juan (1580). *Libro de geometria, practica y traça*, Biblioteca Digital Hispánica, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022768 [acedido a 28 de Outubro de 2022].

Aldrich, Winifred (2011). *Metric Pattern Cutting for Men's Wear* ,5th ed. Blackwell Publishing, Oxford.

Connor, Steven (2004). *The Book of Skin,* Reaktion Books, London

Davis, R.I. (1989). *Men's Garments 1830-1900 – A guide to Pattern Cutting*, The Bath Press.

Garland, Liz e Almond, Kevin (2016), "Second Skin: Investigating the Production of Contoured Patterns for the Theatrical Costume Industry," in *Costume,* 50:1, The Costume Society, pp. 90-113.

Hecklinger, Charles (1881 [1880]). *The Dress And Cloak Cutter, A Treatise on the Theory and Practice of Cutting Dresses and Overgarments for Ladies, Especially Designed and Adpated for Tailors Use,* Burlington, Vermont, https://archive.org/details/dresscloakcutter00heck/page/n3/mode/2up?q=body-pattern&view=theater [acedido a 8 de Novembro de 2022].

https://collections.imm.hu/gyujtemeny/tailor-s-pattern-book/7967?i=8 [acedido a 7 de Novembro de 2022].

https://www.digishelf.de/objekt/77488794X/48/ [acedido a 7 de Novembro de 2022].

https://www.filmin.pt/filme/retrato-da-rapariga-em-chamas [acedido a 15 de Setembro de 2023].

https://www.gagallery.com/exhibitions/map-territory/works?view=slider#8 [acedido a 4 de Fevereiro de 2023].

http://www.jacquelinesalmon.com/files/media_file_267.mp4 [acedido a 24 de Abril de 2023].

http://sevindoering.free.fr/fr/fraccueil/cadreaccueil.htm [acedido a 27 de Outubro de 2022].

https://www.ucl.ac.uk/culture/petrie-museum/tarkhan-dress [acedido a 15 de Outubro de 2023].

https://www.yvesklein.com/fr/ressources/#/fr/ressources/view/photo/3624/presentation-des-anthropometries-de-l-epoque-bleue-a-la-galerie-internationale-d-art-contemporain?sb=_created&sd=desc [acedido a 16 de Abril de 2023].

https://www.yvesklein.com/fr/ressources/#/fr/ressources/view/article/41/regard-sur-suaire-de-mondo-cane-ant-su-8-i?sb=_created&sd=desc [acedido a 16 de Abril de 2023].

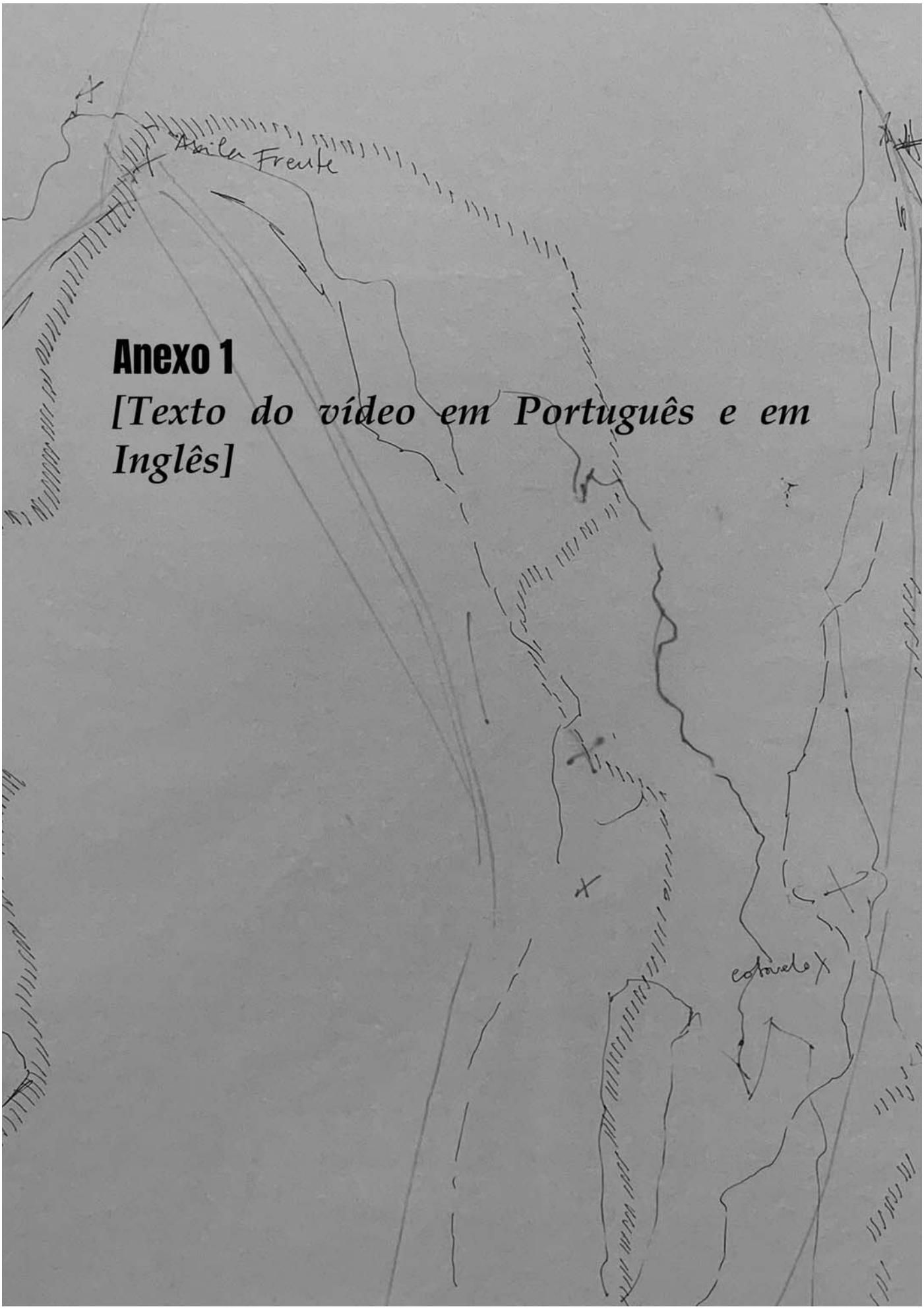
http://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/ [acedido a 2 de Abril de 2023].

Kawaira, Aarti (2002). "The Kimono Body." *Fashion Theory*, 6:3, Berg, pp. 299-310.

Kidwell, Claudia (1979), *Cutting a Fashionable Fit: Dressmakers' Drafting Systems in the United States*, Smithsonian Institution Press, Washington D. C.

Lindqvist, Rickard (2015). *On the Logic of Pattern Cutting - Foundational Cuts and Approximations of the Body*, University of Bóras, Sweden.

Simões, Inês (2012), *Contributions for a new Body Representation Paradigm in Pattern Design: Generation of Basic Patterns after the Mobile Body*. Tese de Doutoramento não publicada, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.



Anexo 1

[Texto do vídeo em Português e em Inglês]

Texto narrado no vídeo (PT e EN)

[imagem introdução]

PT- Este vídeo ilustra a componente prática da investigação de doutoramento em design de Nuno Nogueira, com o título: Explorações Artísticas em Design de Moldes: A impressão da pele numa superfície bidimensional como processo para cartografar um corpo. A investigação foi feita no âmbito do Curso de Doutoramento em Design, da Faculdade de Arquitetura de Lisboa, com apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, inserida no grupo de investigação Pattern-ology, filiado no Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design.

EN- This video illustrates the practical component of Nuno Nogueira's doctoral project entitled "Artistic Explorations in Pattern Design: the imprint of the Skin on a two-dimensional surface as a Process to Map a Body." The investigation was carried out within the scope of the Doctoral Course in Design, at the Faculty of Architecture of Lisbon, with the support of the Foundation for Science and Technology, as part of the Pattern-ology research group affiliated with the Center for Research in Architecture, Urbanism, and Design.

PT- O projecto assenta na ideia que o Design de Moldes é uma disciplina criativa na sua génese, e que desenhar um molde é um processo que visa traduzir a multidimensionalidade de um corpo, bidimensionalmente. O vídeo mostra uma outra abordagem ao processo de desenhar um molde. O objectivo é permitir uma discussão sobre a porosidade do Design de Moldes enquanto disciplina que representa o corpo.

EN- The project pivots around the idea that Pattern Design is a creative discipline in its origin and that designing a pattern is a process that aims to translate the multidimensionality of a body two-dimensionally. The video shows another approach to the process of drawing a pattern. It aims to instigate a discussion about the porosity of Pattern Design as a discipline that represents the body.

PT- O vídeo está dividido em duas partes. A primeira parte exemplifica o método clássico usado para desenhar um molde bidimensional. Este método, amplamente utilizado pela indústria de

Moda, foi sendo apurado ao longo de séculos e finalmente sistematizado pelos alfaiates do século XIX, que entenderam esta empresa como uma combinação entre arte e ciência. No século XX, e com o crescimento da indústria de pronto-a-vestir, o processo de desenho do molde passou a ser entendido como um processo técnico, cujo propósito é traduzir as ideias de um designer de moda.

A segunda parte do vídeo exemplifica uma abordagem exploratória ao processo de desenhar um molde. É um processo informado pelas obras de artistas como a coreógrafa americana Trisha Brown, o artista francês Yves Klein e a artista francesa Aline Ribière. Elegeu-se a pele para informar o desenho do molde através de um processo de contiguidade entre um corpo e um suporte bidimensional.

EN- There are two parts to this video. The first part exemplifies the classic method used to design a two-dimensional pattern. This method, widely used in the fashion industry, was perfected over centuries and finally systematized by tailors in the 19th century, who understood this quest as a combination of art and science. In the 20th century, and with the growth of the ready-to-wear industry, the pattern design process came to be part of the technical process of making clothes, and its purpose was relegated to the translation of the ideas of a fashion designer.

The second part of the video exemplifies an exploratory approach to drawing a pattern. It is a process informed by the works of artists such as American choreographer Trisha Brown, French artist Yves Klein and French artist Aline Ribière. By selecting the skin as an informant for drawing a pattern, we used a process of contiguity between a body and a two-dimensional surface.

[medidas métricas]

PT- O método clássico inicia-se com a informação de medidas lineares do corpo, medidas a partir de pontos anatómicos específicos.

EN- The classical method starts with the information of linear measurements of the body, measured from specific anatomical points.

[desenho molde clássico]

PT- Está convencionado que o desenho do molde é feito apenas para um dos lados do corpo, em peças que são simétricas.

EN- It is common practice that when drawing a pattern for symmetrical garments, we need only to make it for one side of the body.

PT- Desenha-se um rectângulo com a altura total da peça para o torso, e com a largura igual a metade do perímetro máximo do torso, mais um valor de folga convencionado.

EN- Design a rectangle with the total height of the garment for the torso, and with a width equal to half the maximum perimeter of the torso, plus an established value for ease.

PT- Ao longo dos eixos deste rectângulo vão sendo introduzidas as restantes medidas, dando origem a paralelas e perpendiculares que informam quanto do tecido é necessário subtrair ao rectângulo inicial.

EN- Along the axes of this rectangle, we introduce the remaining measurements. This process produces parallel and perpendicular lines that inform how much fabric needs to be cut off from the initial rectangle.

[quando mostra a peça I]

PT- Esta peça foi feita com um pano cru de 130 gramas por metro quadrado.

EN- This garment's toile weighs 130 grams per square meter.

[processo de contorno]

PT- Para este processo exploratório, é necessário garantir a impressão de toda a área da pele que se quer vestir. É preciso utilizar uma base que preencha algumas das concavidades do corpo.

EN- For this exploratory process, we need to imprint the entire area of the skin to dress. It is necessary to use a support that fills some of the concavities of the body.

PT- O processo inicia-se com a marcação dos limites de contacto entre a pele e a superfície bidimensional. Com um marcador desenham-se esses limites, primeiro nas costas.

EN- The process begins by marking the contact between the skin and the two-dimensional surface. With a pen, we trace these limits, first on the back.

PT- O processo é repetido para a frente do corpo.

As linhas limitam quatro áreas distintas: a área das costas; a área da frente; a área lateral; a área do ombro.

Depois de algumas experiências verificou-se que era possível utilizar apenas um dos lados do corpo, tal como no método clássico.

EN- We repeat the process for the front of the body.

The lines define four distinct areas: the back area; the front area; the side area; the shoulder area.

After some experiments, we discovered we only needed to use one side of the body, as in the classic method.

PT- São marcados o centro das costas, ao longo da depressão da coluna; E o centro da frente, tendo como referência a depressão central dos peitorais e o umbigo. São também marcados os limites do decote e do pulso.

EN- We trace the center back along the depression of the spinal column and the center front by the central depression of the pectorals and the navel. The neckline and wrist perimeters are also traced.

[desenrolar o papel]

PT- Para receber a tinta, utiliza-se um têxtil não-tecido, com boa absorção e de cor branca.

EN- The two-dimensional surface has to be absorbent. We chose a white non-woven textile as a surface for the imprint.

[preparar tintas]

PT- Para as áreas da frente e das costas foi escolhida uma tinta de cor azul. Para as áreas da lateral e do ombro foi escolhida uma tinta de cor encarnada.

EN- We will be painting the front and back of the body blue. The side and shoulder areas will be painted red.

PT- Preparam-se as tintas com água e com um retardador de secagem, para manter as tintas húmidas durante mais tempo.

EN- Paints are prepared with water and a drying retarder to keep them wet for longer.

[pintura frente]

PT- Respeitando os limites desenhados no corpo, cobre-se com tinta a primeira área a imprimir: a frente.

São marcados pontos de referência com pontos de tinta preta.

EN- Respecting the limits traced on the body, we apply the blue paint to the front area.

We indicate reference points with dots of black paint.

[impressão frente]

PT- O modelo deita-se sobre o material bidimensional, de barriga para baixo. O braço numa direção natural, com a palma da mão para baixo. Verifica-se se toda a área pintada está em contacto com o material. Pressiona-se sem magoar.

EN- The model lies on the two-dimensional surface, face down. Arm in a natural direction, palm facing down. We check that the entire painted area of the body is in contact with the surface. We press the model's body against the surface carefully.

[pintura costas]

PT- O processo para imprimir a área das costas é idêntico: tinta azul espalhada até aos limites desenhados com caneta no corpo.

Marcam-se os pontos de referência com pontos de tinta preta.

EN- The process for imprinting the back of the body is identical: blue paint is applied inside the lines traced on the body.

We indicate reference points with dots of black paint.

[impressão costas]

PT- O modelo deita-se de costas sobre o material bidimensional com o braço a 90graus, e a palma da mão virada para cima.

Embora a omoplata colapse um pouco com o braço nesta posição, o peso do corpo obriga a pele a estender-se sobre o plano bidimensional.

EN- The model lies on its back on the two-dimensional surface with the arm at 90 degrees and the palm facing upwards.

Although the scapula collapses slightly when the arm is in this position, the body's weight forces the skin to stretch over the two-dimensional plane.

[pintura lateral]

PT- Para conseguir obter informação da lateral do corpo, volta-se a pintar a área da frente e a área das costas de azul, com os respectivos pontos de referência.

A área da lateral é pintada a encarnado.

EN- To imprint the side of the body, we paint the front and the back areas again, indicating the respective reference points.

The side area of the body is painted red.

[impressão lateral]

PT- O modelo precisa de ter o braço levantado, para conseguir imprimir a lateral.

Deita-se de costas, e vai rolando o corpo, deixando para trás as impressões da pele que já contactou com o material bidimensional.

EN- The model needs to have the arm up to imprint the side of the body.

He lies down on his back and rolls his body over, leaving behind the impressions of the skin that has already come into contact with the two-dimensional surface.

[pintura ombro]

PT- Resta imprimir a área do ombro e da lateral do braço.

Volta-se a pintar de azul as zonas de fronteira com a área pretendida. O ombro e a lateral do braço são pintados a encarnado, e marcam-se os pontos de referência com a tinta preta.

EN- It remains the imprint of the shoulder area and the side of the arm.

The areas limiting the shoulder area are again painted blue. The shoulder and side of the arm are painted red, and the reference points are signaled with black paint.

[estampa do ombro]

PT- Esta mancha não pode ser feita por pressão do corpo do modelo contra uma superfície. Corta-se um pedaço de material com altura suficiente para abranger o perímetro do pescoço, o ombro e o braço. Cortam-se segmentos que permitam contornar o pescoço.

EN- We cannot make this imprint by pressing the model's body against a surface. We cut a piece of material long enough to encompass the neck's perimeter, shoulder, and arm. Segments are cut to allow contouring of the neck.

PT- O tecido é colocado por cima do modelo.

São feitas duas pinças para permitir que o material bidimensional acompanhe a tridimensionalidade do corpo. Estampa-se com um rolo de espuma e com as mãos.

EN- The fabric is placed on top of the model.

Two darts are made to allow the two-dimensional material to adjust the three-dimensionality of the body. The imprint is made with a foam roller and pressed with the hands.

[primeiro mapa – frente]

PT- Com papel vegetal, desenham-se os contornos das áreas do corpo e os respectivos pontos de referência. Os contornos das machas assemelham-se a desenhos de mapas de um território.

EN- Design the contours of the imprints and the respective reference points on tracing paper. The contours of the imprints resemble drawings of maps of a territory.

[transformação em molde]

PT- As linhas destes mapas precisam de ser simplificadas para poderem ser costuradas. Uma vez que existe informação repetida em alguns dos mapas, escolhe-se qual a informação que se mantém e qual é descartada.

EN- The lines of these maps need to be simplified to be stitched. In some maps, there is information that's repeated. We need to choose which information to keep and which to discard.

[mapa da lateral + frente]

PT- Noutras situações, tomam-se dois mapas como sendo um só.

EN- In other situations, we take two maps as one.

[folgas]

PT- Para o molde produzir uma peça vestível é necessário introduzir valores de folga nos diferentes componentes.

Utiliza-se um método clássico de manipulação de moldes: cortar e abrir.

EN- To produce a wearable garment, it is necessary to insert ease value in the different components of the pattern.

It is used a classic method of pattern manipulation: slash and spread.

PT- Todas as linhas que correspondem a costuras precisam de ser calibradas, ou seja, igualadas.

Verificam-se todas as linhas. Corrige-se o que é necessário. Redesenha-se,

EN- All the lines corresponding to seams need to be balanced.

Check all the lines. Make corrections where needed. Redesign them.

[quando mostra a peça II]

PT- Esta peça foi feita com um pano cru de 160 gramas por metro quadrado.

EN- This garment's toile weighs 160 grams per square meter.

Anexo 2

[Convite aos Especialistas e Académicos]

E-mail enviado a convidar especialistas e académicos (pt) **p.317**

E-mail enviado a convidar especialistas e académicos (en) **p.318**

Anexo enviado com o e-mail (pt) **p.319**

Anexo enviado com o e-mail (en) **p.323**

Quadro com todos os especialistas e académicos convidados **p.327**

E-mail enviado a convidar académicos e especialistas

PT

Caro/a X,

O meu nome é Nuno Nogueira e escrevo na qualidade de estudante de Doutoramento em Design, da Faculdade de Arquitetura de Lisboa. Contacto-o/a no seguimento do seu trabalho sobre **[**área de especialidade**]**, pois gostaria de lhe pedir ajuda na validação externa do projecto de investigação que tenho vindo a desenvolver em Design de Moldes bidimensional para vestuário. O trabalho explora uma abordagem artística de projectar o corpo multidimensional em duas dimensões, de modo a conseguir construir uma peça de roupa.

Estou a pedir a sua ajuda, e a de outros profissionais e académicos nas áreas do Design de Moda, Artes Plásticas, Performance e Ciências Sociais, para auxiliarem na validação externa do meu projecto.
Essa validação depreende o visionamento de um vídeo documental e explicativo do meu processo de trabalho em design de moldes, com a duração de 18 minutos e 53 segundos, e uma discussão por Zoom do trabalho apresentado no vídeo, comigo e com os outros profissionais e académicos. O vídeo é falado em Português e legendado em Inglês. Este é o link para o vídeo: https://youtu.be/df0zfGxZ6gM

A conversa, a ser marcada numa data e hora que convenha a todos, no mês de Setembro, terá a duração de cerca de 1 hora e será gravada.
Neste link indico as datas e horas disponíveis para Setembro, GMT+01:00. Agradecia que preenchesse a sua disponibilidade para esta discussão: https://whenavailable.com/event/n6xvvGraoGeEoWAC9

Em anexo a este email, envio um PDF que explica brevemente as premissas conceptuais que orientaram o meu projecto prático, assim como algumas questões que ajudam a balizar a discussão a ter, via Zoom.
Caso não esteja interessada ou não tenha disponibilidade, agradeço que me informe por email, para nunonogueira@fa.ulisboa.pt, ou através do calendário disponibilizado no link.

Agradeço a sua cooperação e o tempo despendido. Estou disponível para qualquer questão.
Melhores cumprimentos.
Nuno Nogueira,
Mestre em Design de Moda.

EN

Dear X,

My name is Nuno Nogueira, and I am a student of the Ph.D. in Design at the Lisbon School of Architecture. I am writing you this email because **[**area of expertise**]** and to ask your help to validate my practice-led research in Pattern Design/Pattern Cutting. I have been exploring an artistic approach of representing the multidimensional body two-dimensionally, to design a garment.

I am asking you, and other experts in the areas of Fashion Design, Visual Arts, Performance, and Social Sciences, to serve as an external validation of my work.

This external validation requires viewing a documental video explaining my exploratory process in pattern design, with a duration of 18 minutes and 53 seconds, and a discussion via Zoom about the work process presented in the video, with me and the other experts. The video is voiced in Portuguese with English subtitles. Here is the link for the video: https://youtu.be/df0zfGxZ6gM

The discussion will be scheduled at a date and time suitable for everyone, preferably during September, and will last around one hour.

In this link I indicate the available dates and times, in September, GMT+01:00. I would appreciate it if you fill in your availability: https://whenavailable.com/event/n6xvvGraoGeEoWAC9

Attached to this email there is a PDF explaining the conceptual premises that conducted my work, as well as some questions to guide the discussion on Zoom.

In case you are not available or are not interested, I'd appreciate if you inform me at my email address nunonogueira@fa.ulisboa.pt, or via the scheduling poll.

Thank you for your time and your cooperation. I'm available for any questions.

Kind regards,

Nuno Nogueira

MA in Fashion Design.

Anexo enviado com o e-mail

PT

Explorações Artísticas em Design de Moldes: A impressão da pele numa superfície bidimensional como processo para cartografar um corpo.

Resumo:

O desenho de um molde, para lá de um desenho técnico catalisador entre tecido bidimensional e corpo tridimensional, é um desenho que projecta o corpo segundo concepções históricas, anatómicas, experienciais e artísticas. Esta investigação assume o design de moldes como a disciplina que **1)** afere e desenha a tridimensionalidade/multidimensionalidade do corpo – como aliás a entenderam os alfaiates do século XIX que sistematizaram o ofício possibilitando o crescimento da indústria de vestuário.

Durante o século XX, a indústria de vestuário relegou a disciplina de design de moldes para um estatuto técnico, desprovido de criatividade. Esta investigação propõe resgatar a componente exploratória que motivou os alfaiates oitocentistas, entendendo o design de moldes como uma disciplina que **2)** explora diferentes formas de circunscrever o corpo com o tecido bidimensional. O objectivo não é o de sistematizar um novo processo, mas de devolver o cariz artístico e interpretativo da disciplina.

Entende-se que o desenho do molde – consequência do design de moldes – se insere numa categoria especial de desenhos, pois embora a sua materialidade seja distinta daquela da peça de roupa, a sua avaliação só é feita através da peça de roupa que constrói. Esta investigação explora uma abordagem artística e experimental para a aferição da tridimensionalidade/multidimensionalidade do corpo, informada por trabalhos de artistas plásticos e artistas performativos contemporâneos que assentam em vestígios visuais deixados pelo corpo num suporte bidimensional.

A investigação é teórico-prática, de cariz qualitativo e exploratória por natureza. A componente teórica apropria-se de conceitos que não sendo do âmbito do design de moldes ajudam a promover a disciplina enquanto área criativa que discursa sobre o corpo. Baseado no conceito de *mimésis* enquanto processo que depreende uma narrativa lógica intrínseca ao trabalho artístico e onde podem existir diferentes hierarquias relacionais entre *sujeito*, *objecto e meio de representação* de um trabalho, a componente teórica discorre sobre os conceitos de *metonímia* – entendida como um

processo de representação simbólica por contiguidade (Stiles, 1987; 1998) – e da relação *mapa-território* – para reflectir sobre a relação entre o corpo [*território*] e a sua representação [*mapa*] (Gombrich, 1984 [1960]; Korzybsk, 2000 [1933]).

A componente prática e experimental desta investigação é fundamentada pela componente teórica, e utiliza a impressão com tinta [*metonímia*] deixada pela pele [*território*] num suporte bidimensional como informação para a construção de um molde [*mapa*] e subsequente construção de uma peça de roupa, que materializa a relação *mapa-território*. Utilizou-se um único participante para explorar esta abordagem. Justifica-se a escolha de um único participante com o método 'feito-à-medida', amplamente utilizado no contexto do vestuário, ou com a relação artista-modelo (Altfest, 2017). Porque o processo para obter o molde é tão importante como o molde em si, e porque o método utilizado para aferir a tridimensionalidade/multidimensionalidade do corpo é inabitual no design de moldes, são produzidos três 'objectos' para a validação desta investigação: 1) o processo (capturado por filme); 2) o molde obtido através do processo metonímico; 3) a peça de roupa subsequente. A validação será feita em três momentos: um primeiro momento onde o processo é auto-avaliado à luz dos modelos relacionais da *mimésis*, apresentados por Rasmussen (2008); um segundo, onde o processo e peça são avaliados pelo participante/modelo [avaliação-interna], e um terceiro tempo onde os elementos são interpretados e discutidos por um grupo de especialistas, composto por artistas plásticos, performers e designers [avaliação externa].

Espera-se que esta investigação contribua para o entendimento do design de moldes enquanto disciplina criativa, cuja criatividade está [também] presente no processo de aferição da tridimensionalidade do corpo e cuja atitude artística desse processo é evidente no desenho do corpo que produz. Espera-se ainda que ao utilizar um processo que imprime a superfície da pele num suporte bidimensional se alerte para a componente sensorial táctil que os artefactos produzidos pelo design de moldes têm.

Palavras Chave: Design de moldes; Mimésis; Metonímia; Mapa-território; Corpo.

Introdução:

O projecto que desenvolvi explora a capacidade do design de moldes bidimensional, acolher processos oriundos de práticas artísticas que também discursam sobre o corpo. Decidi utilizar uma abordagem experimental para representar a tridimensionalidade/multidimensionalidade do corpo, de modo a desenhar um molde e construir uma peça de roupa. Foi um processo informado por trabalhos de artistas plásticos e de artistas performativos contemporâneos, e assenta nos vestígios visuais deixados pela interacção entre *um* corpo e um suporte bidimensional. O objectivo é evidenciar a porosidade da disciplina de Design de Moldes, conferindo aos desenhos que ela produz – os moldes – uma atitude artística e exploratória. Espero que este projecto permita que os desenhos dos moldes sejam entendidos enquanto representações do corpo – e por isso sujeitos a interpretações subjectivas e a uma beleza própria. Espero ainda promover processos alternativos para desenhar um molde, enfatizando um processo realizado em proveito de uma exploração sobre o corpo e a sua representação bidimensional.

Antes de ver o vídeo:

Nesta investigação, a realização de um molde e da sequente peça de roupa obedeceu aos seguintes elementos narrativos:

1). Ao desenhar o molde de uma peça de roupa estamos a desenhar o *corpo* e a planificar um objecto que vai estar em contacto com *a pele*;

2). O processo utilizado para desenhar um molde utilizou a *contiguidade* entre o corpo e um papel para obter a informação necessária, que comparo a um *processo metonímico*;

3). O desenho do molde poder ser equiparado a um mapa, cujo território é o corpo. A *relação mapa-território* é materializada na *peça de roupa*.

Após ver o vídeo:

A conversa por Zoom serve para comentar e discutir o trabalho exposto no vídeo. O objectivo é perceber se os elementos narrativos da componente prática são evidentes, como é que eles se relacionam uns com os outros, e discutir as várias interpretações possíveis. As perguntas que se seguem servem apenas para orientar a discussão:

1). Neste trabalho desenhei *a pele* de um corpo e incorporei essa informação no desenho do molde de uma peça de roupa.

- É compreensível, após visionamento do vídeo, que estou a representar a pele? Se sim, qual a relevância dada à pele neste processo?

- Teve outra leitura do processo? Qual?

2). Também quis destacar a importância do *processo pelo qual o corpo é representado*, explorando uma nova interacção entre o designer de moldes (eu) e o utilizador (modelo).

- É explícito um cruzamento interdisciplinar neste processo? Se sim, quais as outras disciplinas/áreas que lhe parecem ter sido convocadas?

- Como interpreta a interacção entre o designer (eu) e o utilizador (modelo)? Que papel tem o modelo neste processo?

3). O objectivo foi obter informação do corpo através de um processo exploratório e artístico, e depois trabalhar e transformar essa informação de modo a construir uma *peça de roupa* funcional.

- Como interpreta estas manchas? E os mapas que são desenhados depois? Que informação é que as manchas e os mapas representam (ou parecem representar) que o desenho de um molde clássico não representa?

- Qual a vantagem, ou desvantagem, que este processo parece oferecer para a construção de uma peça de roupa?

4). Este trabalho representou a *pele*, através de um *processo de impressão*, para criar uma *peça de roupa*.

- Como avalia a importância de cada um destes elementos do trabalho? E como classifica a sua interacção hierárquica?

Obrigado pelo tempo despendido e pela sua cooperação.

Melhores cumprimentos,

Nuno Nogueira.
Mestre em Design de Moda.
nunonogueira@fa.ulisboa.pt

Anexo enviado com o e-mail

EN

Artistic Explorations in Pattern Design: The Imprint of the Skin on a two-dimensional Surface as a Process to Map the Body.

Abstract:

When drafting a pattern, besides drawing a technical catalyst between two-dimensional fabric and a tridimensional body, we are drawing a projection of the body conforming to historical, anatomical, experiential, and artistic conceptions. This research posits that Pattern Design is a discipline that 1) assesses the tridimensional space/multidimensional space of a body – as the 19th-century tailors that systematized the process of designing a pattern understood it.

During the 20th century, the clothing industry relegated pattern design to a technical status, depriving it of creativity. In this research, I propose to recover the exploratory component that motivated 19th-century tailors, by understanding Pattern Design as a discipline that 2) explores different solutions to envelope the body with fabric. The aim is not to systematize a process but to explore the artistic and interpretative nature of Pattern Design.

The design of a pattern – consequence of pattern design – is in a special group of drawings: on the one hand, its materiality is distinct from the garment; on the other hand, its validation can only be completed by the garment it proposes to make. In this research, I explore an artistic and experimental approach to gathering data about the body, informed by the work of visual and performance artists, whose works pivot around the traces that a body leaves on a two-dimensional surface.

The research is practice-led, and it is qualitative and exploratory. In the theoretical component of the research, I adapt concepts that are not from Pattern Design but that I hope will help to promote it as a creative discipline. Based on the concept of *mimesis*, understood as a process that demands an artistic logical narrative that depicts different relational dynamics between *subject*, *object*, and *symbolic medium* (Rasmussen, 2008), I dwell in the concept of *metonymy* – as a representation process by contiguity (Stiles, 1987; 1998) – and in the *relation map-territory* – to reflect about the relation between the body [*territory*] and its representation [*map*] (Gombrich, 1984 [1960]; Korzybski, 2000 [1933]).

The practical and exploratory component of this research springs from the theoretical component. It uses the imprints [*metonymy*] of the skin [*territory*] on a two-dimensional surface as a way to gather information to design a pattern [*map*] and a garment. I used one participant to explore this approach. It is a method akin to the 'made-to-measure' method, widely used in the context of garment construction, or that imitates the relation between artist and model (Alfest, 2017). Since the process of assessing the body is as important as the designing of the pattern, and since the method I use is unconventional within the practice of Pattern Design, three 'objects' are produced to validate my research: 1) the process, documented in a video; 2) the pattern made accordingly to the metonymic process; 3) the garment. The validation entails three moments: the first one, where I make an auto-evaluation of the process, according to the relational models presented by Rasmussen (2008); the second one, where the process and the garment are evaluated by the participant/model, as an internal evaluation; and the third moment, where I ask a group of specialists, comprised by visual and performance artists, and fashion and pattern designers, to watch the video and discuss their interpretation of the process.

I hope this research contributes to the understanding of Pattern Design as a creative discipline that draws the body, and whose creativity occurs in the process of assessing the body. By imprinting the skin of a body on a two-dimensional surface, I hope to make aware of the importance of the tactile component of the objects produced by patterns, i.e., garments.

Key words: Pattern Design, Mimesis, Metonymy, Map-Territory, Body.

Introduction:

In this work, I explore pattern design's resilience to incorporate processes originating in artistic practices that make discourses about the body. I decided to use an unusual and experimental approach to represent the three-dimensionality/multidimensionality of the body to design the pattern of a garment. I used a process based on the visual traces left by a body on a flat surface, akin to the work of some visual and performance artists. The main goal is to make evident the porosity of Pattern Design to other disciplines that discourse about the body and its representations by bestowing an artistic and exploratory attitude to the drawings of patterns. With this project, I aim to make clear that patterns are representations of the body and, therefore, subject to interpretations and appealing explorations. I hope to promote and make aware of alternative processes to design patterns, emphasizing the importance of the *means of representation* of the body within Pattern Design and Fashion.

Before watching the video:

In this research, I am using the *mimesis* relational model thesis, forward by Bjørn Rasmussen (2008), to make the body pattern for a garment. According to Rasmussen, a work of *mimesis* engages its constituents – referential *object*, *means of representation*, and mimetic *subject* – in a power relation between them, that is not given ontologically. This means that every mimetic work exhibits a different hierarchical relation between its constituents. The narrative elements that guided this practice-led research were as follows:

Object: When designing a pattern for a garment we are representing the *body* and projecting an object that will be in contact with the user's *skin*;

Means of Representation: I used a process of *contiguity* between the body and a flat surface to gather the necessary information, which I paralleled with a *metonymic process*;

Subject: The drawing of a pattern can be compared to that of a *map*, of which the *territory* is the body. The garment is the materialization of the *map-territory relation*, i.e., the embodiment of the intentions of the designer/artist.

After watching the video:

The meeting we will hold via Zoom is for us to comment and discuss the work presented in the video. It aims to understand if the narrative elements were explicit, how they seem to relate to one another, and discuss different interpretations of the work. The following questions guide the discussion.

1). In this exploratory process I drew the surface of the skin of the body and incorporated that information in the design of the garment's pattern.

- Is it comprehensible that I am trying to access the skin? If so, what relevance do the skin and the body of the model have in this process?

- Do you interpret it another way? How?

2). I wanted to emphasize the importance of the process by which one represents the body, exploring a new interaction between the designer (I) and the user (model) for Pattern Design.

- Is it obvious/clear the interdisciplinary crossing in the process? If so, which other disciplines/areas this process interacts with?

- How do you interpret the interaction between the designer (I) and the user (model)? How relevant is the role of the model?

3). The intention was to gather information about the body using an exploratory and artistic process, and then work and transform that information to create a functional garment.

- How do you interpret these imprints and maps? What information do these imprints and maps represent (or seem to represent) that the drawing of a classical pattern doesn't?

- What advantage, or disadvantage, does this process seem to offer for creating a garment?

4). This work represented the surface of the skin, via a process of imprint, to create a garment.

- How do you evaluate the importance of each of these elements? And how do you classify their hierarchical interaction?

Thank you for your time and your cooperation.

Nuno Nogueira,
MA in Fashion Design.
nunonogueira@fa.ulisboa.pt

Quadro com todos os especialistas e académicos contactados

Contactados (nome/área)	Não Respondeu	Não Interessado	Interessado, mas não participou	Participou
Jessica Bugg/ Moda e Performance			√	
Lara Torres/ Moda e Arte				√
Kevin Almond/ Moda e Design de Moldes		√		
Susan Ashdown/ Moda e Design de Moldes	√			
Maria João Gamito/ Teoria da Imagem e Cultura Visual	√			
Luiz Antunes/ Dança e Performance				√
Pedro Neves Marques/ Artes Visuais	√			
Hélène Veiga Gomes/ Antropologia e Cultura Visual				√
Philip Sparks/ Moda e Design de Moldes				√
Aline Ribière/ Artes Visuais	√			
Júlia Valle-Noronha/ Moda e Design de Moldes				√
Vera Mantero/ Dança e Performance			√	
Bjørn Rasmussen/ Teatro e Teoria da Performance		√		
Kristine Stiles/ História de Arte	√			

Carlota Lagido/ Dança e Performance			√	
Maria João Durão/ Teoria Visual e Arte			√	

[Figura 172]

Quadro com os especialistas e académicos convidados e as respectivas respostas.

Apêndice A

[Declaração de Consentimento de Captação e Difusão de Imagem]

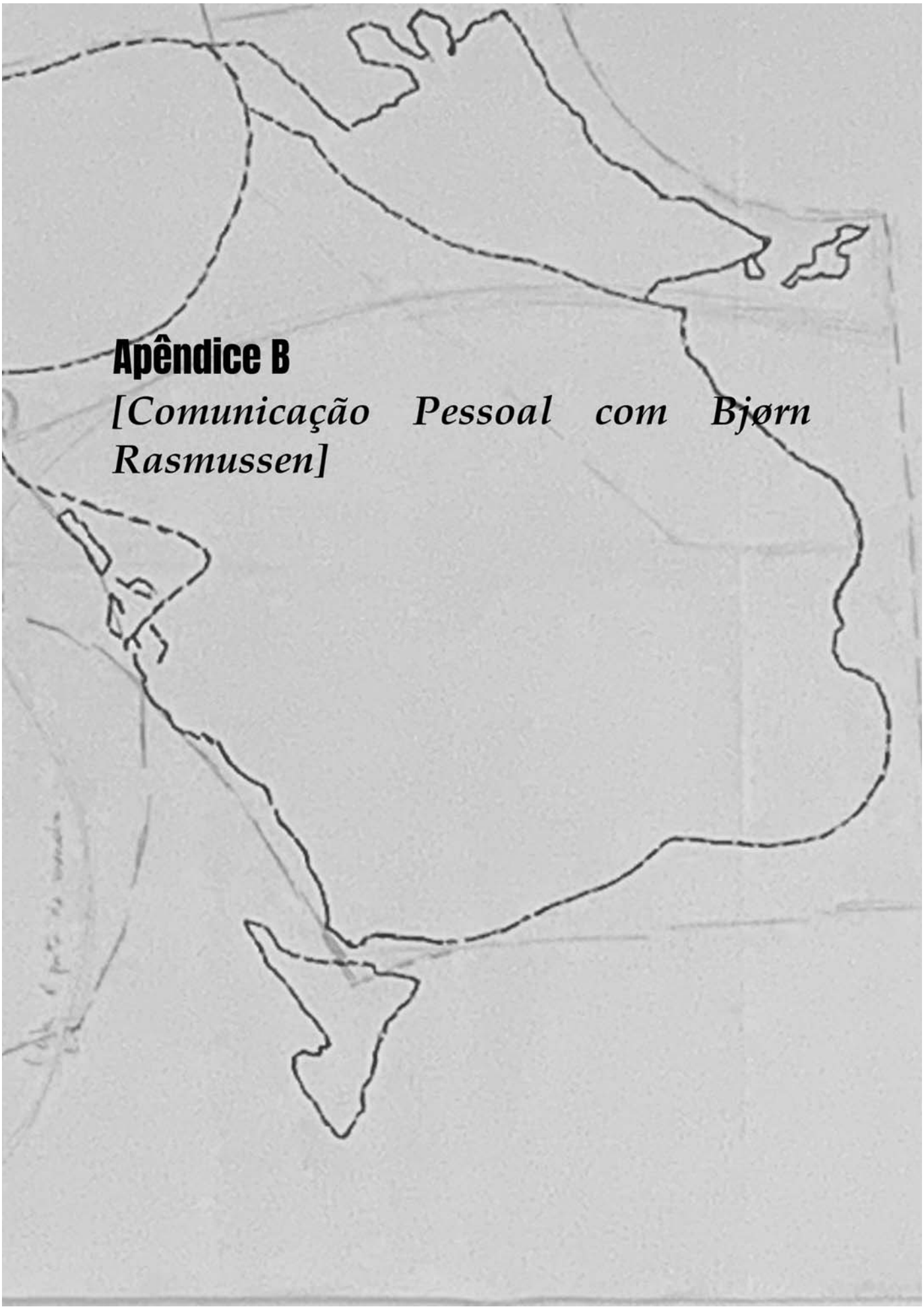
Declaração de Consentimento de captação e difusão da imagem pessoal

Eu, Henrique Rodrigues de Freitas, pessoa singular de dados pessoais declaro que para o projecto de doutoramento "Explorações Artísticas em Design de Moldes: A impressão da pele numa superfície bidimensional como processo para cartografar um corpo," realizada no âmbito do Doutoramento em Design da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, autorizo por livre, espontânea e informada vontade, a captação e difusão da minha imagem, apenas para fins académicos referentes à tese de doutoramento em questão. Esta autorização inclui as fotografias capturadas, o vídeo capturado e a entrevista em áudio e a sua transcrição. Estas capturas poderão ser utilizadas no futuro apenas para publicações académicas concernentes ao doutoramento em questão.

Lisboa, 07 de Outubro de 2023.

Henrique Rodrigues de Freitas

Henrique de Freitas



Apêndice B

[Comunicação Pessoal com Bjørn Rasmussen]

Gmail Nuno Nogueira <nunonogue@gmail.com>

Participation in an external validation for a Ph.D. in Design

Nuno Nogueira <nunonogueira@fa.ulisboa.pt> Wed, Sep 13, 2023 at 9:20 PM
To: bjorn.rasmussen@hf.ntnu.no

Dear Professor Bjørn Rasmussen,

My name is Nuno Nogueira, and I am a student of the Ph.D. in Design at the Lisbon School of Architecture. I am doing my research in Pattern Design/Pattern Cutting, with the title "Artistic Explorations in Pattern Design: The Imprint of the Skin on a two-dimensional Surface as a Process to Map the Body," where I have been exploring an artistic approach of representing the multidimensional body two-dimensionally, to design a garment. I am writing you this email to ask for your participation in an external validation of my practice-led research.
Part of my theoretical substantiation came from reading your work about the hierarchical relations between subject, object, and symbolic medium, in drama education. Even though I am a fashion professional and student, the framework you presented of the different power relations between those three constituents, resonated with my research.
In Pattern Design, we 'imitate' the body by drawing it and transforming its multidimensionality (the three dimensions plus movement) in a flatted design. This process allows cutting the fabric to assemble it into a three-dimensional garment. In a way, I compare this process to a mimetic process – understanding the limitations of this comparison.
The different models you presented in your article Beyond Imitation enabled an interpretation of my practical work. In it, I use the marks left by a body with ink on a flat surface to gather sufficient information to design a pattern for making a garment. I compare the body to the object of a mimetic relation – something used as a reference –, the imprint of the skin on a flat surface as the symbolic medium – the means of representation – and the three-dimensional garment as the subject – since it is the representative of my effort to imitate the body. My research intends to question the way we can represent the body to create a garment, and the hierarchical relations present in this representation.
You may think this appropriation of your intellectual work is a stretch from what you intended. If this is so, I am sorry for my misinterpretation.

I am asking you, and other experts in the areas of Fashion Design, Visual Arts, Performance, and Social Sciences, to serve as an external validation of my work.
This external validation requires viewing a documental video explaining my exploratory process in pattern design, with a duration of 18 minutes and 53 seconds, and a discussion via Zoom about the work process presented in the video, with me and the other experts.
The video is voiced in Portuguese with English subtitles. Here is the link for the video:
https://youtu.be/df0zfGxZ6gM

The discussion will be scheduled at a date and time suitable for everyone, preferably during September, and will last around one hour.
In this other link, I indicate the available dates and times, in September, GMT+01:00 (Lisbon time). I would appreciate it if you fill in your availability: https://whenavailable.com/event/n6xvvGraoGeEoWAC9

If you are not available for a group discussion but would like to discuss the work with me, we can arrange a one-to-one Zoom meeting.

Attached to this email there is a PDF explaining the conceptual premises that conducted my work, as well as some questions to guide the discussion on Zoom.

In case you are not available or are not interested, I'd appreciate it if you inform me at my email address nunonogueira@fa.ulisboa.pt, or via the scheduling poll.

Thank you for your time and your cooperation. I'm available for any questions.
Kind regards,
Nuno Nogueira

[Figura 173]
E-mail enviado a Bjørn Rasmussen.

Gmail Nuno Nogueira <nunonogue@gmail.com>

Participation in an external validation for a Ph.D. in Design

Bjørn Rasmussen <bjorn.rasmussen@ntnu.no> Thu, Sep 14, 2023 at 9:36 AM
To: Nuno Nogueira <nunonogueira@fa.ulisboa.pt>

Dear Nuno

Thank you for your request. I am both happy and surprised that my research has been helpful to your design studies. In fact, perhaps not so surprised given the validity of the theoretical framework across arts and crafts.

However, I have retired and I also think my expertise is too limited for your phd work. I will not be available -but wish you good luck

BjørnR

[Quoted text hidden]

[Figura 174]
Resposta de Bjørn Rasmussen ao e-mail enviado.

Apêndice C

[Entrevista com Henrique de Freitas]

Esqueleto da Entrevista **p.335**

Transcrição da Entrevista **p.336**

Confirmação da Transcrição **p.343**

Entrevista com Henrique de Freitas

[O Henrique foi o modelo de todo este processo. Inicialmente, pedi-lhe para fazermos umas primeiras impressões, sem ter antecipado que ele ficaria como único modelo durante todo o processo. Se, por um lado, essa decisão não permitiu explorar outras estratégias necessárias para obter informação de corpos com volumetrias diferentes, por outro lado, o processo de transferência e de compromisso ficou mais sólido. Porque o Henrique presenciou e participou em todas as fases práticas deste processo, que se prolongou durante dois anos, a entrevista centrou-se na sua interpretação do processo, mas também nos aspectos emocionais e sensoriais que foi tendo, ao longo desta parte prática.]

Esqueleto da entrevista, tal como foi enviado

"A ideia desta entrevista é perceber a tua interpretação deste processo. Não a quero muito directiva, pois gostava que tu tivesses o espaço para seguir o teu pensamento e interpretações. Mas, o 'esqueleto' que podemos seguir, é este:

- Sentiste que eu estava a desenhar a tua pele, ou a imprimir a tua pele? Do que te recordas, emocionalmente e fisicamente, como te sentiste?

- As manchas que saíram destas interacções têm uma qualidade plástica muito presente. Como é que tu as interpretas?

- No uso do conceito de metonímia, que reduzo a 'significação por contiguidade', há uma parte importante que é nós os dois fazermos parte do mesmo processo, embora com acções distintas. Como te lembras e como interpretas estas nossas interacções? Quão importante foste tu para este processo?

- Fala-me sobre a peça de roupa, e como te sentes com ela.

- Conheces os elementos narrativos, pois há muito que falamos sobre eles. Mas relembro que são: 1) a pele/corpo; 2) metonímia/impressão; 3) mapa-território/peça de roupa. Se tivesses de os hierarquizar, como o farias? Porquê?[1]

- Para finalizar, um comentário geral sobre todo este processo – tanto na sua forma lógica, como emocional, como processual.

Muito obrigado, Henrique."

Transcrição da entrevista

[O Henrique chegou vestido com a peça que resultou das manchas apresentadas no vídeo. Antes da entrevista, desenrolámos as várias manchas e dispusemo-las pela sala, coladas à parede, janelas, portas, ou em cima do sofá. Fui perguntando se ele se lembrava delas e se reconhecia quais as partes do corpo que estavam ali retratadas. Algumas o Henrique lembrava-se bem, outras não.]

Nuno Nogueira – Esta entrevista tem como objectivo saber a tua interpretação sobre este processo. Redigi um esqueleto de perguntas, que podemos seguir, mas também tens espaço para partir para tangentes que aches importantes. A primeira pergunta é se sentiste que eu estava a desenhar, ou a imprimir, a tua pele? Como te recordas, fisicamente e emocionalmente, deste processo que fizemos em conjunto? Falo sobre as impressões, o colocar da tinta no teu corpo.

Henrique de Freitas – Estás a pôr o enfoque na pele, certo?

NN – Na pele e no toque.

HF – Vou-te dizer que sim e que não. Digo que sim, porque necessariamente a pele foi o teu interface, antes de manuseares o papel ou o tecido. Foi uma ferramenta de exploração, e a pele estava lá. Mas, sinceramente, e olhando para as manchas, as memórias que eu tenho é que tu querias imprimir-me todo. Não tanto apenas a minha pele. Recordo-me, por exemplo, de quereres apanhar as axilas, que não apareciam nas manchas. A sensação que tive foi de tu me

[1] A combinação pode ser como achares melhor: podem existir dois elementos narrativos mais fortes que o terceiro; um mais forte que os outros dois; os três em pé de igualdade; etc.

quereres apanhar todo. Mais do que um registo da pele, senti existir uma vontade apanhar um registo de mim. Eu como um todo. Ao nível de memórias e de sensações, claro que a pele está lá. A pele está lá de forma primordial. Até no facto de teres demorado a acertar com a textura da tinta, pois umas vezes ficava muito espessa e secava. Há um conjunto de sensações que ficam deste processo que está muito ligado à pele. Mas eu olho para estas manchas e sinto: "isto sou eu."

NN – Reconheces-te nestas manchas? Porque é que tu afirmas "isto sou eu"?

HF – Isto sou eu porque me recordo destes momentos. É um mapa físico. Gosto da tua analogia do mapa, acho que está fiel. Nas primeiras manchas, principalmente, acho que faz todo o sentido. Sim, é um mapa. Mas, é um mapa que para além de cartografar um espaço, reporta a momentos. Portanto, isto sou eu porque lembro-me destes momentos. Mas, ainda agora, estávamos a montar as manchas e como tu vês há muitas delas que eu tenho dificuldade em perceber em que posição é que eu estava, muitas delas já não me lembro do momento exacto em que foram feitas. Genericamente, reconheço-me nelas pois tenho um conjunto de memórias. Mas, não tenho a certeza que as minhas memórias coincidam exactamente com a especificidade de cada mancha. Também porque isto passou a ser um processo de fragmentos. Se, no início, tu tinhas este repto de me abraçar como um todo, tenho a sensação que aos poucos o corpo foi dividido em fragmentos. Ou seja, sinto que algumas das manchas são um puzzle que precisa de ser reconstruído.

NN – Acho que esses fragmentos aconteceram desde início, logo nas primeiras manchas. Estas aqui, por exemplo [aponto para as primeiras manchas], que foram as primeiras a serem feitas no atelier. Fizemos uma primeira mancha, onde rolaste com o teu corpo encostado contra a parede e imprimimos parte da frente, parte do braço e parte das costas. Mas, depois tivemos de encontrar outra estratégia para imprimir a lateral do tronco e o interior do braço. E ainda uma terceira impressão para a parte do ombro.

HF – A pergunta que tu me estás a fazer é se eu me reconheço. E, se queres que eu te digo, olho para esta última mancha, que está próxima das manchas que fizemos para o vídeo, e é muito mais fácil eu reconhecer o meu corpo. Porque, a determinada altura, eu também passei a reconhecer os elementos que ali estavam. E a perceber para que é que eles serviam. Ao início, tudo era muito mais abstracto. No decurso das experiências, não sabia muito bem a razão para fazermos aquilo. E, também não percebia o resultado das impressões. Agora, sim, reconheço. Mas, a forma como eu olhava para as manchas, há um ano, e a forma como eu olho para elas hoje, é claramente muito diferente. Tenho aqui uma espécie de abecedário. E a tua ferramenta

também se foi afinando. A metodologia foi-se repetindo. Nas primeiras experiências, a cada nova impressão usavas um método muito diferente.

NN – Estávamos numa fase mais exploratória, ainda a tentar afinar um método, como estás a dizer. Mas, por exemplo, em relação à qualidade plástica das manchas: tu consideras que elas têm alguma plasticidade?

HF – Claro. Acho-as muito bonitas. Mas, vou-te confessar uma coisa. No início, era um processo quase infantil. Colocar a tinta no corpo, experimentar diferentes posições. Possivelmente, também um processo mais inútil. Havia mais ruído, mais grão. E, devo-te confessar, quanto à plasticidade das manchas, as primeiras questionam-me muito mais. Voltando à analogia do território e do mapa, as primeiras fazem-me viajar mais do que, porventura, as últimas. Quanto mais inúteis elas hão de ter sido, mais bonitas eu as vejo. Não sei se elas são mais bonitas, ou se elas vêm de outro sítio porque entendi o processo como sendo mais divertido, mais lúdico e experimental. Conforme o processo foi afinando, conforme as manchas foram cumprindo uma função, menos poesia foram tendo. Não te consigo dar uma resposta unívoca em relação à plasticidade das manchas, porque para mim elas diferem muito. E diferem em duas frentes, tanto como objecto de observação, como no próprio processo de execução.

NN – Tu achas que as primeiras impressões foram mais lúdicas?

HF – Sem dúvida. Mais lúdicas.

NN – Para ti? Ou sentiste isso também em mim? Ou na interacção entre os dois?

HF – Para mim. E acho que para ti também, embora eu não saiba que memória tu tens. Um processo mais lúdico, mas por outro lado mais exasperante. Senti-te mais irritado. Havia uma urgência, desde o início, e este desperdício de tempo não devia ser do teu agrado. Mas, para mim, foi claramente mais lúdico, mais exploratório. A própria descoberta das primeiras manchas. Foi mais intrigante. E, repara que aquilo que aqui vemos [as últimas manchas] foi fruto de um processo muito refinado. Mas, se te lembrares, houve muitas tentativas que partiram de mim. E um processo exploratório também resulta em coisas que não têm lugar no processo final. Lembro-me de ter sugerido as figuras esféricas [como suporte para o papel] ou as placas de acrílico, ou algumas linhas. A dimensão lúdica das primeiras manchas também estava ligada a esta ideia de "vamos experimentar os dois." Sendo que, numa última fase, sinto que tive um papel menos activo. E, deixa-me dizer-te que isto culmina no vídeo. O vídeo cumpre a sua função, mas relativamente ao que me estás a perguntar, confesso que esta componente lúdica e experimental, não está minimamente representada naquele vídeo. Era inevitável, mas o processo foi-se pragmatizando.

NN – Sim, o processo foi afunilando.

HF – Foi afunilando. E, tenho a sensação isso se traduz nestas manchas, e até na abordagem do vídeo. Como se, de alguma forma, estas manchas visassem responder a um problema. No início, era mais exploratório.

NN – Qual o problema é que as manchas visam responder?

HF – Executar uma peça usável através das manchas, penso eu.

NN – Sim, ok. Percebo e é a tua interpretação. Queria fazer-te uma outra pergunta. Como é que tu te lembras, e como interpretas, as nossas interacções durante este processo todo? O que quero perceber qual sentiste ser o teu papel durante estas interacções?

HF – Isto vai redundar ao que estava a comentar antes. No início, acho que até foste comprar materiais por causa de sugestões minhas. Ou seja, enquanto o processo foi experimental, eu fui uma parte activa nesta tentativa de melhorar o processo. Já falámos disto noutra altura, e lembro-me de me teres dito algo que eu achei interessante: que tinha sido o processo, mais do que tu ou eu, que foi impondo as suas contingências e que definiu os seus elementos linguísticos. Mas, para dizer que, no início, senti que eu tive uma parte activa a sugerir formas de experimentar com estas impressões. Mas, se eu for a pegar no vídeo como exemplo, quase que há um lado militar nas posturas que eu vou assumindo.

NN – Mas, tu falas sobre esta última parte da experiência? Não apenas aquilo que está representado no vídeo, mas todo o processo que permitiu chegarmos às manchas que estão no vídeo? Porque, quando fazemos estas manchas também já estamos num outro período, não é?

HF – Quando a metodologia está consagrada.

NN – Mais ou menos. Refiro-me a quando percebemos que era possível obter toda a informação do tronco e do braço, através das manchas. Mas, depois foi necessário operacionalizar essa informação. Tu achas que neste período tiveste menos agência?

HF – Sim.

NN – Mas foste tu que sugeriste algumas das posições do braço, a determinada altura.

HF – Mas eu coloco essa altura na fase anterior. Quando te respondo "sim," refiro-me a quando as posturas já estão definidas de acordo com os elementos que tu precisas. No momento em que estas quatro ou cinco posições estão definidas, o meu papel tende a ser outro. Sim, acho que fui muito mais parte activa do processo enquanto foi existindo um questionamento do processo. E é legítimo, atenção. No momento em que o processo está consagrado, deixo de ter tanta agência.

NN – Sim, eu próprio, no momento em que sei quais são as posições que me permitem construir uma peça de roupa viável, deixo de fazer explorações e passo a tentar operacionalizar essa informação.

HF – Como é obvio. Mas, só estou a responder à pergunta. Na segunda fase do processo, senti ser uma parte menos activa, ou pelo menos senti um papel diferente. Aqui, o arco parte de uma componente muito mais exploratória e experimental. Em que eu sou tocado de uma outra forma, em que eu olho para as manchas de uma outra forma. Aquilo que nos foi permitido experimentar é de um determinado calibre. E, necessariamente, sendo este um processo que visa a concretização de uma peça usável, nesta segunda parte o meu papel é outro.

NN – Ok, compreendo. Tens a peça de roupa, que resultou das manchas que estão no vídeo, vestida. Como é que te sentes com ela?

HF – Vou-me olhar ao espelho. Primeiro, quero dizer-te que acho a peça muito bonita. Eu não a usei muito, por várias razões. Mas, sem entrar aqui em metáforas, há um conceito que referiste e que é o da empatia. E, de facto, isso faz sentido. Há uma sensação de abraço, com esta peça de roupa. É um pouco quente para este tempo – razão para eu não a ter usado tanto. Não é uma peça mais confortável do que outras que eu tenho, mas é uma peça que me conta muitas histórias.

NN – É normal, creio. Acompanhaste o processo todo. E, por isso, também sabes que este projecto – para além de querer impregnar o desenho do molde de outros discursos – tem como objectivo tentar perceber qual dos constituintes do processo foi o mais importante. Gostava que tu classificasses uma hierarquia entre estes constituintes. O teu corpo, e a forma como ele foi entendido neste processo; as impressões, e a forma como as manchas foram entendidas; e a peça de roupa. Qual destes três teve primazia em relação aos outros? O que é que tu achas que foi mais importante, neste processo?

HF – Entre o corpo as manchas e a peça de roupa? Terei de dizer as manchas.

NN – Consegues explicar-me porquê?

HF – Porque, em termos de representação, foi o elemento que me permitiu mais interpretações. Olho para as primeiras manchas de uma forma muito diferente da forma como olho para as manchas mais recentes. E, deixa-me dizer-te, não é todos os dias que tu estás no centro deste tipo de reflexão. É verdade, tu tocaste-me, olhaste para o meu corpo, questionaste-o de uma série de formas. Mas, isto não deixa de ser um processo relativamente mais fugaz, ou mais intangível. Já as manchas estão aqui e eu estou a olhar para elas. Repara, não é todos os dias que

és alvo de uma exploração deste tipo. És tocado, és olhado, és questionado, para depois seres impresso, recortado, cosido até. E isto foi tudo possibilitado pela mancha. Ainda por cima, sendo eu uma pessoa que não tem muito hábito de pensar no meu corpo ou de olhar para mim, a mancha está entre o espelho e a interpretação livre. Houve um jogo que elas estabeleceram comigo. Agora, é claro que a pele, em todo o processo, foi um fio condutor de toda a narrativa. Ainda agora, estou a vestir a peça e estou a senti-la.

NN – Mas, há pouco disseste que eu não estava a desenhar a tua pele.

HF – Achei que tu estavas a tentar obter toda a informação do meu corpo. Agora, o canal foi sempre a pele. Ela esteve sempre lá.

NN – Achas que este processo foi respeitador do teu corpo?

HF – Sim, bastante respeitador, sem dúvida. Estava há pouco a dizer que não é todos os dias que uma pessoa é perscrutada, auditada desta maneira. Isto é um grande privilégio. É muito lisonjeador, se quiseres. E, da mesma forma que no início foste permeável a sugestões minhas, é lógico que a determinada altura terias de te apropriar do processo. Mas, nunca deixaste de estar muito atento a mim, ao que eu achava, ao meu olhar. Houve aqui uma – os franceses diriam *bienveillence*, não sei traduzir em português – uma boa intenção, vá. Qualquer coisa nesse registo. Não só achei que fui respeitado, como mais do que isso. Até tenho um certo pudor em dizer isto, mas ao ver-me assim retratado, e ao ter uma peça que foi feita para mim.

NN – Então, não achas que foste objectificado durante este processo?

HF – Não. Quer dizer, de alguma forma fui. A mancha é uma objectificação de mim. Mas ela não me amputa de nada. Pelo contrário, ela exacerba qualquer coisa.

NN – Só para finalizar a nossa conversa, deixo-te livre a fazer um comentário sobre este processo. Tanto sobre o aspecto físico, ou emocional, e até sobre a forma como entendeste a lógica processual.

HF – É difícil responder. Mas, como te disse há pouco, para ti este processo tinha uma lógica. Mas, aquilo que eu me lembro de ter sentido foi a dimensão artística de todo este processo. A componente experimental com as tintas, com os diferentes papéis, as diferentes posições. Houve uma parte quase infantil, no início. Um processo intuitivo. Para mim, a lógica que existia no início era muito secundária. Aos poucos, ela foi ganhando relevo. Por isso sim, faz sentido agora falar de uma metodologia, por exemplo. Mas, ao início, não era assim que eu estava a sentir as coisas. É verdade que este processo já tem algum tempo. Foi longo. Sobre o aspecto emocional, acabei de te dizer. Olhar para as manchas, sentir a peça vestida – ainda por cima falando com

alguém que está sempre muito preso na cabeça – para mim, isto é uma experiência única. Há um aspecto que foi muito livre, muito abstracto, mas que depois se tornou muito figurativo também.

NN – Mas, lembras-te como é que tu te sentiste emocionalmente, durante todo o processo? É verdade que nós começamos isto há muito tempo, em novembro de 2021.

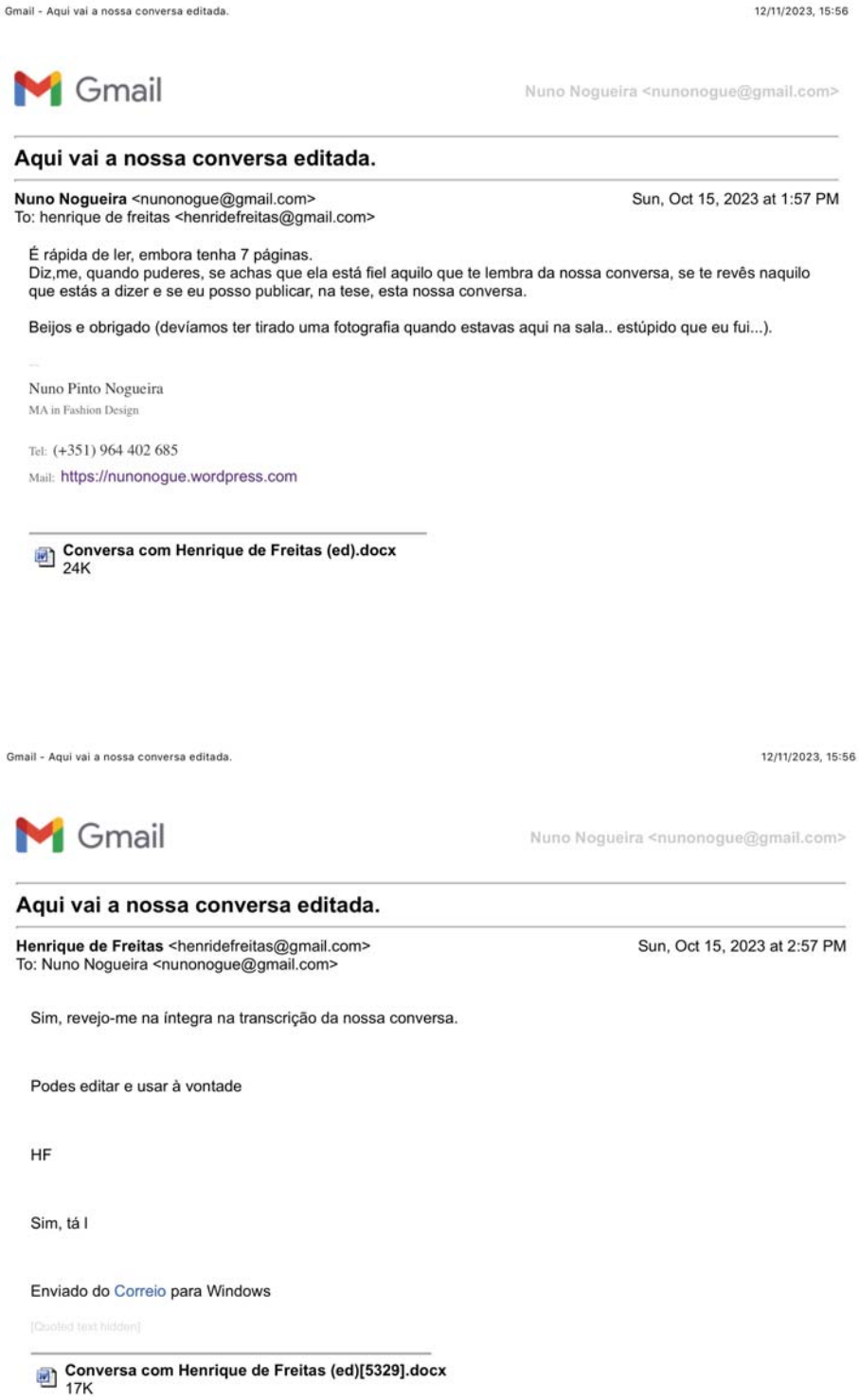
HF – Acho que te respondi da forma mais sincera possível. Houve uma primeira fase que foi mais lúdica, e uma segunda fase em que eu estava verdadeiramente empenhado no processo, mas a partir de um outro sítio. Queria que ele resultasse. Eu também abracei um certo pragmatismo. É verdade que seria bom que estas últimas manchas tivessem mais leitura, mas pronto. Tu perguntas-me o que sinto, e a determinada altura sou transportado para o espectro das sensações físicas, as sensações das texturas do papel, da pele, do toque. Mas, emocionalmente, não consigo ir muito para além do que te disse, confesso.

NN – Não sei se tens mais algum comentário?

HF – Quero agradecer-te. Foi uma experiência única.

NN – E eu a ti. Não teria conseguido fazer este trabalho sem ti.

Confirmação da transcrição



Gmail - Aqui vai a nossa conversa editada. 12/11/2023, 15:56

Gmail Nuno Nogueira <nunonogue@gmail.com>

Aqui vai a nossa conversa editada.

Nuno Nogueira <nunonogue@gmail.com> Sun, Oct 15, 2023 at 1:57 PM
To: henrique de freitas <henridefreitas@gmail.com>

É rápida de ler, embora tenha 7 páginas.
Diz,me, quando puderes, se achas que ela está fiel aquilo que te lembra da nossa conversa, se te revês naquilo que estás a dizer e se eu posso publicar, na tese, esta nossa conversa.

Beijos e obrigado (devíamos ter tirado uma fotografia quando estavas aqui na sala.. estúpido que eu fui...).

Nuno Pinto Nogueira
MA in Fashion Design

Tel: (+351) 964 402 685
Mail: https://nunonogue.wordpress.com

Conversa com Henrique de Freitas (ed).docx
24K

Gmail - Aqui vai a nossa conversa editada. 12/11/2023, 15:56

Gmail Nuno Nogueira <nunonogue@gmail.com>

Aqui vai a nossa conversa editada.

Henrique de Freitas <henridefreitas@gmail.com> Sun, Oct 15, 2023 at 2:57 PM
To: Nuno Nogueira <nunonogue@gmail.com>

Sim, revejo-me na íntegra na transcrição da nossa conversa.

Podes editar e usar à vontade

HF

Sim, tá l

Enviado do Correio para Windows

[Quoted text hidden]

Conversa com Henrique de Freitas (ed)[5329].docx
17K

[Figura 175]
E-mail a confirmar a transcrição.

Apêndice D

[Entrevistas com os Especialistas e Académicos]

Transcrição da entrevista com Philip Sparks (en) **p.345**

Transcrição da entrevista com Lara Torres (pt) **p.351**

Transcrição da entrevista com Hélène Veiga Gomes, Júlia Valle-Noronha e Luiz Antunes (pt) **p.362**

Confirmação da transcrição por Philip Sparks (en) **p.375**

Confirmação da transcrição por Lara Torres (pt) **p.381**

Confirmação da transcrição por Hélène Veiga Gomes (pt) **p.382**

Confirmação da transcrição por Júlia Valle-Noronha (pt) **p.383**

Confirmação da transcrição por Luiz Antunes (pt) **p.384**

Entrevistas com os académicos e especialistas convidados

Philip Sparks

[Philip Sparks is a Canadian tailor and fashion designer with a bespoke tailoring studio in Toronto, Canada. He won a master's Degree in Design from the Ontario College of Art and Design University, where he studied in an Interdisciplinary Master in Art Media and Design. I came to know his work after his article "Missed Fit," published in Fashion Studies Volume 3, Issue 1, in 2020. In his practice-based research, Sparks questions the concept of fit and what it means to have a good-fitting item of clothing. He summons the history of pattern-making and the anthropometric aspect of it to inquire about ways of understanding the fit of a garment and the missed fit actions you do when trying to achieve a good fit. What interests me in Sparks' work is the unapologetic use of pattern-making techniques to creatively manipulate patterns that result in garments that question the idea of fit. There is an exploration with patterns, a sort of chance, that does not follow the conventional linear production of the fashion industry. In the article, Sparks also presents an exhibition he did with his manipulated patterns, something that reveals his artistic look of patterns and pattern-making.]

Transcript of the interview

[Greetings and information about the recording of the conversation]

Nuno Nogueira – The aim of this conversation, and the other conversations that I will have with different designers, performers, and artists, is to try and classify the elements of this narrative within the scope of a theory about mimesis. I did an appropriation of that concept and used it to construct my work in pattern design.

Philip Sparks – Can you clarify what is your interpretation of mimesis?

NN – Mimesis is not an act of imitation, but rather the construction of a work that, somehow, resonates with the object that you are trying to imitate. You have to select what is important for your act of mimesis, and those elements that you choose have to come together in such a way that other people can understand what are you referring to. I came across an interesting theory about the mimetic act having three constituents. It is a theory of a Drama and Theatre professor,

that says that in an act of mimesis, you always have the object that you are referring to, the subject that is going to actively imitate that object, and the symbolic medium that will create the frame of how you are going to present. In his theory, the power given to each of these elements can differ. And when you change the power relations between these three elements, you come up with a different work. What I am trying with these conversations with professionals and academics external to my work, is to understand how do you interpret this power relation within my work.

PS – I got that from your video and relating to why you came to me, and it feels that you are doing something similar – not trying to impose this on you. What I did was I took an art-based practice to explore the methodologies in pattern making in a design field, and the process was as much of the artwork as the final pieces. I view them that way: small finished pieces of a process. So, in that power dynamics, it makes sense that you are giving more power to [pattern design] in that triangle you were talking about. Some of those maps you drew, some of those territories, could be artwork on their own.

NN – Yes, it was something that I related to when I read your work and saw you did an exhibition with your patterns and processes. I liked the way you explored these strategies of pattern design, like the slash and spread technique, and how you used them as exploratory tools [that lead to an unknown outcome].

PS – And that was very much where I wanted to push myself. For my whole career, I have been able to start with the concept and realize that concept. Instead, I wanted to push the craft aspect of it beyond my understanding [of it]. It's funny because in some areas I thought "I'm just going to open this 3 inches, and this is going to be so much!" And then I said "No, no. forget about the 3 inches. Why don't you open 40 inches, and blow it beyond," you know? It took me a while to get comfortable with going a little further.

NN – Somehow I think my work started the other way around because in the video I'm presenting a clean process that works. But what is not visible is all the experiences I have had to get to that clean process. When you decide to experiment and that you are not going to use these rules anymore, it starts to get complicated. You are navigating uncharted waters. The imprints were too abstract sometimes and when the model was not there I had to make sense of all that information. At first, I was painting, seeing what I could take out of it, and then I started narrowing the process. In the end, I decided to present a wearable and recognizable garment.

PS – I think that in terms of that video being a complete piece like you are talking about, it is your overall thesis. These things that you are talking about where you are sort of figuring out and experimenting, and that is also very important. I would have loved to see mistakes when the [process] didn't work. That would be important for me to see and to understand as a part of [the process]. It would be a very valid part of the triangle you were talking about. And then, if you are thinking about taking it further [it would be interesting] to see more nontraditional bodies, you know? And then, also, I found it quite interesting the first part of the video where you explained to people what it means the pattern-making approach in the traditional sense and then your experimentation. And it was good to see that you were able to do a traditional garment from your process. But it would have been very interesting as well to see how this process could lead you to a very different type of garment and take you away from trying to achieve what you can achieve with traditional pattern making. See what can you achieve with this new method.

NN – I agree with you. I started this exploration with a person who gave his time and patience to do this work with me. It was like an artist-model relationship. And this was an experimental work. I needed him to be with me for long periods. It was very time-consuming. For that reason, I decided to use the same model during the entire work. but I know that this work […] could have another kind of interpretation if I used nonconforming bodies like you suggested. But maybe that can be the next step: using people with nonconforming bodies. How can they be represented, and how would they like to be represented?

[…]

So, about the questions I did – is it comprehensible that I am trying to represent the skin? Or am I trying to represent something else?

PS – Oh no, they were maps of the skin. I mean, they are not just maps, they are imprints, right? It is a bit different than the traditional map, but they represent the skin.

NN – It is good to know that for you [I was representing the skin]. But there is something about the process, in itself. I call it a metonymic process.

[Long explanation about the concept of metonymy]

PS – […] So, the metonymic aspect you are talking about, in a couple of sentences, is [about] you and the performer, but also the performer and the touch of the material.

NN – Yes. Everything happened in contiguity: me, the model, and the paper. And what is left of [that interaction] is a representation of that relation.

PS – With this explanation, yes. In what you have written, some more explanation of that thought process, and more definition, would have made it much clearer without a longer dialog (sorry).

[…]

And this concept can be interpreted a little bit differently, depending on each person's perspective. Because it could be interpreted in few different kinds of touch places in the work you are doing, but the performance of the two of you together in relationship to those pieces that were made afterward, and sort of understanding that relation … So, yes I can see that relation.

NN – So, [when commenting] this process you are always talking about performance. […] Is it here that you see the interdisciplinary or the moment I crossed to another discipline?

PS – Yes, performance. But there are multiple artistic disciplines that you are crossing there. There is the performance, but the traces or the maps – the territories – could be framed as finished artworks as well. So I think that there's also a visual arts aspect. There's the performance, there are the physical pieces or traces, and then there is, of course, the actual finished garment that you made.

NN – And how did you understand the finished garment? You saw all of the process and there is a finished garment at the end. Was there a continuum, or not? How do you interpret this garment?

PS – I place more importance on the process and the territories that you were making than on the finished piece, if that's what you are asking. The performance and the pieces [maps] you were creating were a more important part of it than the finished piece. It was the process that you went through, that exploration process, and the challenge of the traditional pattern making was the most important aspect of the work that I viewed.

NN - The garment was made in muslin. I just made the toile because I wanted to [validate] if the pattern was working.

PS – A toile, again, is a valid finished piece. I have seen incredible beautiful toiles exhibited at the Met, in NY. It is still a relevant piece of art on its own, as a part of the process. And maybe it's because of the duration of the performance and then just the kind of shorter bit at the end. If you wanted to put more emphasis on the toile at the end, maybe include some sort of stills of it at the end of your video.

NN – To be honest, the finished garment was something that I needed to arrive at because the process needs to arrive at that moment – or else is a process that will lead you nowhere, or to a dead-end.

PS – But the failures are good. There are things to learn from the failures, how can you stray in a different direction from something that didn't work, and how you can use that failure for something different or totally unexpected. For example, you might take your pieces as they were – I understand they may need some smoothing of lines to be understandable – to another pattern maker and see what they are able to make from them. I am curious about why you felt the need to add ease and why you combined your pattern pieces to make them more like contemporary or tradition pattern pieces. I would love to see you take the shapes as they are. You may have to then use a material that mimics the skin in another way, something with some stretch in it, and what kind of garment does that create?

NN – Yes, but I wanted to prove to myself […] that the process was valid, and that it was valid using basic principles of Pattern Design, but in a completely different way. So these principles can be [applied to] […] another way of understanding the [representation of the] body, and hopefully they will work […]. But the process in itself was indeed much more important than the piece. Just another question: with what you saw in the video, how do you interpret the importance of the performer, the model? […] Was he [just an object] or somehow the process embraced his body, or his [identity]?

PS – Is it, like, a true representation of the body, is that what you are asking?

NN – Yes, and does the process respect the body? […] Or is the body [just an object]?

PS – Well, I think here is where it became very interesting to identify where your work could be taken further. If you start to [represent] nontraditional bodies, then you very much going to see this direct relationship and respect to the body that this process is being taken from. […] If you are trying to identify further research that could be done, beyond your Ph.D., there could be even further validation of that point. So, yes I think it [respects the body] and I think it could be further validated by exploring this with nontraditional bodies, and then you can see the difference in the imprints and the traces, and how they are very respectful of the body that they've been taken from.

NN – […] I think my questions were answered. I don't know if you want to comment on something else.

PS – […] We took one hour, and I just want to be sure that you got everything from me. Thank you for including me.

NN – Thank you for your time.

PS – Please share with me what comes from it.

Lara Torres

[Lara Torres é uma artista e investigadora que explora a moda como uma prática artística, de forma a perceber as fronteiras daquilo que é moda, e a sua ligação com o corpo, as peças de roupa e cultura. É doutorada pela University of Arts, London, no London College of Fashion, com a tese "Towards a practice of unmaking: the essay film as a critical discourse for fashion in the expanded field," desde 2019. É professora de Fashion Artefact, na London College of Fashion e professora de Fashion and Textiles, na School of Art, Design and Performance, na University of Portsmouth. Tive acesso pela primeira vez ao seu trabalho em 2008, numa edição da Moda Lisboa, onde Torres apresentou peças de roupa revestidas com gesso, que se iam partindo e desfazendo com os movimentos e desde então sigo o seu trabalho. A transitoriedade das peças de Torres – razão para a autora recorrer ao vídeo como forma discursiva mais perene – coloca o seu trabalho num campo de acção conceptual e processual. A poesia inerente à efemeridade das obras de Torres – de onde, muitas vezes, sobram apenas vestígios – é uma dimensão do seu trabalho que me interessa, e que comunica, em parte, com o meu projecto de investigação.]

Transcrição da entrevista

[Saudações e explicação de que a conversa será gravada]

Nuno Nogueira – Creio ser bom fazer uma pequena introdução sobre o objectivo desta conversa. O meu doutoramento é uma investigação prática e teórica, inserida na disciplina de Design de Moldes. O objectivo foi perceber como é que esta disciplina conseguia incorporar [e apropriar-se de] práticas artísticas e de teorias que discursam sobre o corpo, uma vez que entendo o design de moldes como uma representação, um desenho do corpo. Há duas linhas que balizaram o meu pensamento. Uma delas foi o conceito de *mimésis*, entendido como um processo de selecção de um objecto referencial. Encontrei um enquadramento teórico, proposto por um professor Norueguês de Artes Dramáticas e Teatro – Bjørn Rasmussen – onde ele sugere que no acto mimético existe através da relação de três constituintes: o objecto de referência, o meio de representação e o sujeito mimético. E esta relação, estes três constituintes, podem entrar em relações de poder, ou relações hierárquicas diferentes. Podemos dar mais

enfâse ao objecto, ou ao meio de representação ou então ao sujeito. E eu quis brincar e explorar como é que este modelo poderia servir a minha prática em design de moldes. Identifiquei o objecto referencial como a pele, o sujeito mimético como a peça de roupa e o meio de representação como uma metonímia. E este é o segundo conceito que baliza a minha investigação e que se refere a um tropo, como a metáfora, mas que em vez de criar uma ligação por [semelhança, entre] dois objectos que estão distantes, [a metonímia] cria uma relação através de contiguidade. Chamo ao meio de representação um processo metonímico pois existem uma série de contiguidades neste processo de aferição do corpo. Entre o modelo e eu, a contiguidade entre o corpo tridimensional e a superfície bidimensional, e a percepção que o modelo tem do processo de feitura do molde, que difere daquela que existe no processo clássico. O que eu apresento no vídeo é uma parte muito sumária da minha investigação prática, que [teve muitas fases] de tentativa/erro, até conseguir fazer uma peça de roupa que fosse confortável e usável. O próprio vídeo não tem como objectivo ser um objecto esteticamente apelativo, é um objecto documental para depois eu poder perguntar a outras pessoas as suas interpretações.

Lara Torres – Obrigada. Para mim era importante ter alguma desta informação que eu não tinha antes. Então, como é que quer começar a discussão?

NN – Eu coloquei umas quantas questões abertas para ir [construindo uma conversa]. Podemos começar por estas perguntas. A primeira pergunta é se fica claro, ou não, que eu estou a desenhar a pele, ou que eu estou a imprimir a pele?

LT – Na minha perspectiva, ao ver o vídeo, é óbvio que a pele está a ser utilizada como veículo, como uma ferramenta, ou um carimbo. Portanto, não é evidente que seja a acerca da pele. A relevância da pele não é imediatamente evidente, na minha opinião. A superfície da pele é cheia de porosidade e detalhes que não são evidentes– e talvez daí a minha opinião. Na pele há muitas linhas de direcção, que têm a ver com a elasticidade da pele, por exemplo, e estas não estão a ser representadas, não estão a ser capturadas no vídeo. Talvez sejam capturadas através do carimbo, durante o processo. Mas, no vídeo não há uma documentação da pele em si. Para mim ficou um bocadinho em aberto a importância da pele, no processo. Representar a pele? Talvez não.

NN – Então é uma representação do quê?

LT – Há uma série de informação que existe na pele que não está a ser capturada, e para mim havia uma oportunidade nessa informação que não está a ser capturada, de procurar traduzir as direcções que estão presentes na pele, em termos de elasticidade, e também as texturas.

NN – O carimbo representa apenas uma [mancha] do corpo, na sua opinião?

[…]

LT – Acho que é a tradução da superfície do corpo para outro meio. Depois, há outras coisas que são reveladas, acho eu, através do processo. Mas é a tradução da superfície do corpo, não necessariamente da pele pois há muitas outras informações na pele.

NN – É apenas uma área, ou seja, uma superfície. Faz sentido. Queria também perceber se é óbvio, ou não, que existe um cruzamento interdisciplinar nesta representação do corpo. Como é que pode ser entendido este cruzamento interdisciplinar? E quais as disciplinas com que este trabalho se entrecruza?

LT – Sim, acho que é bastante evidente que há um cruzamento interdisciplinar, e acho que estão a ser emprestadas técnicas e formas de pensar de várias áreas. Para mim, foi evidente que havia uma evocação da coreografia, a ideia da direcção de um corpo num espaço, e depois também a direcção dos movimentos desse corpo dentro dum espaço. Portanto, há um planeamento de como esse corpo se vai mover, e que tem muito a ver com essa tradição da coreografia. E depois, do corpo em si em movimento, também uma relação com a dança contemporânea e também com a performance. Depois há um cruzamento com a pintura e com as artes plásticas – essa tradição evidente do Yves Klein, essas referências vêm imediatamente à memória. Acho que esse cruzamento interdisciplinar é muito visível, e depois também – menos evidente, mas explicado através do vídeo – a relação com o design de moda e com a modelagem, que vem através do texto. Não é imediatamente evidente porque à partida não parece um processo.

NN – Para design de moda, é isso? Ou para design de moldes?

LT – Sim, para design de moda ou para modelagem.

NN – Eu até acho isso positivo. Mas sente que poderia haver alguma vantagem neste método? Plasticamente? O que é que pensou quando estava a assistir ao vídeo?

LT – Primeiro pensei, porque tenho experiência em fazer modelagem e tenho esse background, que seria um método pouco preciso. Acho que é a primeira impressão: precisão. Será que há precisão de alguma maneira? Como não há tradução das medidas do corpo há uma ideia de uma certa imprecisão. Mas, o quão importante é essa precisão? O que é que se descobre quando não estamos preocupados com precisão e estamos preocupados com esta tradução? Deixar essa margem para descoberta que vem dos processos exploratívos. Uma das coisas que não é imediatamente traduzida no processo tradicional de fazer moldes, é essa capacidade de a pele esticar e a capacidade de a pele fazer pregas. Normalmente, não há essa capacidade de captar as

pregas e as irregularidades, e achei que era interessante, durante o processo, ter imediatamente evidente onde é que essas pregas eram localizadas. Uma fonte de informação que normalmente não temos no processo tradicional de fazer moldes.

NN – Fazendo aqui um pequeno parêntesis – eu concordo em absoluto, e também concordo com o comentário em relação à pele. Todo o processo foi exploratório. Encontrei este tecido não-tecido para fazer estas impressões e ele foi utilizado só no final. Este material retira muita da informação da pele – ele absorve muito a tinta. Todas essas informações da pele, que existiam nas impressões em outras superfícies menos absorventes, deixaram de existir. Mas, para eu conseguir a extensão desta superfície do corpo, este processo foi o mais fiável. Este processo – dependendo da consistência do material bidimensional que toca na pele – pode angariar muita informação. Houve muita informação que se perdeu com este tecido não-tecido, mas também houve muita informação que se ganhou. O que também indica que o desenho do molde é uma circunscrição do corpo, e nós precisamos de circunscrever o corpo na sua totalidade para depois fazer uma peça de roupa.

LT – Se calhar é importante, do ponto de vista académico e da investigação, essa informação acerca das prioridades. Aquilo que eu achei é que este foco na pele é impreciso do ponto de vista académico, e eu acho que deve ser feita com cuidado. Quando apresentar o projecto é importante fazer essa observação dos objectivos e explicar quais as prioridades no processo, em relação a tentar circunscrever uma área para melhor a conseguir traduzir.

NN – O objectivo foi conseguir contactar com a pele. Como é que eu posso tocar na pele durante o processo? Como posso aceder à pele durante o processo? Eu às vezes faço figurinos e estou habituado a trabalhar com medidas lineares. Tiramos as medidas lineares, escrevemos no caderno e até fazemos uns desenhos, mas quando o bailarino se vai embora, ficamos com um conjunto de informações que são muito impessoais.

LT – Sim, as informações lineares estão muito distantes.

NN – Elas são uma metáfora, e eu queria um processo onde o corpo está presente durante quase todo o tempo. E mesmo quando o corpo se vai embora, os vestígios dele ainda lá estão. Eu ainda consigo quase que tocar no corpo.

LT – Trabalhar com a materialidade do corpo. Eu acho que este contexto todo que me está a explicar é muito importante, e não está presente no vídeo. Eu sei que grande parte do trabalho académico é ter de fazer sumários que retiram uma série de coisas importantes. Mas em termos de contexto isto é muito importante, pois isto explica-me imediatamente o objectivo. Diminuir

essa distância que está presente. Mas isso não é evidente, pois nós não temos a história, a narrativa desta experiência.

[…]

NN – Neste trabalho, foco-me nestas relações que existem entre estes vários constituintes do trabalho, e como é que estes constituintes interagem uns com os outros, em vez de fazer um processo linear que é muito comum no design de moda: começa-se com uma ideia, desenhamos um croqui, depois faz-se o molde, e depois percebe-se se a peça está bem. Existem outros processos, mas este processo linear é um processo que está sempre muito presente. Eu queria inverter e questionar este processo linear, e o mesmo tempo perceber que outras relações de poder poderiam existir. Por isso, falo sobre o objecto como sendo o corpo, neste caso a superfície da pele; o meio de representação como sendo o molde, neste caso o processo de impressão com o qual represento o corpo; e falo sobre o sujeito, que vai imitar o objecto referencial, e que identifico com a peça de roupa. Queria compreender como é que a viu estas relações de poder entre estes três constituintes: o corpo, o meio de representação e a peça de roupa. Qual é o mais importante?

LT – Penso que há uma certa perpetuação de relações muito tradicionais, no sentido em que há uma certa passividade do modelo durante o processo, uma posição de poder do designer, ao tentar fazer o molde, e que é muito tradicional no design de moda – essa espécie de corpo passivo do modelo. Pensei: "será que o trabalho está de alguma forma a destabilizar e a perturbar estas relações que já existem há muito tempo, entre designer e modelos?" Em termos hierárquicos, existia uma certa perpetuação dessa tradição, porque há uma objectificação do corpo que é utilizado como carimbo. Por outro lado, há uma colaboração entre o modelo e o designer que é mais próxima. O modelo ajuda, e há momentos em que essa captura de informação é feita em conjunto e em colaboração, e há uma maior proximidade e interacção dos corpos. É quase uma dança do corpo que se vai movimentando, portanto há uma espécie de coreografia na captura da informação, que é uma forma que à partida destabiliza um pouco essas hierarquias. Nesta forma como os corpos em si se relacionam, que é menos comum, pois há sempre uma distância, principalmente na criação do design de vestuário em geral. Recolhemos as medidas e depois vamos para o atelier e trabalhamos fora da presença do corpo a maior parte do tempo. E há uma subversão interessante desta distância, embora o corpo se vá embora, ficamos com a representação de uma fisicalidade do corpo, que não é a mesma que é feita na modelagem tradicional. Essa representação de uma certa fisicalidade exige uma interacção dos corpos que é distinta daquela que é feita na modelagem tradicional. Portanto, do ponto de vista hierárquico,

nas relações destes corpos, há um pequeno desafio. Embora o corpo do modelo ou do performer, ainda seja utilizado como um objecto mais do que enquanto indivíduo. Não há uma participação daquele corpo enquanto indivíduo, da forma como se está a sentir, ou uma recolha dessa informação emocional. Não estamos a olhar para o indivíduo, mas para um arquétipo que é perpetuado na história do design de moda. E até na história da pintura, com a relação entre o modelo e o artista.

NN – E em relação à peça de roupa?

LT – Fiquei surpreendida positivamente por a peça de roupa traduzir o corpo de forma muito mais precisa do que aquela que eu poderia imaginar. Embora tenham existido todos aqueles momentos de correcção, em que eu pensei: "hum, há muita correcção feita pelos métodos tradicionais de modelagem." Há utilização de todo este conhecimento do design de moldes tradicional.

NN – Sim, há utilização de um legado do design de moldes e eu precisei de comunicar com ele.

LT – Que se torna muito presente nesse momento das correcções. Mas, no final, fiquei muito surpreendida com o resultado em termos da tradução do corpo. A minha expectativa, durante o visionamento do vídeo, foi: "vai ser extremamente impreciso, não é possível que esta peça de roupa assente bem." Depois, quando o resultado é apresentado, penso: "não, este método funciona perfeitamente porque esta peça de roupa assenta bem no corpo."

NN – Ele é um método com variáveis imprevistas, sem dúvida. Este último processo, que apresento no vídeo, repeti-o quatro vezes e as manchas são todas um pouco diferentes. Cheguei sempre a uma peça de roupa um pouco diferente, mas com um caimento viável. Fiquei feliz com esse resultado e é verdade que tive de utilizar uma série de estratégias do design de moldes tradicional, que não foram usadas sem alguma resistência da minha parte. Por exemplo, a certa altura percebi que tinha de utilizar uma cava. Mas, como justificar uma cava? Por acaso, a zona da axila, mesmo com a placa de espuma e com a pressão do corpo, nunca fica impressa. Fica sempre um vazio, e eu podia perceber esse vazio como uma indicação de que a axila não quer ser pintada, ela não quer ter tecido. Na verdade, cheguei a esta solução pois noutras experiências tentei 'obrigar' a axila a ser impressa e a ter tecido, o que tornava a peça muito incomodativa. Mas é engraçado, eu dei importância à peça de roupa como forma de validação dos desenhos do molde, mas no vídeo a importância que ela tem é mínima. Havia aqui uma pergunta sobre como é que a Lara interpreta as manchas e os mapas, mas creio que foi sendo respondido ao longo da

nossa conversa. Não sei se a Lara tem qualquer coisa para dizer que não está aqui nestas perguntas?

LT – Sim, queria perguntar acerca do 'porquê?' de procurar fazer este processo ao invés do processo tradicional de modelagem. De alguma forma, já discutimos isso um bocadinho, pois já tive mais informação acerca do background do processo. Quando o projecto é iniciado, o que é o Nuno estava à procura, mais do que o objectivo?

NN – Respondendo de forma sintética, aquilo que eu estou à procura é de expandir a minha prática de representar um corpo de forma bidimensional, para a construção de uma peça de roupa. Ou seja, no futuro, o que me interessa é perceber como é que eu consigo abordar e representar o corpo de outras perspectivas, com outras abordagens. Perceber como consigo convocar outras disciplinas para o design de moldes, sublinhando o design de moldes como uma disciplina criativa e não como uma disciplina de imitação técnica. Como é que este processo, ou como é que esta disciplina – que é uma disciplina processual – pode incorporar outros métodos, que vão dar peças de roupa também, até com uma certa imprevisibilidade? Ou seja, deixar cair a representação do corpo através das fracções e da matemática, da geometria e da fita métrica, e perguntar "como é que nós conseguimos incorporar novas abordagens, novas formas de representar o corpo, e fazer outros discursos sobre o corpo?"

LT – Faz muito sentido, e acho que é muito eficaz, no sentido em que abre possibilidades em termos do distanciamento do método clássico, e apresenta outras formas de fazer. E talvez seja bastante importante abrir essa porta para o questionamento dos métodos que estão implementados de tal forma que já não são discutidos. Portanto, desse ponto de vista acho que é muito interessante abrir a porta a outros processos, a outras possibilidades. Eu estava muito interessada em perceber o 'porquê', pois acho que é muito eficaz nesse sentido de apresentar possibilidades. É obvio que depende do contexto em que é colocado, mas do ponto de vista educacional, por exemplo, acho que é importante fazer o questionamento daquilo que está implementado como o método a ser utilizado.

NN – A verdade é que eu não me sinto um designer de moda, propriamente, embora tenha estudado Moda na Faculdade de Arquitetura e tenha feito a licenciatura e o mestrado, e agora estou a fazer o doutoramento. Eu gosto muito de roupa, gosto muito da representação do corpo, acho isto tudo muito excitante. Com este trabalho, não estou aqui a sugerir um novo método de produção melhor. Pelo contrário, como método de produção é muito mais imprevisível, muito mais moroso. Mas, aquilo que eu queria propor era: há métodos que podem ser diferenciados e

que comunicam com o legado de conhecimento do design de moldes. Ou seja, podemos ir buscar conhecimento ao design de moldes clássico e ao mesmo tempo ir buscar conhecimento a outras áreas. Impregnar e contaminar a disciplina de design de moldes. Queria também questionar o que é que significa representar um corpo? Que corpo é que nós estamos a representar? Como é que nós o podemos representar? E depois dessa representação, o que é que surge daqui? — Logicamente, o processo foi afunilando até eu chegar a uma peça de roupa viável, que não é muito diferente de uma peça de roupa feita através do processo clássico. Mas este processo também é uma prova de: "olhem, eu também consigo fazer uma peça de roupa, através de um outro método de desenhar moldes que é impreciso e artístico."

LT – Acho isso muito importante. E até pelo distanciamento da dependência dos processos em Moda, da produção industrializada, e de uma certa perspectiva que foi tratada durante muito tempo como única. Eu acho sempre bem-vindas formas de destabilizar essa forma de ver, principalmente [quando] inseridas num contexto académico, que também é o lugar onde podemos e temos a responsabilidade de destabilizar essas formas.

Outra questão, que eu tenho: há uma escolha muito clara de representar um corpo masculino, no sentido de que no vídeo é o corpo que está a ser representado. No sentido da exploração das hierarquias de poder, há uma série de discursos que teriam de ser abordados, que não estão a ser abordados por não ser um corpo feminino. A problemática da objectificação do corpo feminino tem um legado com o qual se tem de lidar, que é muito pesado e muito denso em termos académicos. E umas das coisas que me questionei, ao ver o vídeo, foi se essa escolha tinha sido feita para evitar ter que lidar com esse legado.

NN – Por acaso não, não. A escolha foi feita porque aquela pessoa se disponibilizou a fazer este processo comigo. Acho que também houve um processo de reconhecimento do corpo, que também é importante. Eu reconhecia no corpo do modelo o meu próprio corpo. Isto pode soar a um movimento narcísico, mas não o é. Acho que é uma questão de transferência. E talvez fosse mais difícil fazê-lo com o corpo de uma mulher. Talvez eu não possa tocar no corpo de uma mulher da mesma forma que posso tocar num corpo de um homem, por essas limitações sociais e políticas. Mas, gostava muito de fazer com um corpo de uma mulher, e com outros corpos não normativos. Mas este trabalho não tem como objectivo ser um final, ele é um início. É preciso perceber quais as estratégias para eu poder tocar num corpo de uma mulher, tocar num corpo de um transexual, ou de uma pessoa com mais peso, ou uma pessoa com um corpo não normativo. Que aproximação é que eu posso ter? E aí, se calhar, respondo à parte da objectificação do corpo. Não concordo que o corpo tenha sido objectificado, porque o modelo

teve uma agência durante este processo todo. Ele propôs movimentos, propôs posições, propôs sequências, às vezes até propôs cores.

LT – Sim, mas essa informação não está presente no vídeo e é muito importante, talvez na reflexão, que isso esteja presente. Porque é possível perceber que houve colaboração, em alguns momentos do vídeo, por isso é que eu referi a colaboração entre os dois. Mas é mesmo importante fazer justiça a essa interacção, até para desmistificar essa ideia da objectificação.

NN – Sim, percebo. É verdade que corpo aparece como o objecto referencial, mas não creio que tenha sido objectificado durante este processo todo. Aliás, porque foi um processo que durou quase dois anos, com várias tentativas.

LT – Essa temporalidade também é importante, penso eu. E também não está presente no vídeo.

NN – O vídeo apresenta o processo como se fosse muito eficaz, mas na realidade [odo o processo foi muito moroso.

LT – Como todos os processos de exploração.

NN – Sim, e esta pessoa disponibilizou-se a emprestar o seu corpo, o seu tempo, as suas sensações, para eu conseguir fazer este projecto.

LT – E porquê não escolheu o seu corpo?

NN – Ah, eu tentei fazer com o meu, inicialmente, mas depois não conseguia chegar às minhas costas. E também é necessário existir um olhar de fora. E também não ia pedir a outra pessoa para me pintar as costas. Quem estaria a fazer o trabalho, então? Por isso, pedi a alguém que pudesse entrar neste processo comigo, e foi o Henrique que o fez durante este período tempo. Deu tempo seu para isto acontecer. E isto é uma coisa que eu acho muito importante, e que faz com que ele seja uma parte importante para a interpretação deste processo.

LT - Óptimo, coisas importantes para a reflexão, penso eu. Uma última questão, antes de acabar. Porque é que o ponto de vista pictórico e artístico não está a ser considerado? A informação que está a ser recolhida está a ser aplicada na execução de uma peça de roupa, mas há todas estas qualidades pictóricas que são muito ricas. É impossível resistir às qualidades pictóricas destas manchas e à qualidade artística destas composições. E esse resultado não está a fazer parte do output da investigação. A minha questão é 'porquê'?

NN – Bem, uma das minhas questões de investigação é exactamente 'como é que eu posso imbuir a feitura do molde com uma qualidade plástica artística?' Esta é uma das minhas

perguntas. Acho que se o processo for um processo imbuído com uma intenção, o resultado também poderá ter essa mesma intenção, mesmo que de uma forma mais discreta. Mas, eu neste vídeo eu não queria mostrar o quão importante é que foi a plasticidade destas manchas e até dos mapas que eu fiz, para não enviesar a resposta a este lado mais artístico ou mais plástico. Mas, creio que plasticidade das manchas está considerada no meu trabalho. No entanto, faço uma ressalva: embora elas sejam plásticas — eu considero-as coisas absolutamente maravilhosas – não houve nenhuma mancha que eu tenha feito apenas por uma qualidade plástica. Fiz sempre as manchas numa tentativa de perceber como é que eu conseguia envolver o corpo. Para ver se eu conseguia perceber o corpo. A qualidade plástica delas vem de contingências da forma como elas estão a ser feitas, mas nunca foram feitas apenas pela sua qualidade plástica. Não sei se respondi à questão.

LT – Sim, de alguma forma, eu penso que sim. A minha sugestão é que elas possam ser aceites também com uma contribuição para o desenvolvimento processual destas disciplinas, porque eu acho que elas abrem outras possibilidades, em termos de processo de design e de modelagem. Acho que elas parecem ter um papel fulcral neste questionamento do posicionamento da disciplina. Elas funcionam com forma de abertura para outras possibilidades de ver e de aprender e de conhecimento. A minha preocupação, enquanto observadora, é de lhes dar a devia importância dentro do processo e não ignorar aquilo que elas oferecem. Porque embora a pesquisa não tenha sido feita com esse objectivo, é um contributo, é uma consequência do processo que é impossível de ignorar, e que é uma mais valia também. E que poderá ser também uma forma de tornar o projecto mais [transferível], porque tem esta possibilidade de negociar com outras disciplinas. A mim parece-me tão central à argumentação toda do projecto, que me parece muito importante que elas sejam consideradas desse ponto de vista também. Como elementos centrais ao processo. E eu também não vejo nenhuma razão para elas não fazerem parte do desenvolvimento da própria peça de roupa. Elas têm essa possibilidade, têm essa abertura. Pode não ser agora, mas em termos do desenvolvimento futuro do projecto podia ser uma possibilidade. Mas há toda uma série de possibilidades que estão incluídas nessa parte do processo. Acho mesmo importante que ela seja devidamente apresentada.

NN – Sim, o vídeo teve o objectivo de ser o mais simples e o mais documental possível. Foi a forma como eu consegui chegar a outras pessoas para conseguir obter informação, e espoletar uma conversa. Mas, o que está presente no vídeo não contempla todo o processo [necessário] para chegar àquele ponto, e também não contempla o quão importante é que estas manchas são. Elas representam territórios, são mapas – e por isso é que eu chamo 'mapa' ao delineamento que

faço. E espero estar a dar o devido [valor a] estas manchas, na tese. É verdade que no vídeo elas aparecem como um meio para [obter qualquer coisa]. E, na verdade, elas são um meio para [obter uma peça de roupa], mas são um meio que está imbuído de uma plasticidade que foi propositada.

LT – Sim, e espero que elas tenham esse espaço na tese. Quando eu tiver a oportunidade de ler a tese, vou esperar que elas tenham esse destaque. E acho que também deviam ter um lugar de exposição. Eu fiquei muito interessada. E achei que apesar de estar representado como um dos passos do processo, as manchas eram muito interessantes, e eu adorava ver o desenvolvimento e mais variedade. Porque me parecem incríveis, em termos de plasticidade. São muito interessantes. E eu, inevitavelmente, embora estivesse a prestar atenção aos outros aspectos, fiquei com muita curiosidade de ver e de saber se elas estavam a ser devidamente documentadas como uma parte central da tese, porque não me parece ser secundário, parece-me que é muito interessante essa recolha destes mapas do corpo.

NN – Isso é óptimo, pois o processo foi o mais importante. Elas são mesmo muito bonitas. E é interessante como as manchas são a representação de uma acção, de um vestígio de um corpo. E quando o [modelo] se ia embora do atelier, aquilo que lá ficava era plasticamente belo, ao mesmo tempo que conservava uma presença [do corpo do modelo]. Eu também espero poder vir a fazer uma exposição. E fico feliz por haver outras pessoas percebam a plasticidade delas.

LT – Eu gostava muito de as ver ao vivo, e acho que também são muito interessantes para uma publicação. E assim termino.

NN – Muito obrigado pelo tempo que dispensou comigo, e agradeço muito a sua reflexão. E espero que continuemos a comunicar.

Hélène Veiga Gomes, Júlia Valle-Noronha e Luiz Antunes

[Hélène Veiga Gomes é doutorada em Antropologia pela Université Paris X Nanterre La Défense/Laboratoire Architecture Anthropologie. É professora de Cultura Material, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. No artigo "Changer l'image de la ville," publicado na revista Revue des Sciences Sociale, em 2017, Veiga Gomes fala sobre os vários espaços invisíveis, presentes no Largo do Intendente, que desapareceram ou que foram substituídos em prol de uma criação imagética da cidade de Lisboa. Também na instalação "Variações de Fé," apresentada no Carpe Diem Arte e Pesquisa, entre 2012 e 2013, Veiga Gomes fala sobre processos pelos quais o corpo crente vai aparecendo, deixando para trás um corpo mundano. Hélène Veiga Gomes fala sobre invisibilidades, que são invisibilidades metafóricas. De certa forma, o meu trabalho materializa invisibilidades do corpo. Convidei a Hélène para esta conversa pois ela dá aulas a alunos de Design de Moda – estando, por isso, habituada a fazer uma transição entre as práticas em moda e as práticas sociais da antropologia – e porque tivemos, a título pessoal, uma conversa sobre a importância das diferentes representações do corpo, tanto para moda como para antropologia.]

[Júlia Valle-Noronha é doutorada em Design pela Aalto University, na cidade de Espoo, Finlândia. É professora em Moda, na Aalto University, e afiliada aos grupos de investigação 'Empirica' e 'Fashion & Textiles Future'. Valle-Noronha interessa-se pela exploração do envolvimento emocional dos utilizadores com as peças de roupa, e em como os processos em design podem incluir e ajudar a activar esses mesmos envolvimentos. Contactei Valle-Noronha pois tive acesso ao seu projecto doutoral, "Becoming with Clothes: Activating wearer-worn engagements through design," publicado em 2019, onde Valle-Noronha explora, processualmente e teoricamente, novos processos para o desenho de peças de roupa. A validade da reflexão de Valle-Noronha, cujo objectivo é perceber como podem designers de moda incluir processos que criem peças de roupa que permitam uma maior ligação emocional da parte do utilizador, ecoa em algumas das motivações da presente investigação.]

[Luiz Antunes é um bailarino, coreógrafo, artista e investigador em dança. Tem um amplo currículo em diferentes companhias – a Companhia Olga Roriz e o Ballet Gulbenkian são dois exemplos – assim como trabalhos a solo. Já publicou vários artigos para a área de investigação em Dança, e foi editor convidado da revista Textos e Pretextos – 11 "Coreo-Grafias," do Centro

de Estudos Comparatistas, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi o autor da série documental "Portugal que Dança," em 2017 com realização de Cristina Ferreira Gomes e com o apoio da RTP2, e fez assessoria e entrevistas para os documentários "Um Corpo que Dança – Ballet Gulbenkian 1965-2005," de Marco Martins (2022) e "Vera Mantero," de Cristina Ferreira Gomes (2023). Convidei o Luiz a participar nesta conversa por acreditar que a sua perspectiva de artista performativo faria sentido na minha investigação. O Luiz Antunes trabalha e pensa o corpo performático há bastante tempo, tendo contactado com inúmeros processos de representar o corpo – seja através de movimentos, seja através de figurinos. Creio que a sua interpretação é vantajosa.**]**

Transcrição da entrevista

[Cumprimentos e explicação de que a conversa está a ser gravada]

Nuno Nogueira – Estas conversas fazem parte de uma validação tripartida através de uma dialética hermenêutica. Fiz um trabalho exploratório que foi informado por teorias e por práticas artísticas, de forma a perceber como é que eu poderia aproximar-me do corpo de uma outra forma, e como é que essa nova aproximação poderia ser assimilada pelo design de moldes. Qual a peça que iria resultar dessa aproximação? Nesta última parte da minha investigação recorro às várias interpretações deste trabalho – a minha interpretação, a interpretação do modelo e as interpretações de pessoas externas cujo trabalho é, de alguma forma, tangente àquele que eu estou a apresentar.

Existem dois conceitos que balizam o meu trabalho: o conceito de *mimésis* e o conceito de *metonímia*. Com o primeiro, aproprio-me deste conceito para dizer que qualquer trabalho de design de moda é um trabalho mimético que se relaciona com o corpo, segundo uma selecção específica daquilo que vai imitar. Sigo as linhas de um modelo teórico das artes dramáticas e teatro, sugerido pelo Professor Bjørn Rasmussen, que propõe que no trabalho mimético entram três constituintes – o objecto referencial, o sujeito mimético e o meio de representação – cujas dinâmicas de poder não são ontologicamente dadas. Ou seja, um trabalho mimético pode apresentar diferentes relações ou dinâmicas entre estes três constituintes, o que dará origem a trabalhos distintos. Este é o modelo teórico pelo qual eu gostaria de validar o meu trabalho. Entendo o objecto referencial como o corpo, mais especificamente como a pele; o meio de representação é o desenho do molde, que neste caso acontece através da impressão do corpo

numa superfície bidimensional; e o sujeito mimético é a peça de roupa, pois agrega as minhas intenções enquanto designer.

O outro conceito importante é o da *metonímia*, tal como proposto por Kristen Stiles para classificar a relação entre artista e público na *action-art*. A *metonímia* é um tropo, como a metáfora, que se caracteriza pela substituição de uma palavra por outra palavra cujo sentido não está a ser tomado como literal. A diferença entre metáfora e *metonímia* é que a metáfora opera semelhanças, a *metonímia* faz esta substituição por contiguidade: o exemplo do "vamos beber um copo." A historiadora de arte, Kristen Stiles, chama à *action-art* um processo metonímico pois o artista e o público partilham o mesmo espaço enquanto decorre uma acção artística. Eu apropriei-me deste conceito para o design de moldes, entendendo a contiguidade necessária à *metonímia* através do espaço de partilha entre o modelo e eu, mas também entre a pele do modelo e a superfície bidimensional, e até do modelo com o processo. Têm perguntas?

Júlia Valle- Noronha – Acho que não existem perguntas, mas acho que ao longo da nossa conversa posso trazer alguns questionamentos.

NN – Então eu vou começar com as perguntas que vos tinha enviado, e cujo objectivo é permitir uma discussão. O que é que vocês entenderam que estas impressões estavam a representar? Estavam a representar a pele, ou estavam a representar uma outra coisa? Qual a vossa interpretação?

JVN – Era uma pergunta que eu tinha, do que exactamente é essa tentativa de *mimési*s no seu trabalho? Eu acho óptimo que tenha trazido a pele e não o corpo, pois o corpo já estende muito. Mas eu acho que tentaria reduzir essa concepção do que é *mimésis* para uma superfície de contacto.

NN – Ou seja, não a pele?

JVN – Talvez precise de ouvir um pouco mais sobre como você conceptualiza o que é a pele, e como é que a pele está a ser traduzida no molde. Porque a pele também é porosa, respira. Estou a pensar em alguns arquitectos que também falam sobre a pele como um espaço de troca.

NN – Sim, o Pallasma

JVN – Sim, ele tem alguma presença aqui na Aalto University. O Pallasma é um arquitecto teórico que pensa na pele como um espaço de troca. E, portanto, a porosidade é muito importante. Mas, para mim, ainda é muito difícil de perceber, através do vídeo e pelo que eu li,

como é que essa porosidade se manifesta no molde. O que é que a pele oferece ao processo para além da superfície?

NN – Pois, a porosidade não ficou representada no molde. E nas manchas que aparecem no vídeo ainda menos, pois eu tive de tomar decisões e achei mais operacional fazer o molde através do contorno da superfície de contacto – embora a superfície de contacto seja sempre a pele. Houve outras características que ficaram marcadas noutras experiências, mas que não foram utilizadas: os pêlos, os sinais, o mamilo, o umbigo. Numa outra conversa com a Lara Torres ela fez exactamente a mesma afirmação, dizendo que o que eu estou a representar não é a 'pele', mas sim a superfície de contacto. A pele tem linhas, direcções, tem rugas. E essa informação não está a ser representada. Mas, mesmo que não seja a pele que eu estou a representar, foi com a pele do modelo, e através do contacto da pele com uma superfície, que estas impressões foram feitas.

Hélène Veiga Gomes – Vou aproveitar para dizer aquilo que eu vi. Nesses mapas, tu não desenhaste algo interior, caminhos internos, mas desenhaste contornos. O que tu fazes a partir das manchas não é explorar a superfície de contacto, mas sim os limites. E trabalhas muitas camadas. Percebe-se, no vídeo, que fazes uma camada primeiro muito fiel e que depois trabalhas as curvas. Acho, nesse sentido, uma metáfora muito pertinente, pois a pele é mais do que uma zona de contacto: é uma fronteira simbólica entre o dentro e o fora. Entre vários binómios dicotómicos que temos nas nossas representações ocidentais, que tem a ver com natureza e cultura, o eu e o outro. São tudo formas de dividir o mundo: o que me pertence e o que está de fora. E acho que é interessante esta ideia de contorno, da escolha das cores ou da forma como tu apoias a tinta sobre a superfície de contacto. Não é tão relevante o que fica na mancha, mas é mais uma questão do traço que faz a fronteira e que me permite chegar à ideia de 'molde'. Porque é essa fronteira que te vai permitir costurar uma peça como as outras. E percebe-se muito bem a diferença entre o teu método e o método clássico, e onde estão colocadas as costuras nas peças finais. É uma abordagem totalmente diferente, e por isso achei muito relevante esta metáfora entre a pele como interface linear, e essa tua escolha das linhas de separação, das áreas, o que te permitia criar fronteiras. Foi nesse sentido que eu percebi a impressão.

JVN – Estava a ver o vídeo e surgiu-me esta pergunta: "como foi definido o espaço de folga?" Você poderia ter pensado sobre a textura da pele e a estrutura da pele como orientador para as folgas. As tensões, a forma como as células se organizam. E, assim, a pele poderia manifestar-se de uma forma mais clara. Existe o trabalho do Rickard Lindqvist, "Kinetic Pattern-Cutting," onde ele brinca com essas direcções do tecido. Fiquei pensando se seria possível trazer algumas

características da pele com essas impressões. Porque são impressões, e a pele serve como um espaço de contacto o que permitiria avançar com esta discussão sobre a pele.

[Entra Luiz Antunes. Cumprimentos e pequena introdução]

Luiz Antunes – Em relação a esta questão da pele, na minha perspectiva – que tem muito a ver com a representação do corpo e com a as artes performativas – no trabalho do Nuno há efectivamente e simbolicamente uma presença de pele. Percebe-se perfeitamente na construção daquele corpo, que por ele só já é performático, que há simbolicamente a representação da pele. Há questões materiais intrínsecas que para nós, nas áreas da representação, se não forem realistas já não nos interessa. Mas, aí são questões práticas da construção do molde e da utilização daquele material. Do ponto de vista da representação, a pele está lá, as formas estão lá. Vou para além da pele: a volumetria do músculo está lá. Uma volumetria planificada em torno de questões antropométricas, mas esta planificação do músculo está lá. E, remete-nos para outros autores e coreógrafos que utilizaram materiais idênticos. No fundo, a ideia com a qual fiquei é que aquelas formas são um boneco Michelin, pois as formas são exacerbadas. A pele existe do ponto de vista da representação – ela está lá, eu sinto-a. Depois, sobre a questão da funcionalidade, já não tenho competências para avaliar.

NN – Em relação à funcionalidade da peça de roupa, só o modelo poderá responder a isso. Ele sim pode dizer quais as diferenças entre esta peça de roupa e uma outra.

HVG - Posso acrescentar uma dúvida? Se calhar esta questão da pele, sendo um campo muito fértil, há questões que não te interessam. Ou, dito de outra forma, tu da pele reténs apenas algumas características. Não entras por questões como os pêlos, as marcas, etc. Portanto, acho que é importante salientar isto: a pele como superfície de contacto e não como as marcas do mundo deixadas sobre a pele.

NN – Sim, é isso. Mais uma pequena introdução: quando iniciei estudos em design de moda sempre me interessei pelo que acontece dentro da peça de roupa. As minhas questões sempre andaram à volta deste espaço. O design de moldes é a base de construção de uma peça de roupa, mas que constrói a peça de roupa pela parte exterior, mesmo represente tanto a parte de fora como a parte que estará em contacto com a pele. O que eu queria fazer neste trabalho era tentar obter informação da parte interior para a integrar realização do molde. Por isso, escolhi a pele enquanto superfície de contacto com uma superfície bidimensional. Concordo com a Júlia, e há muita informação da pele que eu não incluí neste trabalho, mas eu continuo a entender o que eu

fiz como uma representação da pele, e entendi-a como superfície de contacto, tal como referido pela Hélène.

LA - Há uma questão na própria formulação da tua pergunta "É compreensível que estou a representar a pele?" Eu aqui entro na linha da representação: há efectivamente uma representação da pele. Há uma tentativa de representação bidimensional pela questão do traço. Mas, do ponto de vista da representação, este trabalho torna-se a representação de um corpo: um corpo-molde. É um conjunto de peças que perfazem o molde. E aqui, quando falamos sobre a representação, ela existe mesmo não havendo um realismo. As questões que a Hélène falava: a não existência de marcas da pele, do pêlo, o da porosidade.

JVN – Eu acho que talvez você precisa de enfatizar muito a questão da superfície de contacto. E eu me questiono entre qual a diferença entre este processo e o processo clássico, pois ambas são uma representação da tridimensionalidade do corpo em formas bidimensionais. Tenho também uma outra pergunta sobre o corpo que foi escolhido, mas posso deixar essa pergunta para mais tarde. Se fosse um outro corpo, com outras formas, um corpo feminino por exemplo, como é que essa representação aconteceria? E será que o molde final funcionaria também? Eu penso que o corpo masculino ele é muito mais bidimensional do que o corpo feminino, que tem outras formas. Não apenas o feminino, mas um corpo gordo, ou um corpo não normativo.

NN – Posso responder a essa questão agora: eu escolhi este modelo pela disponibilidade dele em fazer este trabalho comigo, cuja parte experimental foi feita ao longo de dois anos. E foi importante para mim ter uma pessoa que me acompanhasse durante este período de tempo. Se eu quiser fazer com outro corpo, terei provavelmente de arranjar outras estratégias. E, aqui o objectivo não é apresentar uma alternativa ao molde clássico. É uma alternativa à forma de pensar a prática em design de moldes e design de moda. Como é que um desenho que, à partida, é entendido como um processo técnico se pode tornar numa indagação criativa? Com outros corpos, este processo resultaria na mesma, mas adaptando as soluções para esses mesmo corpos. Esta solução foi encontrada para este corpo específico. Também houve o objectivo de conferir uma dimensão plástica ao molde, através destas manchas. Mas não houve uma questão política, nesta escolha. Foi uma questão de disponibilidade que me permitiu explorar um corpo.

JVN – Ok, eu compro a sua explicação.

NN – Gostava agora de falar sobre esta interdisciplinaridade. Será que ela existe ou não e, caso exista, como é que vocês entenderam esta interdisciplinaridade?

JVN – Eu posso falar bem curto: tem que existir. Eu acho que a interdisciplinaridade é muito importante para você conseguir explicar o trabalho, entregar o trabalho, e até para onde é que o trabalho vai contribuir. Ela é essencial e ela tem de ser elevada.

HVG – Para mim é claramente interdisciplinar, e toca em vários campos. Aliás, por levantar questões é a prova que já estamos entre vários espaços. Mas eu ainda estou — Sem me alongar muito, eu não sou nem da dança nem da moda, sou de Antropologia, e tenho referências diferentes das vossas. Mas, comparando o método clássico, que é geométrico e matemático, com o teu, que introduz uma componente orgânica nas linhas, porque é que acabamos com um desenho reprodutível? Ou seja, porque é que esta experiência directa que tiveste com uma pessoa não procurou, de uma forma mais individualizada, desenhar as características dessa pessoa? Desculpa, estou a voltar atrás e já tínhamos chegado à conclusão de que aquilo que te interessa é a superfície de contacto. Mas se dizes que este não é um método para ser reproduzido com outros corpos, então porque é que não incluíste as tais características das marcas, dos pêlos, etc.?

NN – É uma boa pergunta. Creio que a determinada altura eu quis fazer uma peça de roupa usável, sem ir buscar demasiada informação ao método clássico. O que me interessou na superfície de contacto foi perceber como e que eu conseguia operacionalizar esta informação. Fui tentando fazer várias impressões, com posições diferentes, ou com papéis diferentes, de forma a conseguir perceber qual a superfície de contacto que serviria melhor o meu propósito.

HVG – Como dividir.

NN – Exactamente. Inicialmente, tentei fazer as impressões de uma vez só e embora conseguisse reproduzir o corpo, a peça de roupa que resultou não permitia o corpo mexer-se. A partir daí comecei a experimentar diferentes estratégias até chegar a esta. O vídeo apresenta esta estratégia de forma muito directa, e omite toda a indagação necessária até lá chegar. Durante esta exploração perguntei: como é que eu conseguia representar as superfícies de contacto deste corpo específico com um material? Estas linhas surgem de uma exploração de como é possível dividir este corpo, ou a sua superfície de contacto. É verdade que podia ter incluído características do corpo do modelo. Mas, embora elas não estejam visíveis na peça de roupa, ao longo da parte experimental do processo estas as informações do mamilo, dos pêlos, etc., permitiram-me sobrepor as manchas.

HVG – São como um mapa: pontos de reconhecimento para te orientares.

NN – Exactamente, ou seja, no fundo utilizei-os sempre como pontos de referência, e não os incluí na estrutura da peça de roupa.

JVN – Se você diz que fez tantas experiências até chegar a uma peça viável, aquilo que está apresentado no vídeo não é uma metodologia? Afinal, porque é que a roupa tem de ser usada, porque é que ela tem de permitir o movimento do corpo, se ela pode ser apenas performática e não existir no campo da usabilidade?

NN – Acho que essa questão pode ser um caminho a seguir depois. O que eu queria, através deste método exploratório, era chegar a uma peça de roupa usável. E qual é o objectivo deste método exploratório? É alertar para a importância do método pelo qual eu faço a aferição do corpo, o método pelo qual eu desenho o corpo. Pode ser esse o momento criativo, em vez do momento da ilustração de moda. Aqui, o objectivo não é apresentar este método como melhor do que o método clássico: o que eu queria era chegar a uma peça de roupa viável através deste método. Mas, eu posso ter outro tipo de aproximações ao [desenho do] corpo, que me vão dar outros moldes e outras peças de roupa. Abrir esta disciplina. Abrir aquilo que significa representar e desenhar o corpo para o cobrir com tecido.

JVN – Ok, é só para ter essa clareza desde o começo, para não criar uma expectativa de encontrar uma proposta metodológica.

NN – Creio que a proposta metodológica que eu quero propor, não são as manchas em si, mas sim perceber que o processo pelo qual eu faço a representação do corpo – o molde – pode ser tão importante, ou mais do que a peça de roupa.

JVN – Mas é importante também reconhecer que existem várias abordagens ao design de moldes. Creio que é bom reconhecer esses outros processos. Esse não é o único trabalho a questionar ou a trazer uma alternativa. Historicamente, por exemplo, o draping é um método muito menos normativo e muito mais criativo onde o criador aborda o corpo sem antes ter de desenhar uma ilustração.

NN – Sim, mas, lá está: "o draping é muito mais criativo." Não tem de ser. O desenho bidimensional, o molde bidimensional, também é criativo. A forma como desenhamos o corpo também pode ser criativa. Eu conheço o trabalho do Lindqvist, que vem do método inventado pela Geneviève Sevin-Doering, e é um trabalho de draping à volta de um corpo vivo. O trabalho é muito bonito, as peças ficam muito apelativas.

JVN – De certa forma, o trabalho do Lindqvist é muito performático.

NN – Sim, o trabalho é muito performático. Mas estes trabalhos que questionam ou que exploram o design de moldes, são normalmente feitos a partir de técnicas tridimensionais, ou são feitos directamente no tecido, focados na peça de roupa. Aquilo que eu fiz foi uma exploração sobre o que significa desenhar o corpo: como é que eu posso desenhar o corpo de outra forma? Sendo que para o desenhar eu preciso de o tornar bidimensional – pois o desenho é sempre bidimensional – então, como é que este desenho pode passar por um processo também ele criativo?

LA – Sobre estas questões que levantaste antes, em relação à interdisciplinaridade do processo, parece-me óbvio que existem aqui muitos universos. Tu falas sobre o tal método exploratório e sobre a aferição do corpo. Do ponto de vista metodológico e do ponto de vista académico, tens aqui uma questão que me parece muito clara: uma questão que já foi muito discutida no âmbito da história da arte, na história das artes performativas, que é esta passagem da tridimensionalidade para um suporte bidimensional. Por exemplo, os figurinos do Picasso para os Ballet Russe, falam sobre essa passagem – tanto, que Picasso os apelidou dos 'primeiros figurinos cubistas'. Nas questões que tu colocas está implícito, e é explícito, esta questão dos vários universos disciplinares que tu tens, desde a antropometria, à antropologia, da tua própria representação da semiótica. E creio que aquilo que tu propões, é que no acto de criar através do processo de moldes, o criador já vai ter como base uma forma de corpo que vai influenciar a leitura desse mesmo corpo. Ao invés de começares com um desenho dum objecto, peça de roupa, acessório, que depois será adaptada ao corpo do utilizador, a tua proposta é partir de experiências pessoais do próprio criador, neste caso tu, para aferir aquele corpo. E, depois, chegar à construção de uma peça, que no teu caso quiseste que fosse usável. Mas aqui entras no espectro da criação, duma criação mais livre e entras no espectro da subjectividade. Aquilo que me espantou, foi a ausência de diretrizes para que todos e todas possam querer reproduzir – não digo a metodologia que é proposta. Parece-me extremamente livre. Porque esses pressupostos devem existir. Imagina, eu gostaria de fazer este processo para chegar àquele objecto: quais os pressupostos para eu chegar lá?

NN – Luiz, quando falas sobre esses pressupostos orientadores, não te estás a referir a pontos técnicos, é isso?

LA – É, não são pontos técnicos, porque tu à partida já estás a rejeitar a existência de uma metodologia, que pressupõe um protocolo. Ao rejeitar uma metodologia, não há um protocolo, e qualquer indivíduo que queria reproduzir o que tu fizeste não tem um protocolo que possa seguir. Não estás a descrever os passos todos para chegar aquela peça. Não há um protocolo, não há uma receita. Porque aqui estás a apelar a uma outra questão, muito mais sensorial, sobre a aferição do corpo – que é uma questão muito complexa, pois visa depender do próprio indivíduo que irá criar. Isto abre uma ampla questão subjectiva. E depois depende das competências de cada uma das pessoas que o irá fazer.

NN – Ao longo de todo o processo experimental, cada experiência revelou um princípio básico do design de moldes. Estes princípios básicos são descritos na tese, e surgem desse processo de experimentação. Espero que eles sejam uma base suficiente para se poder fazer uma peça de roupa, tendo em conta outras formas de abordar o corpo. Aqui no vídeo, é verdade, eu não descrevo esses princípios, mas descrevo-os no documento da tese.

LA – Parece-me que há um aspecto que é a funcionalidade, de modo a tentar que a peça seja vestível e que permita o movimento. Na introdução que nos enviaste, ao não nos referires isto, o objecto vídeo que tu nos envias parece muito performático. Por si só, é um objecto performático e não um objecto técnico. E quando vais levantando algumas questões, percebo que não é apenas a liberdade criativa que está aqui em questão. Ou seja, vemos-te a traçar um corpo com caneta, quase de uma forma livre, mas não basta isso então.

NN – Pois, é verdade. Não basta isso. Um dos princípios, por exemplo, é que é preciso encontrar uma ferramenta que se consiga adaptar tanto ao corpo tridimensional como ao papel bidimensional. No método clássico, essa ferramenta é a fita-métrica – ela adapta-se ao corpo, mas depois adapta-se também ao papel. E, neste trabalho, eu não tinha uma ferramenta que me permitisse fazer isto, e por isso teve de ser feito com os riscos no corpo do modelo. Percebi que era o corpo do modelo que se conseguia adaptar à superfície bidimensional.

LA – Em todos os processos de sistematização – e parece-me que aqui estamos a falar sobre um processo de sistematização – há muitas coisas que vão ficando cada vez mais técnicas. Esse também é objectivo da sistematização: clarificar os processos.

NN – Até mais do que uma sistematização técnica, eu queria chegar a princípios que regem o desenho de um corpo para o design de moldes, que depois podem ser utilizados para uma outra exploração, a partir de outros vestígios. Mas isto na parte prática. Gostava também que vocês me

dissessem qual a vossa interpretação em relação à importância que foi dada ao processo, a partir deste vídeo que viram. Se falarmos das hierarquias da mimésis, como é que vocês entenderam esta hierarquia entre o corpo, meio de representação e peça de roupa? Vou reformular a pergunta: tomei a pele enquanto superfície de contacto, e depois fui imprimi-la numa folha bidimensional e a partir daí criei uma peça de roupa. O que eu quero saber é qual destes elementos, para vocês, foi o mais importante ou parece ser o mais importante?

JVN – Para mim, este processo acontece em qualquer processo de modelagem: pensar o corpo, a impressão e a tradução. Especialmente quando falamos no draping. E é uma pergunta que eu acho que é pertinente de fazer, porque existem várias formas de draping também. E o que é que a impressão te oferece que difere de outros processos de draping, ou de abordar o corpo, ou de colocar o papel em cima do corpo. Eu acho que essa é a questão importante de ser aberta. Pode ser que exista algo que surge nesse processo que não surgiria noutro processo.

NN – Na realidade, o que estas manchas oferecem que outros métodos tridimensionais não revelam, são os limites de contacto entre o corpo e a superfície bidimensional. Por exemplo, durante o século XVIII e o século XIX, as costuras dos ombros eram muito mais inclinadas para as costas, e não existem explicações técnicas do porquê de elas serem assim. Eventualmente, no século XX, estas costura moveram-se para o sítio onde as temos hoje, a correr ao longo do topo do ombro. Mas, o que estas manchas desenham é o mesmo tipo de costura, ou uma costura numa posição idêntica. E parece-me que existe aqui uma possibilidade de perceber que, provavelmente, os alfaiates dessa altura colocavam o tecido em cima das costas dos clientes e marcavam estes limites de contacto que depois iam trabalhando com o ferro e com outros componentes. Acho que aquilo que esta técnica pode trazer é demonstrar, graficamente, quais são os limites de contacto do corpo. Creio não estar a fazer uma abstração, e também não estou a contornar o corpo com tecido. Estou a perceber e a experimentar quais é que são estes limites entre a tridimensionalidade do corpo e a bidimensionalidade do material.

JVN – E isso também depende do tipo de superfície, porque se for uma superfície macia ou uma outra superfície.

HVG – E, depois também tem muito a ver com a forma como tu pegas no corpo, na forma como tu colocas o corpo. Houve uma altura que me marcou, em que tu estás a pressionar o corpo contra a superfície para ter a certeza que a tinta passa para o papel. Mas, também não torneias o ombro. E é aí que há a passagem do tridimensional para o bidimensional: o corpo já

não pode mexer. É essa passagem entre o toque tridimensional e o momento em que ele vai tocar na superfície.

NN – O corpo, numa das manchas, tem de mexer.

HVG – Quando tratas das laterais?

NN – Exacto. Nessas laterais, eu peço ao modelo para ele rolar, pois era a forma mais fácil de eu obter aquela parte do corpo, pois é uma parte do corpo que está escondida.

HVG – E há zonas que nem ficam impressas.

NN – Sim, há zonas do corpo que não querem ser impressas, é verdade.

HVG – Isso é interessante: ver esses lugares de invisibilidade do corpo. Até onde é que conseguiste pressionar o corpo para ele ficar impresso e quais aquelas partes do corpo que não conseguiste chegar. Porque não é um processo exaustivo, é um processo selectivo.

NN – Sim, é um processo selectivo.

JVN – Tem a direcção do designer, neste caso. Porque você direcciona o corpo, de como esse corpo se está a imprimir nessa superfície.

NN – Sim, embora…

[Risos]

JVN – Porque não é como o Yves Klein: você se joga aí e está pronto.

NN – Não, não é.

JVN – Você está a direcionar o corpo de forma a que as impressões possam resultar numa peça utilizável.

NN – Essa pode ser uma das conclusões. Inicialmente, eu pedi ao modelo para se ir encostando às superfícies planas de uma forma livre. Depois o método teve de começar a afunilar e eu tive de começar a dirigir mais, até chegar á coreografia que está apresentada no vídeo. Existe aqui uma conclusão engraçada, pois embora o processo seja importante, ele não deixa de ser um processo para obter o molde para uma peça de roupa. E aqui eu volto outra vez a fazer a

pergunta: qual destes três elementos foi o mais importante, segundo a vossa interpretação. Entre o corpo, as manchas, e a peça de roupa. Qual é que foi o que chamou mais a atenção. Qual estava a comandar os outros dois?

JVN – Para mim é o momento do encontro, não é nenhum do que você falou. É quando você faz o traçado das áreas que delimitam estas partes do corpo.

HVG – Concordo

LA – Concordo. Sim foi o momento que mais me marcou.

JVN – Acho que é o mais esclarecedor, pois sem esses traços ficaria muito difícil de compreender como é que você chegou àquelas formas.

HVG – Sim, concordo que é este momento em que tu vais pintando o corpo, imprimindo a zona de contacto do corpo na folha de papel. Mas, fico com duas dúvidas, que são os dois pontos suspensos desta conversa. São coisas que já falamos, mas que para mim ainda não estão claras. Por um lado, fica a dúvida sobre esta dicotomia entre a unicidade e a reprodutibilidade do processo, pois tu fazes um processo exploratório com um corpo, que embora seja um processo único, não tem a em conta as características individuais da pele daquele indivíduo: os pêlos, as cicatrizes, as marcas, etc. E depois chegas a um método que poderia ser reproduzível para outros corpos. Como é que tu unes estes dois universos distintos? E o outro ponto foi a discussão sobre o que estás tu a representar: é apenas uma parte da pele, da superfície de contacto da pele com o material. Esta ideia de fronteira como é que ela está articulada no teu trabalho? Talvez já a tenhas explicado, no teu documento.

NN – Sobre essa questão da unicidade e a generalização, embora o método apresentado no vídeo pareça poder ser reproduzível – podia ser repetido com o meu corpo, por exemplo, caso alguém quisesse traçar o meu corpo e depois pintá-lo – a verdade é que ele surgiu de vários momentos e de várias informações únicas do corpo do modelo. As primeiras impressões foram feitas de forma muito livre, fazendo manchas muito bonitas, mas onde depois eu me perdia com muita facilidade – já não sabia onde eu estava, no corpo. Existe aqui um equilíbrio entre e unicidade do projecto e do próprio corpo que está a ser retratado, e a necessidade de construir uma estratégia suficientemente ampla que me permita fazer uma peça de roupa. Pode parecer que eu estou a generalizar, mas não estou verdadeiramente.

HVG – É a questão dos princípios básicos, não é? Se consegues tirar uns princípios deste processo, é porque consegues criar um protocolo, como dizia o Luiz.

NN – Estas regras têm como objectivo respeitar a —

HVG – A exequibilidade

NN – Sim, a exequibilidade, e ao mesmo tempo a singularidade de cada corpo e até de cada processo. Eu poderia aplicar estes princípios a uma outra forma de aferir ou de desenhar o corpo. Estes princípios estão relacionados com a capacidade de conseguires articular a informação, de respeitares o corpo enquanto entidade móvel, de teres uma estratégia para fazer a passagem entre o tridimensional para o bidimensional e de volta ao tridimensional. Mas, a pergunta que estás a fazer sobre a singularidade e reprodutibilidade, também coloca questões sobre o que é um molde, não é?

LA – Gostava de te perguntar qual é a grande resposta que tu esperas chegar com este doutoramento, que se calhar não ficou clara neste vídeo que vimos. Eu sei que já estou a sair do âmbito daquilo que é esta conversa, que era sobre a interpretação do suporte visual que nos ofereceste a ver, mas gostava de perceber qual o sítio onde tu gostarias de chegar. Isto porque, por exemplo, eu assisti a duas construções de figurinos para o mesmo papel – o Fauno – um por uma figurinista canadiana, da Marie Chouinard, que desenhou directamente com caneta, num corpo vestido com uma malha coleante, os lugares onde iria colocar umas protuberâncias de espuma de forma a criar a volumetria para aquela personagem. E outra foi com o Filipe Faísca, que desconhecendo o trabalho desta figurinista canadiana, fez o mesmo processo. Nunca houve a passagem desses traços para um papel. Os traços ficaram naquela malha e depois foram preenchidos. E, quando um outro bailarino usava aquela peça aquelas volumetrias não assentavam como deviam. É engraçado pois é um molde personalizado, um bilhete de identidade daquela pele, dos volumes daquele corpo. E, portanto, volto a perguntar: qual é a resposta que tu gostarias de chegar com este trabalho.

NN – É uma boa pergunta, Luiz, e acho que uma das respostas é perceber o desenho do molde como uma representação do corpo que pode comunicar com um legado histórico e artístico de outras representações do corpo. E que deve ser entendido como um desenho. Esses exemplos que tu apresentaste agora, e que são muito interessantes, de alguma forma não deixam de ser semelhantes a uma técnica de draping, onde a peça de roupa vai sendo construída tridimensionalmente, com tecido ou com outro material, e que o desenho aparece,

eventualmente, quando tu planificas o que fizeste – nos casos que relatas, nem aparece. Aqui o objectivo era transportar o design de moldes bidimensional para uma prática artística, uma prática de representação do corpo bidimensional. Esta é uma primeira parte conclusiva.

E, depois, a outra parte da conclusão operacionalizou-se na prática ao chamar tradições artísticas para dentro do design de moldes, em vez de ser o contrário. Ou seja, em vez de ser o design de moldes a responder a tradições artísticas, como por exemplo, na criação de figurinos, etc., o objectivo foi colocar a tónica no processo de desenho do corpo, em vez de a ênfase estar na peça de roupa. O que eu queria era que o processo de aferição do corpo surgisse como o catalisador criativo, que eventualmente dá uma peça de roupa. É o processo de aferição do corpo que é criativo, mesmo que a peça de roupa que surja desse processo seja uma peça, aparentemente, banal. A peça de roupa que vocês viram no vídeo, e que aparece como conclusão deste processo, é relativamente normal: tem duas mangas, contorna o corpo, é simétrica. Mas a componente criativa e artística esteve centrada no processo de desenho do corpo, em como é que eu podia abordar o corpo de outra forma e nos resultados dessa abordagem: as manchas, os mapas. Todos estes elementos são plasticamente interessantes que, eventualmente, dão lugar a uma peça de roupa quase banal. Mas o processo não foi banal.

LA – Estás no espectro de algo processual e conceptual, certo?

NN – Sim, podemos dizer que sim.

JVN – Eu acho que faz sentido, e acho importante fazer essa clarificação do que são os seus objectivos do trabalho, para que não fique apenas num discurso superficial de como é que este processo se opõe a outras formas de modelagem. Eu acho que é importante estar claro que este trabalho quer discutir outras camadas que não apenas a tecnicidade da modelagem. Mas, eu ainda acho que seria interessante ver a pele, ver a impressão mais forte, mais expressiva. Infelizmente tenho de me ir embora.

NN – Muito obrigado, Júlia.

JVN – Obrigada eu, e boa sorte para o seu trabalho. [Júlia Valle-Noronha sai da conversa]

NN – Hélène, diz-me a tua opinião sobre a conclusão que eu apresentei há pouco, sobre este trabalho ter como objectivo colocar o design de moldes a comunicar com outras tradições de representação do corpo, e a outras abordagens ao desenho do corpo, que no final resultem na

construção de uma peça de roupa. E, ao mesmo tempo, esta vontade de colocar o ímpeto criativo no processo de aferição do corpo e não a peça de roupa.

HVG – Há uma parte que para mim é bastante óbvia, e que já foi um consenso entre nós, que foi a injecção da performance e do processo heurístico, para chegar a um objecto ou a uma peça, em vez de fazer o contrário: criar um objecto que possa servir um contexto performático, por exemplo. Acho que esta questão da interdisciplinaridade serve bem o teu propósito e não levanta grandes perguntas. A segunda questão que eu acho que pode ser problemática, é a questão heurística. Tu apresentas este processo como um processo de descoberta de alguma coisa, e eu acho que este espaço de surpresa – o que é que isto me leva a reflectir sobre – ainda merece um pouco de clarificação para mim. Percebi alguns dos princípios sobre esta questão da passagem do tridimensional para o bidimensional, esta pegada ou esta impressão e a forma como tu trabalhas o contacto. Mas através destas duas linhas de reflexão que eu partilhei há pouco convosco, esta questão da fronteira – o que é que tu guardas para ficar dentro destas linhas e o que tu descartas como algo que pode ficar fora – que é uma metáfora da pele, desta porosidade entre o interior do corpo e o exterior. E depois, também, do que é resultou deste processo? É a representação deste corpo, ou podia também funcionar para outros corpos? E em que medida é que isto me pode ajudar a pensar na diversidade dos corpos? Ou no molde, na sua praticabilidade? Ou, talvez, ponhas a importância da descoberta num outro lugar, no teu trabalho, que faz com que estas questões não façam sentido.

NN – Tentando ir ao encontro do que estás a perguntar. É verdade que o que eu apresento no vídeo é um protocolo para a representação deste corpo específico, com esta técnica específica. Provavelmente, seria possível repetir esta 'receita', duma forma mais ou menos idêntica, com um outro corpo. Desde que o corpo fosse mais ou menos idêntico. Se fosse um corpo com volumetrias muito diferentes deste, então teria de encontrar outras estratégias, mas creio que mesmo estas estratégias iriam obedecer aos princípios básicos que eu fui encontrando ao fazer este processo.

HVG – O que tu procuras, se eu não me engano, é este espaço intermédio, entre a pele e o tecido. É isso?

NN – Sim, na parte prática é isso que eu estou à procura. Respondendo a conceitos teóricos que também discursam sobre o corpo e dos quais me apropriei para os incluir no design de moldes.

HVG – Vem-me à cabeça um pormenor que eu achei muito técnico, mas que diz muito da tua postura no sentido académico e antropológico até, que é o produto que tu usaste para a tinta não secar.

NN – Ah, o retardador?

HVG – Sim. Há uma altura no vídeo em que tu falas do retardador e é engraçado como é que este produto ajudou a revelar melhor esse espaço intermédio entre a pele e o tecido. Este espaço muitas vezes invisível que tu procuras e que, através deste processo, conseguiu ficar um bocadinho mais visível.

NN – O retardador foi muito importante, pois durante as várias tentativas que eu fui fazendo a tinta ia secando em contacto com o ar, antes de chegar ao papel. E isto fez com que o resultado das manchas, embora plasticamente interessante, fosse demasiado abstracto e muito difícil de trabalhar.

HVG – Aliás, também é uma questão: porquê a tinta? Podias ter escolhido outro material também. Por exemplo, lama. Não sei.

NN – A tinta surgiu por causa do trabalho de Trisha Brown – não foi peloYves Klein. Brown não utiliza tinta, mas grafite, e desenha a sua coreografia em cima do papel. Achei muito interessante estes vestígios deixados pelo corpo, porque em design de moldes nós estamos sempre a trabalhar através de vestígios de um corpo que não está lá. O design de moldes clássico trabalha com esses vestígios, que são as medidas lineares de um corpo. Eu queria trabalhar com outro tipo de vestígios do corpo e perceber como é que esses vestígios poderiam oferecer informação sobre o corpo.

HVG – Percebe-se bem que há um desejo de abstracção, que estás a querer reproduzir o corpo, mas que estás a querer utilizar um meio que te permita encontrar um espaço. E aí, é uma abstracção da morfologia do corpo e é a construção de um espaço no qual o corpo vai caber. Essa abstracção também é muito visível, quando tu começas a fazer este processo das camadas, dos mapas e depois do corte do papel para incluir as folgas. Estás a subir em abstracção em relação à impressão original. É um espaço necessário para o corpo, mas também é um afastamento mental. Uma metáfora desta necessidade de separar-se, de criar um espaço físico e um espaço mental.

NN – Sim, e mesmo o processo pelo qual adiciono as folgas. Corto e abro o papel. Este também pode ser entendido, metaforicamente, como um processo que é feito sobre a própria pele: eu corto a pele e abro para ela ter mais espaço.

HVG – Sim, porque não te podes colar ao corpo. E por isso também teres tirado informação como os pêlos e os sinais. Não te podes colar ao corpo. Desculpem, tenho de me ir embora.

NN - Obrigado, Hélène. Por tudo. [Hélène Veiga Gomes sai da conversa]. Ficámos os dois, Luiz. Não sei se tens alguma coisa para dizer?

LA – Acho que foi o temos vindo a dizer: como só tivemos acesso ao vídeo, e existe muito mais no teu trabalho do que apenas o que aparece no vídeo, bombardeamos-te com estas questões todas.

NN – Sim, e foi muito interessante perceber que o trabalho levantou questões, algumas que eu nunca tinha pensado. E, de alguma forma, essas questões só vem alicerçar este processo como um questionamento, aberto a interpretações subjectivas.

LA – Sim, este trabalho pode-te levar para muitas questões e muitos caminhos. Daí as minhas perguntas serem mais concretas, muitas vezes. Porque o interessante é perceber como é que tu te aproprias destas manchas e destas formas e as transformas depois numa peça de roupa.

NN – É interessante, e não consegui responder à Hélène, mas digo-te a ti: estes mapas que desenho por cima das manchas são um processo de apropriação daquelas impressões. Como se as manchas fossem ainda do modelo e só ele teria a verdadeira solução para as decifrar. Os mapas, como qualquer mapa, é um processo de apropriação do território – estou a torná-lo mais meu.

LA – E há uma coisa interessante neste desenho de linhas, que te permite estabelecer fronteiras que a mancha não permite. A manchas tem características que as linhas não têm.

NN – Claro, as manchas tiveram mesmo de ser transformadas em linha, o que representa uma circunscrição. O que significa também que eu estou a conter o território. O território não pode ser tão vasto que não seja contido. E isso é feito através da linha, o que não deixa de ser aquilo que um molde tenta fazer: conter um território. Luiz, muito obrigado.

LA – Obrigado eu. E bom trabalho.

Confirmação das transcrições e autorização do uso da captura de ecrã

Philip Sparks

Gmail Nuno Nogueira <nunonogue@gmail.com>

Re: Edited conversation and some screenshots // Nuno Nogueira's Ph.D.

Philip Sparks <tailor@philipsparks.com> Thu, Oct 12, 2023 at 6:14 PM
To: nunonogueira <nunonogueira@fa.ulisboa.pt>

Hi Nuno,

Thanks for sending this. It looks good, I feel like I could clarify my statements a bit more at the end of page 4 into page 5, I'm not sure the trascibing captured everything I meant to say here. Please see below. Everything else looked good. I might have posed better for a screen capture. I may be being vain but if they will in some way be published or shared I am just wondering if there are any other stills that could be used.

PS – But the failures are good. There are things to learn from the failures, how you stray in a different direction from something that didn't work, and how you can use it (that failure) for something different (or totally unexpected). For example, you might take your pieces as they were (I understand they may need some smoothing of lines to be understandable)– to another pattern maker (and see what they are able to make from them.)

(I am curious about why you felt the need to add ease) and why you combined your pattern pieces to make (the pattern pieces) more like contemporary (or traditional) pattern pieces? (I would love to see you) Take the shapes as the shapes are. (You may have to then) Use a material that mimics the skin in another way, something with some stretch in it, and what kind of garment does that create?

Kind Regards

Philip

On Thu, Oct 12, 2023 at 11:26 AM nunonogueira <nunonogueira@fa.ulisboa.pt> wrote:

> Dear Philip Sparks,
>
> I hope you've been doing well since our conversation.
>
> I am sending you a Word document where you can find a small biography I wrote about you, and the edition of the conversation we had. Is it OK if I use your name and bio in my thesis?
> Feel free to add or edit anything.
>
> I would be very thankful if you could read it and express your opinion: is it trustworthy what you remember our conversation was? Is everything you said correct? Did I leave something important out?
>
> I am also attaching three screenshots of our Zoom conversation. I would like to put one of them in the document of my thesis, as a prove that we had a conversation. Tell me which do you prefer.
>
> Thank you once again for your time. I did not forget to send to you some of my other imprints, but I am running to get this Ph.D., finished.
>
> Hope to talk with you again.
> Sincerely,
> Nuno.

[Figura 176]
E-mail de Philip Sparks a confirmar a transcrição.

Lara Torres

Gmail Nuno Nogueira <nunonogue@gmail.com>

Re: Entrevista editada e Screenshot do Zoom // Doutoramento Nuno Nogueira

Lara Torres <laragtorres@gmail.com> Thu, Oct 12, 2023 at 10:09 AM
To: nunonogueira <nunonogueira@fa.ulisboa.pt>

Caro Nuno,

Agradeço o seu contacto e considero a transcrição fiel à nossa conversa.
Concordo com a sua utilização na tese de doutoramento. A única alteração que peço na biografia é no meu título, substituir **designer** por **artista e investigadora**, títulos com os quais estou mais confortável neste momento, embora tenha começado como designer de moda, o meu perfil tem vindo a redefinir-se.

O primeiro screenshot é o meu preferido, embora se veja o secador de cabelo, que é ferramenta importante no tingimento de tecidos no meu escritório em casa, onde me encontrava nesse dia.
Boa sorte com a tese e aguardo imagens das bonitas manchas!

Cumprimentos,
Lara Torres

On Thu, 12 Oct 2023 at 07:07, nunonogueira <nunonogueira@fa.ulisboa.pt> wrote:

> Cara Doutora Lara Torres,
>
> Espero que esteja tudo bem consigo desde a nossa conversa no Zoom.
>
> Queria agradecer-lhe muito a nossa conversa e as suas reflexões. Elas foram muito importantes, e apontam para outras perspectivas interessantes.
>
> Envio um documento com a edição da nossa conversa, e com uma pequena biografia sua. Gostava que a Doutora Lara lesse e me dissesse se concorda com a edição da nossa conversa, se acha que é fiel à nossa conversa ou se falta alguma coisa, se concorda com a biografia que eu escrevi, e se posso utilizar esta informação na minha tese.
>
> Envio também três screenshots, que fiz da gravação da nossa conversa Zoom. Gostava de utilizar um deles no documento de tese, para provar que tive a conversa consigo.
> Tem um screenshot preferido?
>
> Uma vez mais, agradeço-lhe muito o tempo que dispensou e as suas reflexões.
> Espero vê-la em breve. E não me esqueci de enviar as imagens das outras

[Figura 177]
E-mail de Lara Torres a confirmar a transcrição.

Hélène Veiga Gomes

Gmail Nuno Nogueira <nunonogue@gmail.com>

Edição da conversa sobre Doutoramento Nuno Nogueira // Capturas de ecrã da nossa conversa

Hélène Veiga Gomes <heleneveigagomes@gmail.com> Mon, Oct 16, 2023 at 1:25 PM
To: nunonogueira <nunonogueira@fa.ulisboa.pt>

Caro NN

Fico muito feliz e até honrada por ter sido convidada e ter tido a oprotunidade de melhor conhecer o teu trabalho.
Li a nossa conversa e parece-me, além de muito fiel ao que foi dito, ter sido muito trabalhoso, portanto parabéns pelo tempo passado, pela dedicação e pelo rigor e sobretudo pela coragem de confrontar-te, ainda dentro do périódo "fábrica do pensamento", que é sempre vulnerável, com pensamentos alheios.
E também fiquei admirada por teres redigido uma bio à minha medida! Wow :D Única alteração em vista: a minha tese não foi na EHESS (onde fiz sim o meu mestrado), foi na Universidade Paris X Nanterre La Défense/Laboratoire Architecture Anthropologie LAVUE - UMR 7218 CNRS.
Sou a favor de todos os scrinxot, tazavontade.
Beijos
HVG

Le sam. 14 oct. 2023 à 09:49, nunonogueira <nunonogueira@fa.ulisboa.pt> a écrit :

> Caras Doutora Hélène Veiga Gomes e Doutora Júlia Valle-Noronha,
> Caro Luiz Antunes,
>
> Espero que esteja tudo bem convosco, desde a nossa conversa no Zoom.
>
> Queria agradecer aos três a conversa que tivemos e as reflexões que proporcionaram.
> Creio terem sido levantadas questões importantes, assim como outras perspectivas interessantes.
>
> Envio um documento com a edição da nossa conversa e com uma pequena biografia de cada um de vocês.
> Gostava que lessem a nossa conversa (com especial atenção à vossa parte, claro) e que me dissessem se concordam com esta edição, se acham que está fiel à nossa
> conversa ou se falta alguma coisa.
> Peço-vos também para me informarem se concordam com a vossa biografia que eu escrevi, e que me dêem autorização para utilizar estas informações na minha tese.
>
> Envio também quatro screenshots, que fiz da gravação da nossa conversa Zoom. Gostava de utilizar um deles no documento de tese, para ilustrar a nossa conversa.
> Têm algum screenshot preferido?
>
> Uma vez mais, agradeço-vos muito o tempo que dispensaram, assim como as vossas
> reflexões.
> Espero falar com todos em breve.
> Muito Obrigado,
> Nuno Nogueira.

[Figura 178]
E-mail de Hélène Veiga Gomes a confirmar a transcrição.

Júlia Valle-Noronha

Gmail Nuno Nogueira <nunonogue@gmail.com>

Edição da conversa sobre Doutoramento Nuno Nogueira // Capturas de ecrã da nossa conversa

Valle Noronha Julia <julia.valle@aalto.fi> Mon, Oct 16, 2023 at 6:00 AM
To: nunonogueira <nunonogueira@fa.ulisboa.pt>

Ola Nuno

Obrigada pelo contato e por continuar esse acompanhamento conosco.

Corrijo apenas minha atual filiação:

Sou Professora em Moda na Aalto University, afiliada aos grupos de pesquisa Empirica e Fashion & Textiles Futures. Já não estou mais na Estonian Academy of Arts.

Fora isso, tudo esta ok para mim. Sinta-se livre para escolher o screenshot que preferir.

Grata,

[Quoted text hidden]

[Figura 179]
E-mail de Júlia Valle-Noronha a confirmar a transcrição.

Luiz Antunes

Confirmação dada por chamada telefónica.