

**Moda Sem Género, *Performance*
e Desconstrução de Modelos
Heteronormativos.**

(Versão final após defesa)

Álvaro Daniel Cruz Bastos

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

Orientadora: Prof.^a Doutora Catarina Isabel Grácio de Moura

abril de 2022

“One is not born a woman, but rather *becomes* one”
(Beauvoir *apud* Butler, 2002, p. 141)¹.

“Todas as pessoas são livres e iguais em dignidade e direitos, sendo proibida qualquer discriminação, direta ou indireta, em função do exercício do direito à identidade de género e expressão de género e do direito à proteção das características sexuais”
(Lei nº 38/2018 de 7 de Agosto da Assembleia da República. (2018)., 2018, pp. 3922 - 3924).

“Uma mulher não poderá usar roupas de homem e um homem não poderá vestir-se com roupas de mulher, porque o Senhor, teu Deus, abomina quem assim procede”
(Bíblia Sagrada, 1986, *Deuteronomio* 22:5).

“Anything is ‘real’ in a society increasingly obsessed with artifice”
(Hall, 2018, *Dazed*)².

“Immaterial girls, immaterial boys (I could be anything I want)”
(Sophie, 2018, *Immaterial - Oil of Every Pearl's Un-Insides*)³.

“We are allowed to exist in an abstract world that requires you to deal with each one of us as an individual and to not put us all collectively into a box that you can understand”
(Cassidy *apud* Natale, 2019, *i-D*)⁴.

¹ [Trad. do autor] “Uma pessoa não nasce mulher, mas torna-se uma”.

² [Trad. do autor] “Qualquer coisa é ‘real’ numa sociedade cada vez mais obcecada por artifícios”.

³ [Trad. do autor] “Raparigas imateriais, rapazes imateriais (eu podia ser qualquer coisa que eu quisesse)”.

⁴ [Trad. do autor] “Nós temos permissão para existir num mundo abstrato que te exige a lidares com cada um de nós como um indivíduo, não nos colocando coletivamente numa caixa que tu consegues entender”.

Agradecimentos

À liberdade de expressão.

Aos que lutaram.

Aos que lutam.

Aos que vão ter de lutar.

Isto é a luta pela nossa comunidade.

A nossa liberdade.

With grace, I'm here to disrupt the peace.

Resumo

A presente dissertação visa o estudo da desconstrução dos modelos heteronormativos por meio da moda sem género na *performance*. Sendo o vestuário socialmente compreendido como um indicativo determinante na expressão da identidade, até à atualidade diversos *performers* continuam a estimular a disrupção visual destes mesmos ideais de categorização.

Assim sendo, a abordagem da temática tem como objetivo o estudo das diversas facetas da identidade, na perspetiva de clarificar os seus significados e esclarecer possíveis equívocos. Mas também investigar os diversos tipos de *performances* e *performers* que ao longo da história impulsionaram expressões de não-conformidade. Recorrendo ao escapismo, a desconstrução das próprias identidades e modos de expressão tornaram-se símbolo de resistência às imposições normativas. Ao criarem as próprias fantasias, também a moda se torna um dos principais veículos na perpetuação desse mesmo fenómeno.

O estudo da temática visa assim informar a componente projetual numa perspetiva conclusiva da dissertação. Em formato de uma coleção cápsula, o vestuário sem género idealizado para fins performativos irá, tal como a pesquisa, explorar os limites das expressões de género. Assumindo como ponto de vista o *alter ego* do autor, a fusão dos códigos binários irão ser transportados para a criação de moda na autenticação de um modelo representativo da disrupção visual dos grupos transformistas.

Palavras-chave

Identidade; Sexo Biológico; Género; Sexualidade; *Performance*; Moda sem género; Expressões não-conformistas.

Abstract

This dissertation aims to study the deconstruction of heteronormative models through genderless fashion in performance. As clothing is socially understood as a determining indicator in the expression of identity, several performers continue to stimulate the visual disruption of these same ideas of categorization.

Therefore, the approach to the theme aims to study the various facets of identity, in order to clarify their meanings and enlighten possible misunderstandings. But also to research the different types of performances and performers who, throughout history, have driven expressions of non-conformity. Resorting to escapism, the deconstruction of their own identities and modes of expression became a symbol of resistance to normative impositions. By creating their own fantasies, fashion also becomes one of the main vehicles in the perpetuation of this same phenomenon.

The study of this theme informs the project component developed as a conclusion to the dissertation. In the format of a capsule collection, the genderless clothing idealized for performative purposes will, like the research, explore the limits of gender expression. Through the perspective of the author's alter ego, the fusion of the binary codes will be transported to the creation of fashion in the authentication of a representative model of the visual disruption from transformist groups.

Keywords

Identity; Biological Sex; Gender; Sexuality; Performance; Genderless fashion; Non-conforming expressions.

Índice

Introdução	1
Objetivos	2
Tema e problema	2
Justificação e relevância do projeto	3
Procedimentos metodológicos	4
Estrutura da dissertação	4
1. Identidade biológica, de género e sexual	5
1.1 Identidade biológica	6
1.1.1 Intersexo	6
1.2 Identidade de género	10
1.2.1 Expressão de género	12
1.2.2 Cisgénero	15
1.2.3 Transição do binário	16
1.2.4 Além do binário	21
1.2.5 A performatividade de género segundo Butler	25
1.3 Identidade sexual	28
1.3.1 Heterossexualidade e heteronormatividade	29
1.3.2 Homossexualidade	31
1.3.3 Comunidade LGBTQIA+	33
1.3.4 Teoria da contrasexualidade de Paul B. Preciado	34
2. A performance o género e a moda	37
2.1 A personificação do género oposto	38
2.2 Práticas de <i>cross-dressing</i> : uma perspetiva histórica	42
2.3 Identidades performativas	46
2.3.1 <i>Drag culture</i>	46
2.3.2 <i>Ballroom culture</i>	54
2.3.3 <i>Glam Rock</i>	59
2.3.4 Leigh Bowery	66
2.3.5 <i>Club Kids</i> de Nova York	72
3. Projeto	81
3.1 Metodologia	82
3.1.1 Empatizar	84

3.1.2 Definir	85
3.1.3 Idealizar	85
3.1.4 Prototipar	88
3.2 Coleção cápsula XYZ	91
3.2.1 Painel de cores	91
3.2.2 Padrões	92
3.2.3 Materiais	93
3.2.4 Coordenados	94
Conclusão	103
Limitações e Investigações Futuras	104
Referências Bibliográficas	105
<i>Webgrafia</i>	106
Anexo 1	113
Anexo 2	115
Anexo 3	117
Anexo 4	119

Lista de Figuras

Figura 1 - Larmond, G. (2016). “Young Thug na capa da *mixtape Jeffery*” in *300 Entertainment*.

Figura 2 - Lizotte, J. (2019). “Billie Eilish” in *Vogue Australia*. Julho, 2019.

Figura 3 - Schorr, C. (2018). “Janelle Monáe em *Noir Town*” in *WMagazine*. Fevereiro, 2018.

Figura 4 - *Beaumont Society*. (1974). “Programa da *The First National Transvestite and Transexual Conference at Leeds*” in *West Yorkshire Queer Stories*.

Figura 5 - Meisel, S. (2013). “Carmen Carrera no editorial *Show Girl*” in *WMagazine*. Agosto, 2013.

Figura 6 - Falquez, C. (2020). “título” in *OutMagazine*. Fevereiro, 2020.

Figura 7 - Hylton, S. (2018). “Clã de *hijras*” in *New York Times*. Fevereiro, 2018.

Figura 8 - Hylton, S. (2018). “Guru *hijra*, Lata” in *New York Times*. Fevereiro, 2018.

Figura 9 - s/a. (15AC). “*The Warren Cup*” in *British Museum*.

Figura 10 - Davies, D. (1969). “*Gay Liberation Front* na Times Square, Nova York” in *The New York Public Library*.

Figura 11 - Leonard, F. (1973). “Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera na marcha do orgulho gay em Nova York” in *LGBT Community Center National History Archive*.

Figura 12 - Kuniyoshi, U. (1849). “Iwai Kumesaburo III como Princess Utsushie” in *British Museum*.

Figura 13 - Kuniyoshi, U. (1849). “Padre Saigyō e a cortesã Osakayama” in *British Museum*.

Figura 14 - Kuniyoshi, U. (c. 1940). “Nakamura Utaemon IV como Dragon Princess” in *British Museum*.

Figura 15 - Ingres, J. A. D. (1854). “Joana d'Arc na coroação do Rei Charles VII” in *Museu do Louvre*.

Figura 16 - Riga, H. (1701). “Rei Louis XIV (1638-1715)” in *Museu do Louvre*.

Figura 17 - s/a. (1972). “Divine em *Pink Flamingos* dirigido por John Waters” in *Imdb*.

Figura 18 - Gorman, G. (1984). “Divine no poster promocional do single *You Think You're A Man*” in *Divine Official*.

Figura 19 - Berstein, R. (1988). “Divine na capa da *Interview Magazine*” in *Interview Magazine*. Fevereiro, 1988.

Figura 20 - Nolan. (1986). “RuPaul na era de *gender fuck*” in *Out Magazine*.

Figura 21 - Contratto, M. (1993). “RuPaul na capa da *Paper Magazine*” in *Paper Magazine*. Abril, 1993.

Figura 22 - s/a. (1995). “RuPaul na campanha *Viva Glam* da *MAC Cosmetics*” in *Dazed Digital*.

Figura 23 - Glazzard, H. (2021). “Tayce em Richard Quinn 2020 *ready-to-wear*” in *King Kong Magazine, Issue 11*.

Figura 24 - Morbach, A. (2019). “Miss Fame na capa da *Tush Magazine*” in *Tush Magazine*, nº45.

Figura 25 - Gutierrez, M. (2021). “Symone a vestir Carolina Herrera” in *Interview Magazine*. Agosto, 2021.

Figura 26 - Hofe, M. V. (2021). “Hungry” in *Title Magazine*.

Figura 27 - Morbach, A. (2019). “Hungry na capa da *Tush Magazine*” in *Tush Magazine*, nº45.

Figura 28 - Nestler, M. (2018). “Hungry” in *Hunger Magazine*.

Figura 29 - s/a. (1991). “Cartaz promocional do filme *Paris is Burning* dirigido por Jennie Livingston” in *Imdb*.

Figura 30 - s/a. (1990). “Crystal LaBeija e Dorian Corey” in *Everett Collection*.

Figura 31 - Regnault, C. (2019). “Willi Ninja em Thierry Mugler” in *Kunsthal Rotterdam*. Junho, 1989.

Figura 32 - s/a. (1990). “Frame do videoclip *Vogue* dirigido por David Fincher” in *Modanna*.

Figura 33 - Dukovic, P. (2018). “Dominique Jackson no cartaz promocional de *Pose*” in *Imdb*.

Figura 34 - Carter, M. (2020). “Dashaun Wesley no cartaz promocional de *Legendary*” in *Giant Artists*.

Figura 35 - BBC. (1971). “Frame de Marc Bolan no *Top Of The Pops* emitido na *BBC*” in *Groovy History*.

Figura 36 - MacMillan, K. (1970). “David Bowie em *The Man Who Sold the World*” in *David Bowie*. Novembro, 1970.

Figura 37 - s/a. (1972). “Frame de *David Bowie* no *Top Of The Pops*” in *Rolling Stone*.

Figura 38 - Duffy, B. (1973). “David Bowie” in *Another Magazine*.

Figura 39 - Sukita, M. (1973). “David Bowie em Kansai Yamamoto para a *Aladdin Sane Tour*” in *VMan*.

Figura 40 - Hanekroot, G. (1973). “David Bowie em Kansai Yamamoto para a *Aladdin Sane Tour*” in *Billboard*.

Figura 41 - Knight, R. (1974). “Elton John” in *Cr Fashion Book*.

Figura 42 - Angel, J. (1997). “Freddie Mercury” in *Vogue*.

Figura 43 - Still, P. (1995). “Prince” in *GQ Magazine*.

Figura 44 - s/a. (1975). “Tim Curry em *The Rocky Horror Picture Show*” in *20th Century Fox*.

Figura 45 - Levine, D. (1984). “Boy George” in *Blitz Magazine*. Outubro, 1984.

Figura 46 - Kerber, T. (2021). “Harris Reed em Harris Reed” in *Metal Magazine*, nº44. Primavera Verão, 2020.

Figura 47 - Mitchell, T. (2020). “Harry Styles” in *Vogue*. Dezembro, 2020.

Figura 48 - Knight, N. (2010/11). “Lady Gaga como Jo Calderon” in *Vogue Hommes Japan*. Outono/Inverno (2010/11).

Figura 49 - Wales, C. (2018). “Sophie em *Oil of Every Pearl’s Un-Insides*” in *Dazed Digital*.

Figura 50 - Astor, J. (1994). “Leigh Bowery” in *Image Amplified*.

Figura 51 - Greer, F. (1992). “Leigh Bowery” in *Michael Hoppen Gallery*.

Figura 52 - Greer, F. (1989). “Leigh Bowery” in *Michael Hoppen Gallery*.

Figura 53 - s/a. (c.1993). “*Frame* de Leigh Bowery a atuar a *birth performance* no festival *Wigstock*” in *Wigstock*.

Figura 54 - Greer, F. (1994). “Nicola Bowery suspensa em Leigh Bowery” in *Michael Hoppen Gallery*.

Figura 55 - Garner, K. (1986). “Efeito pingado de Leigh Bowery” in *Another Magazine*.

Figura 56 - Knight, N. (1992). “Leigh Bowery” in *Dazed Digital*.

Figura 57 - Garner, K. (1986). “Óculos sobrepostos de Leigh Bowery” in *Another Magazine*.

Figura 58 - Baker, W. (2010). “Grace Jones com acessórios de Judy Blame” in *i-D Magazine*.

Figura 59 - Irwin, M. (2017). “*Headpieces* de Stephen Jones para Walter Van Beirendonck” in *Dazed & Confused*.

Figura 60 - Degen, T. (1980). “Scarlett Cannon” in *Dazed Digital*.

Figura 61 - Madeira, M. (2009). “Alexander McQueen, coleção de outono *ready-to-wear*” in *Vogue Runway*.

Figura 62 - Vlamos, Y. (2016). “Rick Owens, coleção de primavera *ready-to-wear*” in *Vogue Runway*.

Figura 63 - Loverboy, C. J. (2018). “Charles Jeffrey Loverboy, coleção de primavera *menswear*” in *Vogue Runway*.

Figura 64 - Titz, T. (2020). “*Skin Heel Boots*” in *National Gallery of Victoria*.

Figura 65 - Matter, F. (2020). “Hannah Dalton com *Skin Gloves*” in *Vogue*.

Figura 66 - Matter, F. (2021). “*Fecal Matter* para *Converse x Rick Owes DRKSHDW*” in *The Impression*.

Figura 67 - Alig, M. (c. 2000). “Michael Alig para as cartas colecionáveis *Disco 2000*” in *Vice*.

Figura 68 - Alig, M. (c. 2000). “Walt Paper para as cartas colecionáveis *Disco 2000*” in *Vice*.

Figura 69 - Alig, M. (c. 2000). “Amanda Lepore para as cartas colecionáveis *Disco 2000*” in *Vice*.

Figura 70 - s/a. (2019). “*Club Kids* em diversos *talk shows*” in *Interview Magazine*.

Figura 71 - SKID. (1992). “Keda e Kabuki Starshine” in *Another Magazine*.

Figura 72 - Fazakerley, M. (1991). “Walt Paper” in *Walt Cassidy*.

Figura 73 - Biasio, A. D. (1990). “Ernie Glam” in *Slate*.

Figura 74 - Eichner, S. (1993). “Plataformas de Jennytalia” in *Vanity Fair*.

Figura 75 - Cultice, J. (1994). “Plataformas de Lil Keni e Astro Erle” in *High Times*.

Figura 76 - Martin, M. (1994). “Plataformas de Lil Keni” in *Interview Magazine*.

Figura 77 - Archive, C. N. (1995). “Kabuki Starshine em *Mugler* na coleção de *couture outono*” in *Vogue Runway*.

Figura 78 - Nars, F. (2019). “Susanne Bartsch para *Queen Of The Night Eyeshadow Palette*” in *Bartschland*.

Figura 79 - Green, A. (2019). “Mr. Pearl” in *The Face*, nº77. Fevereiro, 1995.

Figura 80 - NNGROUP. (2016). “Processo do *design thinking*” in *Nielsen Norman Group*.

Figura 81 - *Mind map* do traje feminino francês característico do reinado de Marie Antoinette. Autoria própria. (2021)

Figura 82 - *Mind map* da indumentária masculina associada à cultura e aos gangues *motards*. Autoria própria. (2021).

Figura 83 - *Moodboard* da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Figura 84 - Esboços das silhuetas para a coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Figura 85 - Esboços da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Figura 86 - Silhuetas finais da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Figura 87 - Painel de cores da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Figura 88 - Padrão #XYZ01P da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Figura 89 - Padrão #XYZ02P da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Figura 90 - Padrão #XYZ03P da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Figura 91 - Painel de tecidos da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Figura 92 - *Lineup* da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2022).

Figura 93 - Ilustração do coordenado X. Autoria própria. (2022).

Figura 94 - Ilustração do coordenado Y. Autoria própria. (2022).

Figura 95 - Ilustração do coordenado Z. Autoria própria. (2022).

Figura 96 - Desenho técnico da camisola do coordenado X. Autoria própria. (2022).

Figura 97 - Desenho técnico das calças do coordenado X. Autoria própria. (2022).

Figura 98 - Desenho técnico do casaco do coordenado X. Autoria própria. (2022).

Figura 99 - Desenho técnico da túnica do coordenado Y. Autoria própria. (2022).

Figura 100 - Desenho técnico das calças do coordenado Y. Autoria própria. (2022).

Figura 101 - Desenho técnico do colete do coordenado Y. Autoria própria. (2022).

Figura 102 - Desenho técnico do vestido do coordenado Z. Autoria própria. (2022).

Figura 103 - Desenho técnico da capa do coordenado Z. Autoria própria. (2022).

Lista de Acrónimos

<i>AMAB</i>	<i>Assigned Male At Birth</i>
<i>AFAB</i>	<i>Assigned Female At Birth</i>
<i>BCE</i>	<i>Before Common Era</i>
<i>BDSM</i>	<i>Bondage/Discipline, Dominance/Submission, Sadism/Masochism</i>
<i>DDS</i>	Distúrbios/Diferenças do desenvolvimento sexual
<i>DGS</i>	Direção-Geral da Saúde
<i>DIY</i>	<i>Do It Yourself</i>
<i>EIGE</i>	<i>European Institute for Gender Equality</i>
<i>HaM</i>	Homem a Mulher
<i>VIH</i>	Vírus da Imunodeficiência Humana
<i>LGBTQIA+</i>	Lésbicas, Gays, Bissexuais, <i>Trans</i> , <i>Queer</i> , Intersexuais, Assexuais, +
<i>MaH</i>	Mulher a Homem
<i>RPDR</i>	<i>RuPaul's Drag Race</i>
<i>SIDA</i>	Síndrome da Imunodeficiência Adquirida.
<i>WPATH</i>	<i>World professional association for transgender health</i>

Introdução

Evolutivamente, a moda tornou-se uma ferramenta de comunicação da identidade. Em oposição às limitações heteronormativas, até à atualidade diversos *performers* por meio das suas atuações exploram novos conceitos visuais na expressão da própria individualidade. Questionando os ideais da imagem binária, esta pesquisa visa o reconhecimento da desconstrução dessas imposições socialmente enraizadas por meio da relação entre a *performance* e a moda sem género.

Socialmente, a genitalia tornou-se o principal factor distintivo dos corpos ao qual lhes passou a ser associada uma identidade predefinida. Com base num sistema cisgénero-heteronormativo diversos códigos e conotações associados à binariedade influenciam até a atualidade cânones de normatividade social. “The mark of gender appears to “qualify” bodies as human bodies; the moment in which an infant becomes humanized is when the question, “is it a boy or girl?” is answered” (Butler, 2002, p. 142)⁵. A influência deste fenómeno conduziu à supressão de quaisquer outras identidades não-normativas, limitando expressões de individualidade a um ideal predefinido. “Our bodies and subjectivities might not have political or anatomic existence, yet we live within and against the binary sex-gender regime” (Preciado, 2018, p. 6)⁶. Ao atribuírem características de género ao meio envolvente a moda também se tornou parte do problema ao categorizar e estilizar noções de masculinidade e feminilidade. Diversos fatores sociais, culturais, religiosos e legais influenciam até então não só a percepção do ideal binário como também da moda como indício identitário.

Ao longo da história diversas entidades e sub-culturas recodificaram as próprias noções de normatividade por meio das suas posições disruptivas, tornando-se representações pioneiras de uma realidade autentica e diversa. Assim sendo, a *performance* tornou-se por vezes uma forma de escape às várias tentativas de supressão social. Ao recriarem as suas realidades estes *performers* expandiram novos modos de apresentação onde a moda se tornou uma ferramenta fundamental na desconstrução da narrativa. “Fashion, with its affinity for transformation, can act out instability and loss but it can also, and equally, stake out the terrain of “becoming” – new social and sexual identities” (Granata, 2017, p. 5)⁷. Através da experimentação este fenómeno tornou-se cíclico, influenciando diversos outros nichos.

Recorrendo não só ao estudo científico com base em autores pertencentes à comunidade LGBTQIA+ ou aliados à mesma como Judith Butler, Jamison Green, Paul B. Preciado, António Cascais e muitos outros, na compressão da relação entre o sexo o género e a sexualidade, também as referências do estudo iram navegar pelos diversos núcleos que ao longo da história exploraram as suas identidades por meio da moda e da *performance*. Retribuindo à própria comunidade LGBTQIA+ um senso pertença e aprovação da sua liberdade de expressão.

⁵ [Trad. do autor] “A marca do género aparece para “qualificar” os corpos como corpos humanos; o momento em que um bebé se humaniza é quando a pergunta “é menino ou menina?” é respondida”

⁶ [Trad. do autor] “Os nossos corpos e subjetividades podem não ter existência política ou anatómica, mas vivemos dentro e contra o regime binário sexo-género”.

⁷ [Trad. do autor] “A moda, com a sua afinidade pela transformação, pode representar instabilidade e a perda, mas também pode igualmente demarcar o terreno do “tornar-se” – novas identidades sociais e sexuais”.

O estudo desta temática visa assim informar a componente projetual por meio de uma coleção cápsula sem género. Transcendendo tendências e estações, o foco da coleção reside onde o questionamento do ser binário interceta o mundo da moda e da *performance*. Ao fundir códigos socialmente compreendidos como específicos ao género binário, o vestuário ganha uma nova forma, onde estes agora são repensados de um modo expansivo a todo o espectro de identidade. Uma nova perspetiva a fim de explorar o exagero da linguagem binária nasce, na intenção de alcançar aqueles que na *performance* procuram alternativas à própria exploração visual.

“Differences in clothing (...) rarely appertain to the basic level of materials or construction techniques, or even the formal level of assemblage (...) Gender differentiations in dress are generally made at secondary or tertiary levels: the points at which named garments are endowed with precise meaning, and when rules regarding how garments are to be worn are established” (Senelick, 2005, p. 2)⁸.

Objetivos

A presente dissertação tem como objetivo abordar as diferentes temáticas envolventes às noções de identidade na relação entre a *performance* e a moda. Ao comunicar de forma acessível para com o leitor é fundamental clarificar sinteticamente os conceitos de sexo biológico, género e orientação sexual, assim como as suas variantes, tendo em conta a sensibilidade atual. Esse estudo prévio conduzirá a uma melhor compreensão na identificação de diferentes grupos que com o auxílio da moda e da *performance* se tornaram ícones na exploração das suas identidades e expressões de individualidade.

Ao captar igualmente a essência das temáticas exploradas em conjugação com a própria visão artística é pretendida a criação de uma coleção cápsula sem género, composta por três coordenados. Assim sendo, o vestuário será idealizado para fins performativos por meio da fusão de códigos binários, com o objetivo de empoderar os seus utilizadores a explorarem a sua própria individualidade nos limites de todo o espectro da identidade. Adicionalmente, noções de sustentabilidade e *slow fashion* serão exploradas a fins de dar resposta à criação consciente de vestuário performativo.

Tema e problema

Sendo a moda um reflexo do seu tempo, a rapidez e influência com que se disseminou à escala global refletem o ritmo e a dimensão da sua percibibilidade. Ao gerar uma nova linguagem entre as massas o fenómeno da moda não só possibilitou a atribuição de novos significados aos códigos visuais como fortificou ideologias por meio do vestuário.

⁸ [Trad. do autor] “As diferenças no vestuário (...) raramente dizem respeito ao nível básico dos materiais ou das técnicas de construção, ou mesmo ao nível da montagem (...) Diferenciações de género no vestuário geralmente são feitas em níveis secundários ou terciários: seja no momento em que as roupas nomeadas são dotadas de significados ou quando as regras sobre como as roupas devem ser usadas são estabelecidas” (Senelick, 2005, p. 2).

Da mesma forma que socialmente noções identitárias se delimitaram às construções binárias, também a moda se tornou consequência desse mesmo ideal. A categorização do vestuário a um gênero deu continuidade ao entendimento social de que o gênero é definido com base no sexo biológico consequente de um corpo de determinadas características físicas e imateriais. Essas ideologias passaram a delimitar os corpos a um modelo facilmente compreendido ao qual o sujeito expressa visualmente a sua identidade com base num sistema pré-formatado.

Diversos grupos passaram a reconhecer essa atribuição de características de gênero arbitrárias ao desconectarem-se com os ideias sociais por meio da própria experiência. Corrompendo as percepções da apresentação binária a *performance* tornou-se um meio acessível e influente na demonstração desse mesmo fenômeno, no qual o vestuário passou a ser repensado além da sua função utilitária. Acompanhando gradualmente as mudanças sociais e culturais assim como a revolução das questões de gênero estas entidades continuam a explorar novas noções de individualidade, sendo as suas atuações um reflexo da resistência face à repressão vivida.

Influenciando expressões do cotidiano a presença deste fenômeno continua até à atualidade a ser reconhecida como uma forma de escapismo aos ideais enraizados. A necessidade de dar resposta a este público popularizou o conceito de moda sem gênero onde consequentemente a moda tornou-se uma desconstrução de si própria ao recodificar códigos até então perpetuados por si mesma.

Justificação e relevância do projeto

Atualmente, continuam a existir nichos onde os seus participante se expressam de um modo não tão uniformizado com as normas reconhecidas entre as massas. Como forma de escapismo estes grupos fornecem espaços seguros para a exploração livre das suas expressões. Ao enaltecerem linguagens características à comunidade LGBTQIA+ estes fenômenos visam à celebração de diferentes modos de apresentação ao subverterem noções de normatividade.

Sendo a moda o meio de comunicação comum a estas entidades e sub-culturas, não só se torna benéfico o seu reconhecimento para si mesma como para a área do design. Ao criar soluções de forma mais consciente e experimental, naturalmente a perpetuação da mensagem de inclusão por meio da sua presença mundial influenciará não só o processo criativo do design como o progresso global.

Do mesmo modo que se torna vantajoso o reconhecimento dos direitos de igualdade também a importância de identificar academicamente estas temáticas pode influenciar de forma positiva as percepções sociais face à relação entre a moda e a *performance* na desconstrução das noções normativas da identidade. A normalização destes diálogos cria assim uma abertura no avanço social a nível global onde não só se torna benéfico para a introdução dos nichos nas massas como para o reconhecimento daqueles que ainda não são protegidos pela lei.

Procedimentos metodológicos

Para a realização desta dissertação foram selecionados dois processos metodológicos, que individualmente auxiliaram diferentes partes do estudo.

Na pesquisa foi aplicado o método qualitativo com base na obra *Research Design Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches* (2018) de John W. Creswell e J. David Creswell. “Qualitative research is an approach for exploring and understanding the meaning individuals or groups ascribe to a social or human problem” (Creswell & Creswell, 2018, p. 41)⁹. Assim sendo, de modo a compreender a temática de uma forma mais ciente e inclusiva para com a atualidade, diversos casos práticos foram reunidos como exemplos qualitativos da mesma. Seja na compreensão dos diversos conceitos de identidade ou no reconhecimento dos grupos que pela *performance* se tornaram símbolos das expressões não-conformistas, desde livros, documentários, testemunhos, entrevistas, artigos científicos, exposições a diversos tipos de conteúdos de plataformas digitais serviram como base à sua compreensão.

Na dimensão projetual foi integrada a metodologia de *design thinking*, pelo seu processo flexível que centra o lado humano na resolução dos seus problemas. De forma a preencher uma lacuna no mercado, o método tem como objetivo auxiliar ao processo criativo uma possível solução face à procura de vestuário performativo sem género.

Estrutura da dissertação

A estrutura da dissertação divide-se em três capítulos que seguem uma linha de raciocínio na sua compreensão sucessiva das temáticas. O primeiro capítulo visa a exploração de noções identitárias de acordo com perspetivas científicas, sociológicas e legais. Inicialmente focada na compreensão da identidade biológica, a investigação procura reconhecer os diferentes corpos sexuais que naturalmente divergem das compreensões binárias. De seguida passa a ser explorada a identidade de género e como esta deve ser compreendido num espectro de múltiplas construções, teorias e identificações. Por fim é analisada a identidade sexual igualmente consequente de múltiplas interpretações, reconhecendo que estes conceitos se podem relacionar entre si apesar de serem representativos de diferentes definições.

O segundo capítulo dedica-se à exploração da relação entre a moda e a *performance* por meio de diversos casos práticos que ao longo da história se tornaram ícones na desconstrução das normas de expressão. Desde práticas a movimentos, entidades e sub-culturas como *kabuki*, *drag culture* e *club kids* são ilimitados os exemplos característicos desse mesmo fenómeno.

O terceiro capítulo oferece uma proposta projetual como alternativa à exploração desta temática na atualidade. Ainda que numa fase inicial, a criação de uma coleção cápsula visa dar resposta por meio do design de moda a um público nicho que procura o vestuário customizado para fins performativos.

⁹ [Trad. do autor] “A pesquisa qualitativa é uma abordagem para explorar e compreender o significado que indivíduos ou grupos atribuem a um problema social ou humano”.

Capítulo 1

Identidade biológica, de género e sexual

Interpretado como o principal indício de identidade, o corpo sexuado ao longo da história foi alvo de uma constante categorização pela mente humana. Reconhecido mundialmente durante séculos, o ideal heteronormativo consequente de duas únicas identidades corpóreas produziu uma imagem universal influenciada por imposições científicas, religiosas e políticas.

Ideais reconhecidos nos meios discursivos das sociedades normativas reguladoras da existência binária excluem assim outros corpos e consequentemente outras identidades. Mas esta relação de complexidade flui muito além dos atributos corporais, define-se na mente do indivíduo, o que o próprio interpreta ser a verdadeira reflexão do seu interior, onde os códigos binários conduzem assim à limitação do que é reconhecido como uma realidade diversificada.

Como um dos temas mais polarizados na atualidade, a identidade transcende uma única definição normativa, segmentada em diversos conceitos biológicos, de género e sexuais. “If we look closely enough at people we can see that none of these things—sex, gender, or sexual orientation—is the same, nor are they necessarily causal factors in relationship to each other, though they are certainly intertwined” (Green, 2004, p. 5)¹⁰.

Este capítulo visa desse modo a análise da desconstrução do sexo biológico como princípio de identidade e da sua relação entre o género e a orientação sexual. À compreensão do género como identidade e expressão, assim como da orientação sexual como identidade produtora de múltiplos prazeres. Consequentemente ideais de masculinidade e feminilidade expandem-se para novas interpretações pessoais naqueles que compreendem que a sua identidade vive no ser e não no imposto sociológico.

¹⁰ [Trad. do autor] “Se olharmos perto o suficiente para as pessoas podemos ver que nenhuma destas coisas — sexo, género ou orientação sexual — é a mesma, nem são necessariamente fatores casuais em relações uns com os outros, embora estejam certamente interligados.”

1.1 Identidade biológica

Identificada ao nascimento do sujeito, a identidade biológica é composta pelas características físicas, anatômicas e biológicas de cada corpo. Nos primeiros instantes de vida a genitália constitui o principal distintivo na atribuição da identidade biológica, sendo a qualquer sujeito conferida a genitalia que se assemelha ao código binário: identidade biológica masculina - pênis, identidade biológica feminina - vagina. Assim o sexo biológico, segundo Jamison Green em *Becoming a Visible Man* define-se como um “system of classification that divides body types based on presumed reproductive capacity as determined typically by visual examination of the external genitalia” (Green, 2004, p. 4)¹¹.

Quando fisionomicamente e anatomicamente exata a atribuição do sexo divide-se em duas únicas identidades binárias. O sujeito designado homem à nascença (*AMAB*) de cromossomas tipo XY tende a desenvolver órgãos sexuais com características reprodutoras como pênis e escroto, este capaz de reproduzir esperma. Características como pelos faciais e corporais, quadril estreito e força em maior intensidade na parte superior do corpo associado a uma capacidade maior de desenvolver rapidamente massa muscular são associadas ao ser masculino. Para o sujeito designado mulher à nascença (*AFAB*) de cromossomas tipo XX com tendência a desenvolver órgãos sexuais com características reprodutoras como vagina, útero, trompas de falópio, clitóris e colo do útero possibilitando a capacidade de gestação de fetos e produção de óvulos. Características fisionômicas como seios, pelos corporais pequenos, quadril largo e ciclo menstrual são igualmente associadas ao ser feminino.

Apesar de este tipo de características se propagarem em diversos níveis nos variados corpos sexuais, fisionomicamente e anatomicamente o sujeito pode ser igualmente constituído por características associadas ao sexo oposto. Questionando a relação nítida binária socialmente reconhecida, biologicamente pode ser impreciso traçar uma linha concreta entre o homem biológico e a mulher biológica.

1.1.1 Intersexo

Introduzido em 1917 pelo geneticista Richard Goldschmidt em “*Intersexuality and the endocrine aspect of sex*”, intersexo surge como um termo amplo referente a todos aqueles que possuem variações reprodutoras e sexuais do tradicional sujeito biológico masculino e feminino. Ultrapassando o termo “hermafrodita”, considerado na atualidade uma calúnia depreciativa, um indivíduo intersexo pode aparentar um tipo de genitalia no exterior mas possuir outra no interior, pode ter cromossomas XX ou cromossomas XY, descobrir à nascença ou em qualquer outra fase da sua vida.

¹¹ [Trad. do autor] “Sistema de classificação que divide tipos de corpos baseado em presumidas capacidades reprodutoras, tipicamente determinadas pela examinação visual da genitalia externa.”

“According to the Intersex Society of North America, 1 in 100 people have bodies that differ from standard male or female. That means that one out of one hundred bodies has some quality that doctors would specify as an abnormality of sexual differentiation. Roughly 1 in 1,000 births involves what’s called ‘ambiguous genitalia,’ in which the doctor can’t tell by looking whether the infant is a boy or a girl” (Green, 2004, p. 3)¹².

Apesar dos genitais binários crescerem a partir do mesmo tecido, a presença de testosterona torna-se o fator transformador neste processo. De acordo com a estrutura inicial do feto o genital pode crescer ligeiramente e tornar-se um clitóris ou ser estimulado por testosterona e crescer de uma forma mais acentuada e tornar-se um pénis. O mesmo processo acontece com o escroto onde as dobras da pele podem desenvolver ligeiramente e tornarem-se os grandes lábios da vagina ou fundirem-se e desenvolverem o escroto (Harrison, 2010, *Me My Sex and I*)¹³.

Introduzidas pela DGS Portuguesa como “Distúrbios/Diferenças do Desenvolvimento Sexual” ou DDS (DGS, 2019, p. 5), estas são reconhecidas como uma nomenclatura clínica de forma a descrever os diferentes tipos de sujeitos intersexo. “There are about a dozen different conditions that blur the line between male and female. They’re known as disorders of sexual development or DSD. Altogether, DSDs occur as frequently as twins or red hair” (*Idem, Ibidem*)¹⁴. Desde a análise do ADN na determinação do tipo de cromossomas (geneticamente masculino - cromossomas tipo XY / geneticamente feminino - cromossomas tipo XX), hormonas produzidas pelo corpo (geneticamente masculino - testosterona / geneticamente feminino - estrogénio e progesterona) à presença de ovários ou testículos, útero ou falta dele, as variações destas características podem influenciar em diversos níveis o corpo intersexual assim como informar o tipo de estruturas a desenvolver. Contudo a sua definição suscitou controvérsia por serem referidas como “distúrbios/diferenças” que visam tratamento em vez de variações biológicas.

“I was 10 years old when I found out I couldn't have children. While other kids were on the playground and after school activities I was at the gynecologist office having genital exams, CAT scans, MRIs, blood drawn. I found out I was born without a uterus and inside my body I have testicles instead of ovaries. My doctor told me that I've XY chromosomes and that my body can't process testosterone” (Quinn, 2019, *TEDx Talks*)¹⁵.

¹² [Trad. do autor] “De acordo com a *Intersex Society of North America*, 1 em cada 100 pessoas têm corpos que diferem do padrão masculino ou feminino. Isso significa que um em cada cem corpos tem alguma qualidade que médicos iriam especificar como uma anormalidade de diferença sexual. Aproximadamente 1 em 1,000 nascimentos envolve o que é chamado de “genitalia ambígua”, na qual os médicos não conseguem identificar ao olhar se o bebé é um rapaz ou uma rapariga.”

¹³ “Male and female genitals actually grow from the same tissue it's just testosterone that makes them look different. The initial structure that the baby has can grow a little bit and become a clitoris or it can be stimulated by testosterone and grow a lot and become a penis. The same for what will become the scrotum, in a girl the folds of skin will stay as the labia majora, so the lips of the vagina, but in a boy those tissues will grow and fuse and become the scrotum”.

¹⁴ [Trad. do autor] “Existem cerca de uma dúzia de diferentes condições que diluem a linha entre masculino e feminino. São conhecidas como distúrbios/diferenças do desenvolvimento sexual ou DDS. Ao todo DDSs ocorrem tão frequentemente quanto gémeos ou cabelo ruivo”.

¹⁵ [Trad. do autor] “Eu tinha 10 anos quando descobri que não podia ter filhos. Enquanto as outras crianças estavam no parque e em atividades extracurriculares eu estava no ginecologista, a fazer exames genitais, raios-x, ressonâncias magnéticas, recolhas de sangue. Descobri que nasci sem útero e dentro do meu corpo tenho testículos em vez de ovários. O meu médico disse-me que tenho cromossomas XY e que o meu corpo não consegue processar testosterona”.

“When I was 15, I went to the doctor for back pain. They immediately noticed something else was going on by looking at my physique – I have a pear-shaped body with broad hips and wide shoulders, which is a possible physical manifestation of being intersex. (...) The doctor said I couldn’t produce testosterone and I hadn’t reached puberty yet, so we had to get my testosterone levels up to normal” (Aart *apud* Deelen, 2021, *Vice*)¹⁶.

“For Money, “maleness” was not defined by a genetic criterion (possession of one Y and one X chromosome) or by sperm production, but by an aesthetic criterion, the possession of “an appropriately sized” pelvic protuberance. As a result of this centimeter policy, in the absence of a well-formed penis that met the minimum size requirements, the majority of intersex XX and XY babies were assigned to the female gender” (Preciado, 2018, p. 115)¹⁷.

Normalizadas por médicos e psiquiatras, cirurgias corretivas dos genitais eram praticadas para artificialmente categorizar o sujeito intersexo na dicotomia binária. Na tentativa de “corrigir o sexo” eram praticadas esterilizações involuntárias sem consentimento informado, podendo resultar em infertilidade irreversível, perda de sensibilidade tal como grave sofrimento físico e mental. Compostas por um conjunto de procedimentos cirúrgicos “that seek to reshape and transform the morphological and sexual irreducible diversity of bodies to sexual binarism (penis/absence of the penis) by subjecting so called intersex babies to mutilating operations in order to technically produce gender difference” (*Idem*, p. 6)¹⁸. Pressionados a categorizar o sujeito de forma binária, médicos concluíam com base em múltiplas análises clínicas qual dos sexos binários o corpo se poderia assemelhar ao longo do seu desenvolvimento (Harrison, 2010, *Me My Sex and I*)¹⁹.

Em 2013, a assembleia geral das Nações Unidas apelou a todos os países para anularem qualquer lei que permitisse cirurgias intrusivas e irreversíveis incluindo “forced genital-normalizing surgery, involuntary sterilization, unethical experimentation, medical display, “reparative therapies” or “conversion therapies”, when enforced or administered without the free and informed consent of the person concerned” (Méndez, 2013, p.23)²⁰. Portugal a 7 de Agosto de 2018, em Diário da República, artigo 5.º da lei n.º 38/2018 referente às

¹⁶ [Trad. do autor] “Quando eu tinha 15 anos, fui ao médico por causa de dores nas costas. Eles imediatamente perceberam que algo mais estava a acontecer por olharem para o meu físico — Eu tenho um corpo em forma de pêra com quadris largos e ombros largos, o que é uma possível manifestação física de ser intersexo. (...) O médico disse-me que eu não conseguia produzir testosterona e que ainda não tinha chegado à puberdade, então tínhamos que normalizar os meus níveis de testosterona”.

¹⁷ [Trad. do autor] “Para Money, “masculinidade” não era definida por um critério genético (posse de um cromossomo Y e um X) ou pela produção de esperma, mas por um critério estético, a posse de uma saliência pélvica de “tamanho adequado”. Como resultado dessa política de centímetros, na ausência de um pênis bem formado que atendesse aos requisitos de tamanho mínimo, a maioria dos bebês intersexo XX e XY eram designados ao género feminino”.

¹⁸ [Trad. do autor] “Que buscam remodelar e transformar a diversidade morfológica e sexual irreduzível dos corpos ao binarismo sexual (pênis / ausência do pênis), sujeitando os chamados bebês intersexo a operações mutiladoras a fim de produzir tecnicamente a diferença de género”.

¹⁹ “It’s really our investigation almost as detectives really, an investigation into it and trying to find out what the external structures are and what the internal structure are. (...) We want to make sure that we’re making their proper decisions and distributing the proper care to the patient for long-term”.

²⁰ [Trad. do autor] “Cirurgia de normalização genital forçada, esterilização involuntária, experimentação anéctica, exibição médica, “terapias reparadoras” ou “terapias de conversão”, quando aplicadas ou administradas sem o consentimento livre e informado da pessoa em questão”.

“modificações ao nível do corpo e das características sexuais da pessoa menor intersexo” declarou que:

“Salvo em situações de comprovado risco para a sua saúde, os tratamentos e as intervenções cirúrgicas, farmacológicas ou de outra natureza que impliquem modificações ao nível do corpo e das características sexuais da pessoa menor intersexo não devem ser realizados até ao momento em que se manifeste a sua identidade de género” (Lei nº 38/2018 de 7 de Agosto da Assembleia da República. (2018)., 2018, pp. 3922 - 3924).

Apesar de na atualidade indivíduos intersexo ainda lutarem ativamente pelos seus direitos, uma das razões pela qual a sociedade desconhece a ambiguidade em torno do sexo deve-se ao facto de a genitalia ainda ser interpretada com tabu. Sendo a identidade biológica uma particularidade natural ao contrário de uma escolha pessoal, “for intersex individuals, “both/ neither” is the embodiment of their biological sex” (Nagoshi, Nagoshi, & Brzuzy, 2013, p. 28)²¹. O corpo intersexo passa assim a representar não só a variedade biológica mas também a imposição face aos ideias em torno da diferença sexual, influenciados pela construção social do corpo binário. “The more we look for a simple physical basis for “sex,” the more it becomes clear that “sex” is not a pure physical category” (*Idem*, p. 29)²².

²¹ [Trad. do autor] “Para indivíduos intersexuais “ambos/nenhum” e a incorporação do seu sexo biológico”.

²² [Trad. do autor] “Quanto mais procuramos uma simples base física para o “sexo”, mais se torna claro que o “sexo” não é uma categoria física pura”.

1.2 Identidade de género

Inicialmente reconhecido como compatível à identidade biológica, o género numa perspetiva mais abrangente refere “an individual’s internal sense of self as being male, female, or an identity between or outside these two categories” (Nagoshi, Nagoshi, & Brzuzy, 2013, p. 4)²³.

Apesar da sua interpretação inicial ambígua, “the core problem with gender is that it is based on a binary, mandatory system that attributes social characteristics to sexed anatomy (...) “biological” is often assumed to be synonymous with “unchangeable” and “natural” and as being a more primary origin of gender identity” (*Idem*, p. 3)²⁴. Moldado socialmente à identidade binária, o género passou a ser reconhecido como uma representação de múltiplas características socialmente e culturalmente associadas aos corpos sexuados, consequência da dicotomia centrada na presença ou ausência do pénis. Apesar de socialmente existirem identidades cisgénero que se alinham com este ideal, numa ótica mais inclusiva as noções de género compatíveis à identidade biológica podem constituir uma interpretação limitadora da identidade do ser.

“Like sex, gender is also more than one thing. It’s more than the external presentation of gendered qualities. It’s also one’s deeply felt sense of self. That’s what we call gender identity. Gender could be what we call male and female from a social standpoint, without regard to the need for reproduction, and it could be that there are more than two genders. Similarly, intersexed people potentially demonstrate that there are more than two discrete sexes, even though we tend to classify everything in these dichotomies of female and male, feminine and masculine” (Green, 2004, p. 7)²⁵.

A atribuição do sexo biológico como indício do género influencia assim o sujeito a corresponder às expectativas socialmente e culturalmente associadas à conformidade do mesmo (*Idem*, p. 6)²⁶. Reconhecidos como os papéis de género, ou seja, um “conjunto de normas sociais e comportamentais, e expectativas relacionadas com as diferentes categorias de identidades sexuais e de género em uma determinada cultura e período histórico” (WPATH, 2012, p. 106) ditam o ideal normativo a seguir.

Características físicas, comportamentais, textuais, místicas e dinâmicas são analisadas sempre que existe a necessidade de identificar o género de um sujeito desconhecido. Com base numa

²³ [Trad. do autor] “Um senso interno individual do ser, sendo homem, mulher ou uma identidade entre ou fora destas duas categorias”.

²⁴ [Trad. do autor] O problema central do género é que é baseado no binário, um sistema obrigatório que atribui características sociais à anatomia sexuada (...) “Biológico” é frequentemente considerado sinónimo de “imutável” e “natural” como uma origem mais primária de identidade de género”.

²⁵ [Trad. do autor] “Como o sexo, o género é também mais do que uma coisa. É mais do que a apresentação externa das qualidades de género. É também um sentido profundo de si mesmo. Isso é o que chamamos de identidade de género. Género pode ser o que chamamos de homem e mulher do ponto de vista social, sem considerar a necessidade de reprodução, e pode ser que existam mais de dois géneros. Da mesma forma, pessoas intersexuais potencialmente demonstram que existem mais do que dois sexos distintos, embora classifiquemos tudo nessas dicotomias de mulher e homem, feminino e masculino.”

²⁶ “We learn as young children that behaving according to our assigned gender role means doing expected things based upon conformance to the sex we appear to be”.

observação momentânea estas pistas classificam na perspectiva do observação qual o gênero a que o indivíduo se assemelha.

“Physical cues include the body, hair, clothes, voice, skin, and movement of the individual. Behavioral cues include mannerisms (...) and deportment. Textual cues are the histories, documents, names, associates, and relationships which support a desired gender attribution. Mythic cues include cultural and sub-cultural myths which support membership in a given gender and support the myth of male superiority (...). Power dynamics as cues include modes of communication, techniques, and degrees of aggressiveness, assertiveness, persistence, and ambition” (Nagoshi, Nagoshi, & Brzuzy, 2013, p. 4)²⁷.

Quando mal interpretado, o sujeito *misgendered*²⁸, passa a ser categorizado com base num sistema arbitrário reconhecido pelo observador. Idealmente o mesmo recalibra as suas observações e passa a referir o sujeito de forma coerente e educada, ao contrário do comum choque, horror, vergonha, raiva e constrangimento (Green, 2004, p. 5)²⁹. Embora o observador sinta a necessidade de construir um conjunto de suposições de forma a categorizar o sujeito, não existe qualquer forma de o identificar verdadeiramente por apenas o observar. Naturalmente alguns aspetos do gênero podem ser visíveis, assim como características biológicas, mas essas podem ou não corresponder à identidade com a qual o indivíduo sente afinidade.

“We make assumptions about what is real or possible based on the gendered characteristics and behaviors that we learn in our culture. Another interesting thing about these gendered qualities is that the category they’re assigned to can change between cultures, or change within a culture over time. What were decidedly masculine once, like the occupations of secretary, telephone operator, bank clerk, and tailor, went through a feminine phase and are now more gender-neutral” (*Idem*, p. 6)³⁰.

Ao analisar o gênero como resultado do sexo, o sujeito intersexo posiciona-se num gênero que diverge para além do binário (Nagoshi, Nagoshi, & Brzuzy, 2013, p. 4)³¹, garantindo que independentemente da atribuição do sexo “the physical body doesn’t mean much when a person

²⁷ [Trad. do autor] “Pistas físicas incluem o corpo, cabelo, vestuário, voz, pele e os movimentos do indivíduo. Pistas comportamentais incluem maneirismo (...) e comportamento. Pistas textuais são as histórias, documentos, nomes, associados e relacionamentos que apoiam uma atribuição de gênero desejada. Pistas míticas incluem mitos culturais e sub-culturais que apoiam a adesão a um determinado gênero e apoiam o mito da superioridade masculina (...). Dinâmicas de poder como pistas incluem modos de comunicação, técnicas e graus de agressividade, assertividade, persistência e ambição”.

²⁸ Termo correspondente ao uso errado de pronomes ou outras expressões ao referir o gênero de alguém.

²⁹ “We make assumptions based on what we observe, and when we find our observations were incorrect according to some arbitrary system of categorization, instead of recalibrating our categories we react with shock, horror, shame, anger, embarrassment, whatever, toward the person or object about which we were incorrect”.

³⁰ [Trad. do autor] “Nós criamos suposições sobre o que é real ou possível com base nas características e comportamentos de gênero que aprendemos na nossa cultura. Outra coisa interessante sobre essas qualidades de gênero é que a categoria à qual são associados pode mudar entre as culturas, ou mudar dentro da própria cultura ao longo do tempo. O que antes era decididamente masculino, como ocupações de secretário, telefonista, bancário e alfaiate, passaram por uma fase feminina e agora são reconhecidas como neutras em termos de gênero”.

³¹ “If one accepts an essentialist view of gender as deriving from physical sex, then intersex individuals embody a gender that is literally in between the categories of the heteronormative gender binary”.

has a gender identity that doesn't match that body. Gender identity — the sense of self — is stronger than the body, and will find a way to manifest itself” (Green, 2004, p. 8)³². Assim sendo, os dois opostos binários representam unicamente os extremos de um espectro onde características identitárias podem variar entre si mesmas.

“Consideremos a consequência de que, se o género for algo em que alguém se torna – mas nunca pode ser, – então o género é em si uma espécie de transformação ou actividade (...) uma acção incessante e repetida de algum tipo. Se o género não está associado ao sexo, de forma nem causal nem expressiva, então o género é uma espécie de acção que pode proliferar para lá dos limites binários impostos pelo binário aparente do sexo” (Butler *apud* Cascais, 2019, pp. 30-31).

Quebrado o ideal sociológico, o género deixa de ser uma fonte identitária resultante da biologia mas consequência de uma expectativa cultural, influenciada por uma presença temporal e geográfica. Experiências familiares, religiosas e educacionais, assim como o acesso aos *media* ou à internet são fatores de grande influência na construção e compreensão da identidade. Isolado de atributos físicos e palpáveis, opiniões e pressupostos, cabe unicamente ao sujeito identificar o seu género como reflexo do seu interior. O sexo passa assim a informar o hardware do corpo enquanto o género o software do mesmo (Green, 2004, p. 7)³³.

1.2.1 Expressão de género

Relacionada com o senso individual do ser, a expressão de género define a exteriorização do género por meio da apresentação visual, postura, linguagem, comportamentos ou quaisquer outras características físicas. Reconhecida por meio de ações, a expressão de género não dita a identidade de género do ser, apenas a comunica. Manifestada em diversos níveis entre diferentes indivíduos, a exteriorização da auto expressão não invalida qualquer outra identidade de género. “People can express their gender in ways that don't match the traditional expectations of the gender they are. For example, a woman can dress in a masculine way and still be a woman” (López, 2020, *Insider*)³⁴.

Quando a expressão de género se conforma com a identidade de género é transparecido um alinhamento com o ideal sociológico, identificado como género conformista. Por oposição, género não-conformista de acordo com a *WPATH* corresponde à “medida em que a identidade ou expressão de género de uma pessoa difere das normas e expectativas sociais atribuídas ao seu sexo designado ao nascer em uma determinada cultura e período histórico” (*WPATH*, 2012, p. 106). O sujeito passa a desafiar as normas, comportamentos e expressões sociologicamente associadas ao género em questão, transformando, reestruturando e questionando como o género deve ser expressado.

³² [Trad. do autor] “O corpo físico não significa muito quando uma pessoa tem uma identidade de género que não combina com esse corpo. A identidade de género - o senso de identidade - é mais forte do que o corpo e encontrará uma forma de-se manifestar”.

³³ “Perhaps this computer analogy will be helpful: think of sex as the hardware; gender as the software”.

³⁴ [Trad. do autor] “As pessoas podem expressar o seu género de maneiras que não correspondem às expectativas tradicionais do género que são. Por exemplo, uma mulher pode vestir-se de uma maneira masculina e ainda ser uma mulher”.

Do grego *andrógunos*, *anér/andrós* significante de homem e *guné/gunaikós* significante de mulher, “androgyny is a type of gender presentation that mixes masculinity and femininity. The word itself combines the two concepts and means that someone has both masculine and feminine characteristics” (Boskey, 2021, *Verywell Health*)³⁵. A pessoa andrógina expressa portanto características dos dois géneros binários, de acordo com o que socialmente é compreendido como feminilidade e masculinidade, onde habitualmente é reconhecida uma forte relação com o corpo por meio de como o sujeito se expressa fisicamente. Tal como a androginia também o travestismo³⁶ são conceitos de não-conformidade que não alteram a identidade da pessoa, apenas a introduzem como uma perspetiva pessoal da expressão de género. “A trans man is still a man even if he wears makeup every day and a trans woman is still a woman even if she doesn't have long hair” (López, 2020, *Insider*)³⁷. Afetados pela constante evolução, conceitos conformistas e não-conformistas alteraram-se por influência de diversos fatores envolventes ao ser, demonstrando que conotações associadas a um género específico não são estáticas ou intrínsecas ao mesmo.

“Pop culture and its inhabitants have adapted to the different acceptable times within mainstream social media. We see people pushing against the gender roles assigned to them by traditional society. With male stars like ASAP Rocky painting his nails or Young Thug wearing dresses intended for female models, they're pushing barriers and opening up opportunities for a lot of younger people to take direction on their own. These rappers help alleviate some of the negative conversations around self-expression with young men. The influences allow young men to feel more comfortable with gender expression such as exploring nail polish and alternative ways of dressing. Additionally with the help of women like Janelle Monáe and Billie Eilish there's an influx of young women using their influence to feel more comfortable with exploring the way they convey themselves to the world, such as exploring masculine ways of dressing and straying away from feminine beauty expectations” (Lucius, 2020, *TEDx Talks*)³⁸ (Figuras 1, 2 e 3).

³⁵ [Trad. do autor] “Androginia é um tipo de expressão de género que mistura masculinidade e feminilidade. A palavra em si combina os dois conceitos e significa que alguém tem ambas características masculinas e femininas”.

³⁶ Termo correspondente à expressão de características habitualmente associadas ao modo de vestir do género oposto.

³⁷ [Trad. do autor] “Um homem trans ainda é um homem mesmo que use maquiagem todos os dias e uma mulher trans ainda é uma mulher mesmo que não tenha cabelo comprido”.

³⁸ [Trad. do autor] “A cultura pop e seus habitantes adaptaram-se aos diferentes tempos aceitáveis dentro das redes sociais convencionais. Vemos pessoas a lutarem contra os papéis de género atribuídos pela sociedade tradicional. Estrelas masculinas como ASAP Rocky a pintar as unhas ou Young Thug a usar vestidos destinados a modelos femininas estão a empurrar barreiras e a abrir oportunidades para que muitos jovens tomem direção por conta própria. Estes rappers ajudam a aliviar algumas das conversas negativas sobre a auto expressão com os homens mais jovens. Estes influenciadores permitem que homens jovens se sintam mais confortáveis com a expressão de género, como explorar verniz e maneiras alternativas de se vestirem. Adicionalmente, com a ajuda de mulheres como Janelle Monáe e Billie Eilish, existe um maior influxo de mulheres jovens a usar a sua influência para se sentirem mais confortáveis ao explorar a maneira como se transmitem ao mundo, ao explorarem maneiras masculinas de se vestir e afastarem-se de expectativas de beleza feminina”.



Figura 1 - Larmond, G. (2016). “Young Thug na capa da *mixtape Jeffery*” in *300 Entertainment*.

Consultado a: 30/01/2021. Disponível em: www.theringer.com/2016/8/30/16046154/young-thug

Figura 2 - Lizotte, J. (2019). “Billie Eilish” in *Vogue Australia*. Julho, 2019.

Consultado a: 30/01/2021. Disponível em: magazine.psykhefashion.com/decoded-big5/billie-eilish

Figura 3 - Schorr, C. (2018). “Janelle Monáe em *Noir Town*” in *WMagazine*. Fevereiro, 2018.

Consultado a: 30/01/2021. Disponível em: www.wmagazine.com/gallery/janelle-monae-jordan-peele-w-magazine

Numa outra perspetiva, a evolução linguística contribuiu também para um desenvolvimento mais inclusivo das múltiplas identidades existentes. Desconstruindo ideais de relação entre a identidade baseada em nomes próprios, aparência ou comportamentos, a expansão de novas denominações linguísticas contribuíram para uma maior liberdade na verbalização do género. “It is important to simply ask an individual their preferred personal pronouns and the name they wish to be called” (Nagoshi, Nagoshi, & Brzuzny, 2013, p. 138)³⁹. Conformados com pronomes binários “ele/ela”, a adição de “elu”⁴⁰ como pronome de género neutro (ex: elu, delu, nelu, aquele)⁴¹ surge como uma alternativa à referência do sujeito singular que não se associa com expressões binárias, unicamente uma identidade neutra face ao género.

Em alternativa, *neopronouns* surgem como um novo conceito de utilização de um pronome sem expressar um género (Marcus, 2021, *The New York Times*)⁴². Emergidos nas sub-culturas da internet em websites como *Tumblr* e na atualidade com influência na plataforma *TikTok* são normalizados por grupos nicho de jovens, nativos da internet, de forma a expressar particularmente o género. Habitualmente apropriados de palavras já existentes são imensas as possibilidades que passam a desenvolver-se como pronomes. Desde referências a animais com pronomes correspondentes a *bun/bunself* ou *kitten/kittenself*, a personagens de fantasia aos quais os pronomes alternam entre *vamp/vampself*, *prin/cess/princesself*, *doll/dollself* ou *fae/faer/faeself*, assim como variantes de expressões da gíria como *Innit/Innits/Innitself*.

³⁹ [Trad. do autor] “É importante simplesmente perguntar a um indivíduo seus pronomes pessoais preferidos e o nome pelo qual deseja ser chamado”

⁴⁰ Sistema reconhecido pela *Rede Ex Aequo - Associação Portuguesa de Jovens LGBTI e Apoiantes* (Valente, 2020, *Dezanove*).

⁴¹ Consultar o guia gramatical do sistema “Elu” em (Valente, 2020, *Medium*).

⁴² “A neopronoun can be a word created to serve as pronoun without expressing gender”

Em confronto com as sociedades maioritariamente construídas à base da mentalidade binária, características da expressão de género são específicas a quem as expressa, desde os sujeitos *cis* aos *queer* de heterossexuais a homossexuais.

1.2.2 Cisgénero

Introduzido de forma a enriquecer a língua assim como de a tornar mais inclusiva, *cisgénero* ou apenas abreviado para *cis*, é um termo que auxilia a distinção entre a identidade biológica e identidade de género. Coerente com o ideal socialmente esperado, o termo *cisgénero*, do latim *cis* significante de “deste lado de”, refere-se a sujeitos que sentem que a sua identidade se mantém em “concordância entre o sexo atribuído à nascença e a identidade de género autodeclarada” (DGS, 2019, p. 6).

Resultando da típica imagem baseada em códigos binários, o homem *cisgénero* expressa e identifica-se com a identidade de género masculina, assim como a mulher *cisgénero* expressa e identifica-se com a identidade de género feminina. Comum ao quotidiano, estes conceitos de binariedade podem suscitar as habituais relações socialmente hierarquizadas entre os géneros, onde a masculinidade refere-se às ideias socialmente compreendidas como masculinas e a feminilidade às ideias socialmente compreendidas como femininas. “The presence of feminine attributes tends to preclude the appearance of masculine ones, if indeed the absence of a feminine attribute is not by definition equivalent to masculinity” (Spence & Helmreich, 1978, p. 3)⁴³. Estas noções contribuem para a perpetuação da típica imagem binária onde o género masculino é reconhecido como dominante, agressivo, racional, assertivo e independente em oposição ao género feminino procedido como submisso, emocional, sensível, gentil e dependente. “Men are expected to develop independence, self-reliance, and other instrumental skills that will permit them to discharge their responsibilities to their families and to society as a whole; women are expected to develop the nurturant, expressive characteristics needed to carry out their interpersonal tasks” (*Idem*, p. 4)⁴⁴.

Assim sendo, a especificação do conceito *cisgénero* não desvaloriza mas descreve estas identidades tão frequentes e reconhecidas na maioria populacional. “Having a word for a “just usual” gender identity enables us to understand it is actually a specific gender identity in itself. The idea that people are *cisgender* therefore shows that, no matter who you are, the relationship between your body and your sense of self is particular” (McIntyre, 2018, *The conversation*)⁴⁵.

Não esquecendo o seu potencial inclusivo, o termo não deixa de ser alvo de controvérsia. Por vezes utilizado com uma conotação negativa face ao privilégio vivido pelas massas, o termo

⁴³ [Trad. do autor] “A presença de atributos femininos tende a impedir o aparecimento de atributos masculinos, se de fato a ausência de um atributo feminino não é por definição equivalente à masculinidade”.

⁴⁴ [Trad. do autor] “Espera-se que os homens desenvolvam independência, autoconfiança e outras habilidades que permitam cumprir as responsabilidades com as suas famílias e com a sociedade como um todo; espera-se que as mulheres desenvolvam características nutritivas e expressivas necessárias para realização de tarefas interpessoais”.

⁴⁵ [Trad. do autor] “Ter uma palavra para uma identidade de género “usual” permite-nos entender que ela é na verdade, uma identidade de género específica. A ideia de que as pessoas são *cisgénero*, mostra que, não importa quem seja, a relação entre seu corpo e o senso de identidade é particular”.

cisgênero pode ser igualmente limitador e divisivo pois indica que existem apenas duas identidades de gênero ligadas a dois sexos possíveis. Subentendendo que sujeitos intersexo e transgêneros não partilham esse privilégio de compatibilidade para com o corpo. Segundo o Professor Chris Freeman, da *University of Southern California*, o termo *cis* reifica algo que é uma ficção (Brydum, 2015, *The Advocate*)⁴⁶. “It creates — or re-creates — a gender binary, which is exactly what many scholars and activists have been fighting against for decades (...) It does not move the gender conversation forward in a constructive way. Or in a productive way” Chris Freeman em (*Idem, Ibidem*)⁴⁷. Numa outra perspectiva, o professor K.J. Rawson, da *Northeastern University*, sugere que “referring to someone as “cis-” or “cisgender” is no different than referring to someone as “straight” — it’s a way to distinguish people’s experiences and identities” K.J. Rawson em (*Idem, Ibidem*)⁴⁸. Quando aqueles que são rotulados de cisgênero sentem ser um rótulo forçado, Rawson estabelece este paralelo:

"Is 'heterosexual' a slur? No. It describes an identity and experience. Because straight folks don't typically experience their heterosexuality as an identity, many don't identify as heterosexual — they don't need to, because culture has already done that for them. Similarly, cisgender people don't generally identify as cisgender because societal expectations already presume that they are (...) It's an incredible and invisible power to not *need* to name yourself because the norms have already done that for you. You don't *need* to come out as heterosexual or cisgender because it is already expected. Since it isn't a derogatory term, those who take exception to it may be uncomfortable with trans issues or perhaps they are unwilling to confront their own privilege” (*Idem, Ibidem*)⁴⁹.

1.2.3 Transição do binário

Como resultado da não-conformidade na relação entre o corpo, o sexo e o gênero, transgênero e as suas variações, transexual e travesti, refletem com diferentes interpretações pessoais e culturais todos aqueles que sentem a necessidade de transicionar a sua identidade.

Derivados do prefixo do latim *trans* significante de “além de”, transgênero refere sujeitos que transicionaram o gênero (*trans*+gênero) ou tal como defendido pelo o ativista transgênero, Jamison Green, o sentido de “breaking or going across gender boundaries” (Green, 2004, p.

⁴⁶ "For me, “cis-” reifies something that is mostly a fiction”

⁴⁷ [Trad. do autor] “Ele cria — ou recria — um binário de gênero, que é exatamente aquilo que muitos acadêmicos e ativistas têm vindo a lutar à décadas (...) Isso não leva para a frente a conversa do gênero de uma forma construtiva. Ou de forma produtiva”.

⁴⁸ [Trad. do autor] “Referir alguém como “cis-” ou “cisgênero” não é diferente de referir alguém como “heterossexual” — é uma forma de distinguir as experiências e identidades das pessoas”.

⁴⁹ [Trad. do autor] “É “heterossexual” uma calúnia? Não. Descreve uma identidade e uma experiência. Como os sujeitos heterossexuais normalmente não experienciam a sua heterossexualidade como uma identidade, muitos não se identificam como heterossexuais - eles não precisam, porque a cultura já fez isso por eles. Da mesma forma, as pessoas cisgênero geralmente não se identificam como cisgênero porque as expectativas da sociedade já presumem que eles o sejam (...) É um poder incrível e invisível não te precisares de nomear porque as normas já o fizeram por ti. Tu não precisas de te apresentar como heterossexual ou cisgênero porque isso já é esperado. Como não é um termo depreciativo, aqueles que se opõem a ele podem-se sentir incomodados com problemas *trans* ou talvez não estejam dispostos a enfrentar o seu próprio privilégio”.

12)⁵⁰. Igualmente derivado do *trans*, transexual refere aqueles que se submeteram à transição do sexo através de cirurgia (*trans+sexual*). A abreviação *trans* reflete também uma denominação breve e direta de como identificar todos os sujeitos transgêneros e transexuais como uma comunidade diversa. Por fim, travesti surge como uma transformação inteiramente aparente, habitualmente associada à transfiguração do modo de vestir do gênero oposto, (*trans+vesti*) do latim “*vesti*” significante de “vestir”, caracterizando não uma identidade de gênero mas uma expressão do mesmo.

Com o objetivo de esclarecer estas identidades e criar novas conversas à volta das mesmas, em 1974 deu-se a primeira conferência *trans*, localizada no Reino Unido na *University of Leeds*, organizada pela *Beaumont Society*, um grupo de suporte exclusivo a indivíduos *trans AMAB* fundado em 1966 (*University of Leeds*, 2021)⁵¹. *The First National Transvestite and Transexual Conference at Leeds*⁵² (Figura 4) incluía palestras sobre a temática, variando desde a discussão da relação de noções entre gênero e sexualidade e as suas legislações e apoios, bem como pontos de acesso para compra de livros, vestuário e sapatos femininos numa escala masculina.

“It gave attendees the chance to meet other people like them, and to access valuable information about their legal and medical options – both crucial in a pre-internet age. However, although some discussion covered trans men, the Beaumont Society at this time was restricted to people assigned male at birth, and the conference – like society as a whole – largely ignored non-binary identities” (*West Yorkshire Queer Stories*, s/d)⁵³.

⁵⁰ [Trad. do autor] “Quebrar ou ultrapassar as fronteiras de gênero”.

⁵¹ “The UK’s first National Trans Conference took place at the University of Leeds in 1974. It was organised by the Beaumont Society, a support group founded in 1966 for trans people assigned male at birth”.

⁵² [Trad. do autor] “A primeira conferência nacional sobre travestis e transexuais em Leeds”.

⁵³ [Trad. do autor] “Deu aos participantes a oportunidade de conhecer outras pessoas como eles e de terem acesso a informações valiosas sobre as suas opções legais e médicas - ambas cruciais na era pré-internet. No entanto, embora algumas discussões cobrissem homens trans, a *Beaumont Society* nessa época era restrita a pessoas sujeitos designados como homens à nascença, e a conferência - como a sociedade em geral - ignorou amplamente identidades não binárias”.

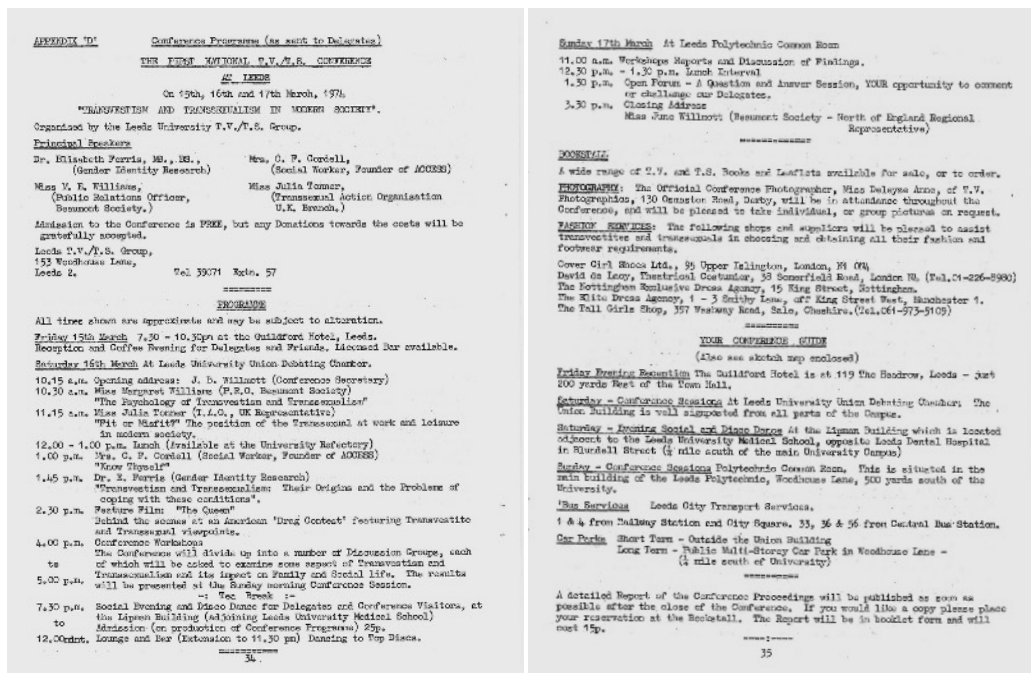


Figura 4 - *Beaumont Society*. (1974). “Programa da *The First National Transvestite and Transexual Conference at Leeds*” in *West Yorkshire Queer Stories*. Consultado a: 15/02/2021. Disponível em: wyqs.co.uk/stories/the-uks-first-national-trans-conference/

“For transgendered and transsexual people, their sense of self doesn’t line up with their body in various ways, or they may be perceived as belonging to one sex or gender when they actually belong to the other, or they don’t feel they belong at all. But people seem to be more closely connected to their gender than to their sex. That’s hard to grasp if your sex and gender are aligned, but not so difficult if you are one of the millions of people who are to some extent in-between” (Green, 2004, pp. 7-8)⁵⁴.

Para sujeitos *trans* o sentido de si mesmos prevalece sobre o corpo sexuado que socialmente se tornou um signo de aglomeradas associações prévias. Medicamente identificados através de um diagnóstico de disforia de gênero⁵⁵, indivíduos *trans* são resultado de diferentes níveis de transição, onde cada qual individualmente vai reconhecendo o lugar onde se sente mais confortável e alinhado com o seu sexo e o seu gênero, o seu corpo e si mesmo.

A transição do sexo ou gênero permite assim progressivamente ao sujeito transicionar para o lado oposto do espectro binário. Quando o sujeito *AFAB* transaciona para o sexo/gênero masculino torna-se um homem *trans* (MaH), assim como quando o sujeito *AMAB* transaciona para o sexo/gênero feminino torna-se uma mulher *trans* (HaM). Uma das primeiras intervenções médicas diz respeito à terapia hormonal e caso o sujeito sinta a necessidade da intervenção cirúrgica esta pode variar entre diversas possibilidades. Segundo a *WPATH*, quando o sujeito transaciona de MaH, os procedimentos clínicos podem variar entre, cirurgia reconstrução do

⁵⁴ [Trad. do autor] “Para pessoas transgênero e transexuais, o seu senso de identidade não se alinha com o corpo de várias formas, ou podem ser percebidos como pertencentes a um sexo ou a um gênero quando na verdade pertencem a outro, ou não sentem que pertencem a nenhum de todo. Mas as pessoas parecem estar mais intimamente ligadas ao seu gênero do que ao seu sexo. Isso é difícil de entender quando o sexo e gênero estão alinhados, mas não é tão difícil se fores uma das milhões de pessoas que estão, até certo ponto, no meio”.

⁵⁵ “Incomodo ou desconforto causado pela discordância entre a identidade de gênero e o sexo designado à pessoa ao nascer” (*WPATH*, 2012, p. 105).

peito masculino, designada de mastectomia subcutânea, cirurgias genitais como vaginectomia, histerectomia, escrotoplastia, faloplastia, etc.⁵⁶, e possíveis procedimentos estéticos como lipoaspiração, cirurgia de voz, implantes peitorais, entre outros. Para aqueles que transacionam de HaM, os procedimentos cirúrgicos podem incluir, cirurgia de aumento de peito, designada de mamoplastia de aumento, cirurgias genitais como penectomia, vaginoplastia, clitoroplastia, vulvoplastia, etc.⁵⁷, até cirurgia facial de feminilização, lipoaspiração, cirurgia de voz, aumento das nádegas, reconstrução capilar, entre outros (WPATH, 2012, pp. 64-65).

Com a transição do sexo, sujeitos *trans* experienciam pela primeira vez a essência do indivíduo intersexo, onde fisicamente o seu corpo é constituído por “ambos/nenhum”. Apesar de representarem dois extremos do espectro, “some people regard intersex surgery as corrective, and transsexual surgery as mutilation” (Green, 2004, p. 206)⁵⁸. Comparativamente o sujeito intersexo vive a ser forçado numa identidade binária enquanto o sujeito *trans* vive no conflito de-se alinhar com a mesma (Nagoshi, Nagoshi, & Brzuzy, 2013, p. 28)⁵⁹.

Apesar de o sujeito se posicionar “além de/do outro lado” nem todos os indivíduos que se identificam como transexuais sentem a necessidade da intervenção médica, assim como nem todos os que passam pelos processos de transição sexual se identificam como transexuais (Green, 2004, p. 14)⁶⁰. Por vezes influenciados por outros termos culturais ou crenças individuais, o termo *trans* e as suas variantes podem passar a reproduzir novos significados associados a um novo reposicionamento, reconhecido como um rótulo de identidade própria para uns ou uma posição política para outros. Desconstruindo noções de identidade corpórea também o *trans* denota que o género não é um eufemismo para sexo e conseqüente o transgénero não ser um eufemismo para transexual.

Pressionados a atingir uma imagem típica binária, a pressão de *pass*⁶¹ ou ser *unlockable*⁶², pode influenciar a segurança, comportamentos e privilégios baseados no aspeto do indivíduo, sendo que independentemente fase de transição em que o sujeito se encontra não existir uma imagem exata para ser *trans*. “Just because transness is invisible in some people, that does not mean it doesn’t exist or that their experience of it is any less valid” (*Idem*, p. 13)⁶³.

⁵⁶ Cirurgias de reconstrução para obtenção dos genitais masculinos.

⁵⁷ Cirurgias de reconstrução para obtenção dos genitais femininos.

⁵⁸ [Trad. do autor] “Algumas pessoas consideram a cirurgia intersexo como corretiva e a cirurgia transexual como mutilação”.

⁵⁹ “Starting the sex reassignment surgery process is the first time that transgender individuals experience the essence of the intersex experience, which is to be physically “both/neither.” For intersex individuals, “both/neither” is the embodiment of their biological sex; the attempts of society to force them into one physical and psychological gender identity or the other is different from that of transsexuals in that embodiment is always an issue”.

⁶⁰ “Not all people who identify as transsexual actually seek medical assistance, and not all who experience a medical sex transition identify as transsexual”.

⁶¹ [Trad. do autor] Passar por: Quando o sujeito *trans* passa por um homem/mulher biológico.

⁶² [Trad. do autor] Impossível de identificar: Quando é impossível identificar que um sujeito é *trans*.

⁶³ [Trad. do autor] “Só porque *transness* é invisível em algumas pessoas, isso não significa que não exista ou que a experiência delas seja menos válida”.

"When I was younger, all I wanted was to be a famous beautiful woman. (...) My greatest struggle was understanding that I was different, and forcing myself to come up with new ways to cover that up. I had to keep most of myself shut out, but I learned early on how to adapt to cis-normality in order to be given the opportunity to experience a tiny bit of fun and enjoy positive interactions" (Weinstock, 2017, *i-D*)⁶⁴ (Figura 5).

"My mind has felt distant from my body since day one. I remember always longing for my body to appear more stereotypically masculine than feminine and I begged my mom to shop in the boy's section for me. And, in elementary school I was known as "the boy named Rachel". Once puberty hit, I felt cornered into living life as a girl. I distinctly remember certain moments where I just would press down on my chest as if that would stop it from growing" (Man, 2018, *TEDx Talks*)⁶⁵ (Figura 6).



Figura 5 - Meisel, S. (2013). "Carmen Carrera no editorial *Show Girl*" in *WMagazine*. Agosto, 2013. Consultado a: 25/02/2021. Disponível em: www.wmagazine.com/story/carmen-carrera-transgender

Figura 6 - Falquez, C. (2020). "título" in *OutMagazine*. Fevereiro, 2020. Consultado a: 25/02/2021. Disponível em: www.out.com/print/2020/2/18/laverne-cox-and-chella-man

⁶⁴ [Trad. do autor] "Quando eu era mais jovem, tudo o que eu queria era ser uma famosa mulher bonita. (...) A minha maior luta foi entender que eu era diferente, e forçar-me a inventar novas formas de encobrir isso. Tive que manter a maior parte de mim excluída, mas aprendi desde cedo como me adaptar à normalidade cis para ter a oportunidade de experienciar um pouco de diversão e desfrutar de interações positivas".

⁶⁵ [Trad. do autor] "A minha mente, desde o primeiro dia, sempre se sentiu distante do meu corpo. Lembro-me de sempre ter desejado que o meu corpo se parecesse mais estereotipadamente masculino do que feminino, eu implorei à minha mãe para que comprasse na seção masculina para mim. Na escola primária era conhecido como "o rapaz que se chamava Rachel". Assim que a puberdade começou, eu senti-me encurralado a viver a vida como uma rapariga. Lembro-me claramente de certos momentos em que eu apenas pressionava o meu peito como se isso fosse impedi-lo de crescer".

1.2.4 Além do binário

Em oposição aos limites binários, coletivamente são diversas as possibilidades existentes fora do sistema normativo. Divergindo desde perspectivas ocidentais das possíveis interpretações de género até às identidades culturalmente enraizadas que perderam a sua história de fluidez devido ao colonialismo. À volta do mundo são inúmeras as identidades e os seus significados envolventes na compreensão do género, podendo ser influenciadas pela era, cultura, religião ou localização geográfica. Diferentes experiências suscitam diferentes pontos de vista. Segundo, Cascais “esta binariedade é justamente aquilo que exclui quaisquer outras possibilidades alternativas” (Cascais, 2019, p. 31).

“If sex and gender are radically distinct, then it does not follow that to be a given sex is to become a given gender; in other words, “woman” need not be the cultural construction of the female body, and “man” need not interpret male bodies. This radical formulation of the sex/gender distinction suggests that sexed bodies can be the occasion for a number of different genders, and further, that gender itself need not be restricted to the usual two. If sex does not limit gender, then perhaps there are genders, ways of culturally interpreting the sexed body, that are in no way restricted by the apparent duality of sex” (Butler, 2002, p. 141)⁶⁶.

Genderqueer ou de uma forma mais simplificada e frequente, *queer*, é um termo abrangente que envolve infinitas identidades e expressões de género. Reivindicada de uma calúnia recorrente nos grupos homofóbicos, do inglês “estranho/esquisito”, o termo *queer* ganhou um novo significado reconhecendo “pessoas cuja identidade e/ou papel de género não se ajusta a uma compreensão binária de género como algo limitado às categorias de homem ou mulher, masculino ou feminino” (WPATH, 2012, p. 105). Reclamada pela sua comunidade, o *queer* gerou uma forte aliança e empoderamento perante todos aqueles que antes a utilizavam como uma prática linguística de forma a reduzir e insultar a diversidade das entidades envolventes (Butler, 2011, p. 172)⁶⁷.

Gender-fluid identifica todos aqueles que fluem a sua identidade ou expressão de género entre ou para além dos limites binários, alternando as suas identidades ou expressões de género consoante o que sentem mais afinidade momentaneamente. “Gender fluidity refers to change over time in a person’s gender expression or gender identity, or both. (...) Not everyone who

⁶⁶ [Trad. do autor] “Se o sexo e género são radicalmente distintos, não se segue que ser de um determinado sexo é se tornar num determinado género; em outras palavras, a “mulher” não precisa ser a construção cultural do corpo feminino, e o “homem” não precisa de interpretar corpos masculinos. Esta formulação radical da distinção entre o sexo / género sugere que os corpos sexuados podem ser a ocasião para vários géneros diferentes e além disso, que o próprio género não precisa de ser restrito aos dois habituais. Se o sexo não limita o género, então talvez existam géneros, formas de interpretar culturalmente o corpo sexuado, que de forma nenhuma são restringidos pela aparente dualidade do sexo”.

⁶⁷ The term “queer” has operated as one linguistic practice whose purpose has been the shaming of the subject it names or, rather, the producing of a subject through that shaming interpellation. “Queer” derives its force precisely through the repeated invocation by which it has become linked to accusation, pathologization, insult. This is an invocation by which a social bond among homophobic communities is formed through time”.

experiences changes in their gender expression or identity identifies as gender-fluid” (Katz-Wise, 2020, *Harvard Health Publishing*)⁶⁸.

Em perspetivas semelhantes, *gender-neutral* e *agender* reconhecem a neutralidade e a anulabilidade do género. *Gender-neutral* identifica sujeitos que se consideram neutros em relação ao género. “The term ‘gender-neutral’ means that something is not associated with either women or men. It may refer to various aspects such as concepts or style of language” (*European Institute for Gender Equality*)⁶⁹. De outro modo, *agender*, surge como um termo para descrever todos aqueles que sentem que o seu senso de género é identificável ou nulo.

Género não-binário, refere aqueles que se distanciam dos conceitos normativos. Em oposição ao género binário, os sujeitos que se identificam como não-binários têm como objetivo desassociar-se dos rótulos socialmente e culturalmente compreendidos nas noções de género masculinas/femininas. Podendo recorrer à utilização de pronomes neutros — “elu” — como forma de desassociação à experiência binária. “The idea that there are only two genders is sometimes called a “gender binary,” because binary means “having two parts” (male and female). Therefore, “non-binary” is one term people use to describe genders that don’t fall into one of these two categories, male or female” (2018, *National Center for Transgender Equality*)⁷⁰.

Consequentes da evolução linguística, *gender variant*, *pangender*, *polygender*, *demiboy/demigirl*, *bigender* são exemplos da atual discussão face ao género. Reconhecidos inicialmente nos grupos nicho, novos termos surgem de forma mais inclusiva para possibilitar ao sujeito uma escolha como a qual este se sente mais confortável. Por vezes com significados semelhantes, muitas destas denominações ainda não são reconhecidas academicamente mas certamente estão presentes nas identidades do quotidiano, consequentes na procura de uma relação de sintonia entre género e si mesmos.

Desassociados destes conceitos, a interpretação da identidade de género à volta do mundo reconhece uma longa história de fluidez e de diversas denominações do normativo enraizadas ao longo das gerações. Presente nas culturas indígenas, *two-spirit* surge como um termo para descrever uma identidade fluída de diversas definições específicas às comunidades que a reconhecem. “Two Spirit refers to people who identify with both a masculine and feminine spirit. It is used by some Native people to describe sexual, gender and spiritual identity and can encompass same-sex attraction as well as a wide variety of gender variances” (Schuessler, 2019, *The New York Times*)⁷¹. Injustiçados pela colonização muitos destes nativos sentiram a perda

⁶⁸ [Trad. do autor] “A fluidez de género refere-se à mudança ao longo do tempo na expressão de género ou identidade de género de uma pessoa, ou ambos. (...) Nem todos os que experienciam mudanças na sua expressão ou identidade de género identificam-se como gender-fluid”.

⁶⁹ [Trad. do autor] “O termo “gender-neutral” significa que algo não está associado a mulher ou homem. Pode referir-se a vários aspectos, como conceitos ou estilo de linguagem”

⁷⁰ [Trad. do autor] “A ideia de que apenas existem dois géneros é às vezes chamada de “género binário”, porque binário significa “ter duas partes” (masculino e feminino). Portanto, “não-binário” é um termo usado para descrever géneros que não se enquadram em nenhuma destas duas categorias, masculino ou feminino”.

⁷¹ [Trad. do autor] “*Two Spirit* refere-se a pessoas que se identificam tanto com o espírito masculino como com o espírito feminino. Utilizado por alguns povos nativos para descrever a identidade sexual, de género e espiritual pode abranger a atração pelo mesmo sexo, bem como uma ampla variedade de variações de género”.

das suas identidades, costumes e tradições. Ao reclamarem o que lhes foi retirado várias comunidades continuam na atualidade a reconhecer as suas origens na tentativa de curar as injustiças praticadas sobre si mesmos. Geronimo Louie é um exemplo da *Native American Navajo Community* no Novo México, onde pré-colonialismo indivíduos *two-spirit* eram devidamente reconhecidos e respeitados pela sua comunidade envolvente (Mohan, 2020, *BBC World Service*)⁷².

“I'm Francis Geronimo Louie, I am Chiricahua Apache born for Diné. I identify as a two-spirit individual. (...) We have masculine masculine, masculine feminine, feminine feminine, feminine masculine. Masculine feminine is something that I gravitate towards both spiritually mentally physically and emotionally. The word for masculine feminine is "*Nádleehí*": someone who is male-bodied, who has a feminine nature, or who also takes on the roles of women and man. I take it quite literally sometimes, I can dress as a female I can dress as a male (...) I know that I'm a male and I can take on the gender roles of a female. I weave, I cook, I clean” (Louie *apud* Mohan, 2020, *BBC World Service*)⁷³.

Já no continente Asiático, *hijras* representam uma das variantes do politicamente reconhecido, *third gender*. “As *hijras* são o terceiro género reconhecido no país [Índia], composto por pessoas intersexo, trans e eunucos. Esta comunidade é bastante marginalizada e vive maioritariamente em casas comunitárias criadas por *hijras* mais velhas” (Museu do Oriente, 2021, A Vez das Deusas). Apesar de se assemelharem ao termo ocidental *trans*, *hijras* constituem uma comunidade muito além dos costumes do ocidente.

“People we might consider transgender have existed across societies for as long as they themselves have existed, but in South Asia they have formed distinct communities with histories and mythologies that go back hundreds, if not thousands, of years (...) That is partly why the term “transgender” is seldom used in the Indian context. In Indian legalese, the term most commonly employed is “third gender”” (Bearak, 2016, *The Washington Post*)⁷⁴.

Como agentes da fertilidade e das bênçãos, *hijras* frequentam nascimentos e casamentos a fim de abençoarem a ocasião em troca de um pagamento. Igualmente reconhecidas como dançarinas e cantoras, o principal fator distintivo da comunidade é o ritual de deixar a própria casa, ou serem forçadas a tal, e se aliarem a um clã de *hijras* (Figura 7).

⁷² “Pre-colonialism time, gender roles were actually widely accepted among my people and our tribe. These individuals who were called "two spirit" were widely respected when colonialism started to happen. A lot of our people died and were murdered and so a lot of the teaching and understandings of this people were lost. Forced assimilation, religion conversion all contribute to that idea that two-spirit individuals were bad people and they need to go away”.

⁷³ [Trad. do autor] “Sou Francis Geronimo Louie, sou *Chiricahua Apache born for Diné*. Eu identifico-me como um indivíduo *two-spirit*. (...) Culturalmente nós temos masculino masculino, masculino feminino, feminino feminino, feminino masculino. Masculino feminino é algo que eu gravito tanto espiritualmente, mentalmente, fisicamente, quanto emocionalmente. A palavra para feminino masculino é "*Nádleehí*": alguém que tem corpo masculino e que tem uma natureza feminina, ou que também assume os papéis de género femininos e masculinos. Às vezes interpreto isso literalmente, eu posso vestir-me como uma mulher e posso vestir-me como um homem (...) Eu sei que sou um homem e posso assumir os papéis de género de uma mulher. Eu teco, eu cozinheiro, eu limpo”.

⁷⁴ [Trad. do autor] “As pessoas que podemos considerar transgéneros existem nas sociedades desde que a próprias sociedades existem, mas na Ásia da Sul eles formaram comunidades distintas com histórias e mitologias que recordam centenas, senão milhares de anos (...) Isso é em parte o porque do termo "transgénero" ser raramente usado no contexto indiano. Nos documentos legais indianos, o termo mais comum é "*third gender*”.

“There is a bit of a pyramid sales scheme within the hijra community. Younger “chelas,” or disciples, are managed by midranking hijras who report up to gurus, who are often steered by their own elder mentors. For every hijra, the idea is to get as many chelas working for you as possible. The money flows up; the protection from abusive customers or police officers flows down” (Gettleman, 2018, *The New York Times*)⁷⁵ (Figura 8).



Figura 7 - Hylton, S. (2018). “Clã de hijras” in *New York Times*. Fevereiro, 2018.

Consultado a: 01/03/2021. Disponível em: www.nytimes.com/2018/02/17/style/india-third-gender-hijras-transgender

Figura 8 - Hylton, S. (2018). “Guru hijra, Lata” in *New York Times*. Fevereiro, 2018.

Consultado a: 01/03/2021. Disponível em: www.nytimes.com/2018/02/17/style/india-third-gender-hijras-transgender

A importância da transformação visual por meio do vestuário tornou-se um fator fundamental nas suas presenças, o ritual do vestir do *sari*⁷⁶ passou a ser um reflexo dessa mesma celebração da expressão física até então negada. “It’s might just be a piece of clothing to some but to a special group of people it’s an identity, a victory, a new beginning” (Leo, 2014, *Refinery29*)⁷⁷.

Reconhecidos mundialmente como variantes do *third gender* são imensos os exemplos de sub-culturas que interpretam e expressam o seu gênero e identidade além da dicotomia binária. *Waria* na Indonésia, *Fa’afafine* nas ilhas de Samoa, *Muxes* no México e *Māhū* no Havaí são alguns dos termos globalmente utilizados como validação destas minorias transcendentais às perspectivas ocidentais de normatividade.

⁷⁵ [Trad. do autor] “Existe uma espécie de esquema de vendas em pirâmide dentro da comunidade *hijra*. Jovens “*chelas*”, ou discípulas, são monitorizadas por *hijras* intermediárias reportam aos gurus, que muitas vezes são igualmente monitorizadas por seus próprios mentores mais velhos. Para cada *hijra*, a ideia é fazer com que o máximo possível de *chelas* trabalhem para si. O dinheiro sobe; a proteção dos clientes abusivos ou policiais flui para baixo”.

⁷⁶ Traje tradicional da mulher indiana, composto por uma peça de pano retangular (variando desde 4,50m até 9m) drapeado no topo de uma saia interior e uma blusa, normalmente de mangas curtas e cortada pela cintura.

⁷⁷ [Trad. do autor] “Pode ser apenas uma peça de roupa para alguns, mas para um grupo especial de pessoas é uma identidade, uma vitória, um novo começo”.

1.2.5 A performatividade de género segundo Butler

Reconhecida no âmbito académico da teoria *queer*⁷⁸, a performatividade de género surge na perspetiva de Judith Butler⁷⁹, filósofa e teórica de género americana, de como investigar o género como um ato deliberado.

Na procura de questionar e analisar ao longo da *Segunda Onda Feminista* quais os significados atribuídos ao termo “mulher” diversas definições eram reclamadas por feministas da época. Divergindo desde “indivíduos com capacidade reprodutoras” até “sujeitos oprimidos pela objetificação dos homens” Butler reconheceu que “contemporary feminist debates over the meanings of gender lead time and again to a certain sense of trouble, as if the indeterminacy of gender might eventually culminate in the failure of feminism” (Butler, 2002, p. xxvii)⁸⁰. A definição destes termos dominantes na vivida realidade heteronormativa tornam-se cruciais para o desenvolvimento da teoria.

Simone de Beauvoir, em 1949 no livro *The Second Sex* defende que “one is not born a woman, but rather *becomes one*” (*Idem*, p. 141)⁸¹. Segundo Butler, Beauvoir pretendia apenas sugerir que “mulher” é uma identificação culturalmente variável, reconhecendo que ninguém nasce de um género, apenas o adquire. O género tornou-se assim uma definição cultural e social amplamente construída ao seu redor onde uma série de características foram associadas à corporização de si mesmo, assim sendo “gender identity is the stylized repetition of acts through time” (*Idem*, p. 179)⁸². Desde o modo de pensar, agir, falar, andar, vestir ou demonstrar emoção, estas são características distintivas que ao longo da história tendem a associar-se a um género específico, reconhecendo-as como atos repetitivos e congruentes da construção social do género em questão. Exemplificando pelo modo de andar, apesar de não existir um meio concreto de como representar esse ato de uma forma binária torna-se desafiante imaginar uma forma de caminhar que não seja interpretada como masculina ou feminina. A repetição desse mesmo ato irá igualmente associar-se ao sujeito assim como tornar-se parte do mesmo, transformando de certa forma o modo de andar num modo de representar género.

“De facto, quando se diz que o sujeito é constituído, isso quer dizer somente que o sujeito é uma consequência de determinados discursos governados por regras que regem a invocação inteligível da identidade. O sujeito não é determinado pelas regras mediante as quais se gera, pois a significação *não é um acto fundador, mas um processo regulado de reiteração* que se dissimula e impõe as suas regras justamente pela produção de efeitos substancializadores. De certo modo, toda a significação ocorre na órbita da obrigação de repetir” (Cascais, 2019, p. 27).

⁷⁸ Introduzida no início dos anos 90 como uma área de estudo académico, a teoria *queer*, visa a análise e o questionamento do género e da sexualidade não normativa. Influenciados socialmente pela dicotomia binária, o estudo *queer* reconhece as diversas identidades existentes face à imposição normativa.

⁷⁹ Butler identifica-se por meio da utilização de pronomes do género não-binário: elu, delu, nelu, aquelu.

⁸⁰ [Trad. do autor] “Debates feministas contemporâneos sobre os significados de género conduzem repetidamente a uma certa sensação de problema, como se a indeterminação do género pudesse culminar no fracasso do feminismo”.

⁸¹ [Trad. do autor] “Uma pessoa não nasce mulher, mas torna-se uma”.

⁸² [Trad. do autor] “Identidade de género é a repetição estilizada dos atos ao longo do tempo”.

Continuando a influenciar o ideal estratificado de modo a que os corpos sejam suporte de um princípio de identidade e consequentes de um órgão genital de controlo, características associadas ao género têm como base a imagem ilusória binária gerada pelas sociedades heteronormativas. “It would make no sense, then, to define gender as the cultural interpretation of sex, if sex itself is a gendered category” (Butler, 2002, p. 11)⁸³. A necessidade da resignificação destes termos conduziu Butler à possibilidade de separar a interpretação do género não só como um carimbo cultural mas também como um meio pré-discursivo, pelo qual a cultura age (*Idem*, p. 11)⁸⁴. Reconhecido como um conjunto de repetições *thru time* através de *stylized acts*, o género performa assim um conjunto de características culturalmente agregadas ao mesmo. Desassociado do conceito de *performance*, que denota um ato deliberado de preparação antecipada, a performatividade de género reconhece o género como um fenómeno inconsciente do dia-a-dia, uma apresentação pessoal do ser espontâneo sem qualquer planeamento prévio, apenas uma influência cultural.

“I would suggest that performativity cannot be understood outside of a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms. And this repetition is not performed by a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject. This iterability implies that “performance” is not a singular “act” or event, but a ritualized production” (Butler, 2011, p. 60)⁸⁵.

Devidamente diferenciado reconhecer o género como uma *performance* indica que o sujeito assume um papel, uma atuação propositadamente associada ao género a que se apresenta. Por outro lado, a performatividade de género sugere um significado oposto, a forma com a qual o sujeito age e se apresenta, um fenómeno, um ato produzido ao longo do tempo dominado por uma série de efeitos ao qual socialmente se associam conotações masculinas e femininas. Reconhecer o género como performativo igualasse a reconhecer que ninguém é um género desde o começo, simplesmente torna-se um.

Atribuído a diferentes interpretações sociais, temporais e culturais o verdadeiro significado de “natural” face ao género passa a ser questionado. Exemplificando com duas distintas características associadas ao mesmo, cabelo curto compreende-se socialmente como algo unicamente reservado para o género masculino assim como o uso de saias algo do género feminino. Torna-se totalmente arbitrário identificar qualquer um destes códigos como naturais face ao género. Apesar de constituírem ideais constantemente visíveis no dia-a-dia e serem determinados socialmente como normativos, o conceito de “natural” tornou-se unicamente um veículo para a repetição constante de um ato de nutrição social. Embora não percam o seu valor

⁸³ [Trad. do autor] “Não faria sentido, então, definir o género como uma interpretação cultural do sexo, se o próprio sexo é uma categoria de género”.

⁸⁴ “As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which “sexed nature” or “a natural sex” is produced and established as “prediscursive,” prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts”.

⁸⁵ [Trad. do autor] “Eu sugeria que a performatividade não pode ser entendida fora do processo de iteração, uma repetição regularizada e restrita das normas. E essa repetição não é realizada pelo sujeito; essa repetição é o que habilita um sujeito e constitui a condição temporal para o mesmo. Essa iteração implica que a “performance” não é um “ato” ou um evento singular, mas uma ritual produzido”.

cultural e correspondam a um conjunto de atos verídicos reconhecidos entre as sociedades estes fenómenos não correspondem a uma predisposição natural mas a uma esquematização pre-formatada da sociedade, onde o género tornou-se um reflexo dessas influentes conotações sociais ao qual o indivíduo não tem qualquer controlo.

1.3 Identidade sexual

Distanciada de conceitos biológicos e interpretações intrínsecas de género, a identidade sexual igualmente reconhecida como orientação sexual é definida como o conjunto de atributos ao qual o sujeito se sente atraído sexualmente ou romanticamente.

Relembrando o conceito de Green, em *Becoming a Visible Man*, sexo é um sistema de classificação que diferencia corpos tipicamente baseados na observação da sua genitália externa (Green, 2004, p. 4)⁸⁶. Por outro lado, um segundo termo pode ser igualmente associado a esta palavra, remetente para o entendimento do conceito de orientação sexual. “There’s a second meaning of the word ‘sex,’ which is that sex is also an activity we can engage in, and that activity has complex social meanings itself. We sometimes use the word “love” as a euphemism for this second meaning of the word sex—having sex and making love. That second meaning leads us right back into sexual orientation” (*Idem*, pp. 7-8)⁸⁷.

O ato sexual, habitualmente tabu nos meios discursos das massas é representativo de uma dualidade impactante na sociedade, seja pelo meio da sua função reprodutora como pelo seu poder repressivo associado. “Se o sexo é reprimido, isto é, falado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples facto de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada (...) dizer que o sexo não é reprimido, ou melhor, dizer que entre o sexo e o poder a relação não é de repressão, corre o risco de ser apenas um paradoxo estéril” (Foucault, 1999, pp. 12-14).

Reconhecendo que o sexo se tornou um objeto de controlo, Foucault (1977) afirmou ainda que “(e)nquanto regime regulador, a sexualidade funciona basicamente investindo os corpos com a categoria de sexo, isto é, fazendo dos corpos suportes de um princípio de identidade” (Cascais, 2019, p. 28). Assim sendo, a materialização do corpo torna-se a materialização da imposição sexual habitualmente reconhecida como heteronormativa.

“Sexualities are like languages: they are complex systems of communication and reproduction of life. As languages, sexualities are historical constructs with common genealogies and biocultural inscriptions. Like languages, sexualities can be learned. Multiple languages can be spoken. As is often the case within monolingualism, one sexuality is imposed on us in childhood, and it takes on the character of a naturalized desire. (...) We entered that sexuality through the medical and legal acts of gender assignment; through education and punishment; through reading and writing; through image consumption, mimicry, and repetition; through pain and pleasure. And

⁸⁶ “Sex is a system of classification that divides body types based on presumed reproductive capacity as determined typically by visual examination of the external genitalia”.

⁸⁷ [Trad. do autor] “Existe um segundo significado da palavra “sexo”, que define o sexo também como uma atividade em que nos podemos envolver, e essa atividade tem significados sociais complexos em si. Às vezes usamos a palavra “amor” como um eufemismo para esse segundo significado da palavra sexo - fazer sexo e fazer amor. Esse segundo significado leva-nos de volta à orientação sexual”.

yet we could have entered into any other sexuality under a different regime of knowledge, power, and desire” (Preciado, 2018, p. 8)⁸⁸.

1.3.1 Heterossexualidade e heteronormatividade

Determinando que nem o sexo biológico nem a identidade de gênero definem a orientação sexual de um indivíduo, por oposição crenças heteronormativas defendem que “male gender identity, masculine gender roles, and sexual attraction to females are one natural and inevitable gender package, while female gender identity, feminine gender roles, and sexual attraction to males are the only other natural and inevitable gender package” (Nagoshi, Nagoshi, & Brzuzy, 2013, p. 4)⁸⁹.

Socialmente reconhecida como a “única” forma “natural” e “legítima” de expressar a orientação sexual, a heterossexualidade denomina a atração romântica e sexual de dois sujeitos de sexos opostos, consequentes do ato sexual onde a “external genital appearance is indicative of reproductive function” (Green, 2004, p. 27)⁹⁰. Como a única forma natural de reprodução da espécie humana, o ato sexual denota entre as sociedades heteronormativas um cariz de “naturalidade” e “normalidade”, assim como “fundamental” para a evolução da humanidade, envolvendo entre si uma validação privilegiada social, cultural e religiosa.

Crenças heteronormativas categorizam assim todos os sujeitos, incluindo aqueles que não se associam à sexualidade heterossexual, como da mesma natureza. Dominados por quem assume coletivamente a heterossexualidade como o “normal/preferido” modo de identidade sexual, quaisquer outros sujeitos que não se identifiquem com o ideal unicamente compreendido são alvo de exclusão, sendo o ódio e a incompreensão por vezes a única forma de os abordar.

“Heteronormativity is the belief that heterosexuality is the default, and therefore the preferred, expression of sexuality. It is also often associated with beliefs in birth-based gender expression (e.g., the genitals you are born with determine your gender identity), a clear gender binary, and traditional gender roles. Heteronormative culture can reinforce homophobia, heterosexism (discrimination in favor of opposite-sex relations), and the belief that same-sex relationships are

⁸⁸ [Trad. do autor] “Sexualidades são como línguas: são sistemas complexos de comunicação e reprodução da vida. Como linguagens, as sexualidades são construções históricas com genealogias e inscrições bioculturais comuns. Como as línguas, as sexualidades podem ser aprendidas. Vários idiomas podem ser falados. Como costuma acontecer no monolinguismo, uma sexualidade é nos imposta na infância e assume um caráter de desejo naturalizado. (...) Entramos nessa sexualidade por meio dos atos médicos e legais da atribuição do gênero; por meio da educação e da punição; por meio da leitura e da escrita; por meio do consumo, mimetismo e repetição da imagem; através da dor e do prazer. E ainda assim poderíamos ter entrado em qualquer outra sexualidade sob um regime diferente de conhecimento, poder e desejo”.

⁸⁹ [Trad. do autor] “Identidade de gênero masculina, papéis de gênero masculinos e atração sexual por mulheres são um pacote de gênero natural e inevitável, enquanto a identidade de gênero feminina, papéis de gênero femininos e atração sexual por homens são o outro único pacote de gênero natural e inevitável”.

⁹⁰ [Trad. do autor] “Aparência genital externa é indicativa da função reprodutiva”.

non-conforming. (...) This belief system can be harmful to sexual minorities because it creates a hierarchy among sexual practices” (Morse, 2020, *MasterClass*)⁹¹.

Influenciando valores individuais e coletivos, ideais de heterossexualidade compulsória normalizam comportamentos e atitudes imprudentes, alguns deles enraizados desde infância onde o sujeito não tem quaisquer noções de identidade, desde homofobia (ódio/fobia pelos homossexuais), transfobia (ódio/fobia pelos transexuais), sexismo (noção de superioridade face ao sexo oposto), misógina (preconceito/desprezo por indivíduos do sexo feminino), domínio, punição, repressão, superiorização e poder. Perceptíveis desde o lar aos *media*, da infância à idade adulta, “gender binary, however socially constructed, does universally define and enforce an all-encompassing set of socially expected appearances and behaviors” (Nagoshi, Nagoshi, & Brzuzy, 2013, p. 29)⁹².

Numa extremidade do espectro a representação figurativa masculina, de sangue frio, forte, grosseiro e duro, aquele que providência para a família, interessado pelo desporto, trabalho e automóveis. Na antagónica extremidade do espectro a figura feminina interpretada de sangue quente, frágil, romântica e delicada, quem cuida da casa e da família e se ocupa com a culinária, cuidados de beleza e mexericos. Involuntariamente imitados ao longo das eras, estes comportamentos e crenças guiam o entendimento sociológico para uma presença repetitiva, dominada e patriarcal, questionando todos aqueles que se encontram na oposição daquilo que é perpetuado como a identidade convencional.

“Because of such heteronormative assumptions, one’s gender identity is often assumed to be consistent with a particular sexual orientation, and homosexuals are often assumed by heterosexuals to have the opposite gender role and gender identity. (...) The pervasiveness and stability of this heteronormative gender binary system in defining individuals’ gender and sexual identities, whether these individuals are conforming to or reacting against this system, needs to be included in any theory of gender and sexual identity. To the extent that embodied experiences are important in reinforcing or challenging heteronormativity” (*Idem*, pp. 4-29)⁹³.

⁹¹ [Trad. do autor] “Heteronormatividade é a crença de que a heterossexualidade é a identidade padrão e, portanto, a preferida da sexualidade. Também é frequentemente associada a crenças da expressão de género com base no nascimento (por exemplo, os órgãos genitais com os quais o sujeito nasceu determinam a sua identidade de género), um género binário claro e papéis de género tradicionais. A cultura heteronormativa pode reforçar homofobia, heterossexismo (discriminação em favor de relações do sexo oposto) e a crença de que relações do mesmo sexo não são conformes. (...) Este sistema de crenças pode ser prejudicial às minorias sexuais pois cria uma hierarquia entre as práticas sexuais”.

⁹² [Trad. do autor] “O género binário, embora construído socialmente, define e impõe universalmente um conjunto abrangente de aparências e comportamentos socialmente esperados”.

⁹³ [Trad. do autor] “Por causa de tais pressupostos heteronormativos, a identidade de género de uma pessoa é muitas vezes considerada consistente com uma orientação sexual específica, onde os homossexuais são frequentemente considerados pelos heterossexuais como intérpretes do papel de género e identidade de género opostos. (...) A difusão e estabilidade deste sistema do género binário heteronormativo em definir o género e as identidades sexuais dos indivíduos, ou esses indivíduos estão conformando ou a reagir contra este sistema, precisa de ser incluída em qualquer teoria de género e identidade sexual. Na medida em que as experiências corporificadas são importantes para reforçar ou desafiar a heteronormatividade”.

1.3.2 Homossexualidade

Oposta à heterossexualidade, a homossexualidade é referente aos sujeitos que praticam relações sexuais e românticas com indivíduos do mesmo sexo, derivando desde homens gays a mulheres lésbicas. Explorando a sexualidade fora do sistema binário normativo, a homossexualidade possibilita e consolida o ideal de que “one of the hallmarks of human sexuality is that humans are able to use sexuality for purposes other than reproduction” (Dosani, 2020, *Netflix*)⁹⁴.

“O dispositivo da sexualidade abre a possibilidade do devir homossexual a todo o indivíduo cujo relacionamento amoroso se dirigisse a uma pessoa do mesmo sexo, mas a que se assimilaram todos aqueles que de algum modo infringissem as fronteiras diferenciadoras das características de gênero, de tal maneira que a categoria da homossexualidade abrangeria originalmente um leque inteiro que muito mais tarde se diferenciaria internamente e se desmultiplicaria nas atuais identidades gay, lésbica, trans-sexual, transgênero, bissexual, intersexual, etc” (Cascais, 2019, p. 33).

Censurada e punida por diversos ideais culturais, religiosos e geográficos, a homossexualidade passou a ser interpretada como contra-natura ao opor-se ao princípio heteronormativo da procriação. Ao longo da história métodos de prevenção surgiram como resposta à centralização das sexualidades desviantes com a premissa de interpretar a homossexualidade como doença ou distúrbio mental. Várias técnicas de terapia de conversão como tratamento de choque, lobotomia, hipnose, psicanálise e diversos tipos de castração eram resposta ao entendimento retrógrado da sexualidade não-normativa. Apesar de este tipo de práticas se propagarem à escala global, o ato sexual entre sujeitos do mesmo sexo nem sempre carregou um cariz negativo. “In contrast to modern Western ideas of homosexuality as a minority identity, same-sex eroticism has been – and often remains – part of normal initiatory behavior in many other cultural contexts” (Reed, 2011, p. 12)⁹⁵.

Imagens produzidas por antigos povos são a principal fonte de documentação histórica de práticas sexuais já normalizadas por sujeitos do mesmo sexo, por vezes culturalmente com significados intrínsecos entre si. Na Nova Guiné os *Sambia*, reconhecem o processo de transformação de jovens para adultos quando realizada a partilha de semen devidamente ingerido pela via oral. Ejaculado pela figura mais velha na extremidade de uma cana de bambu e fluindo até aos lábios do sujeito mais jovens no limite oposto da mesma, este ritual passou a ser interpretado culturalmente como uma forma natural da transmissão de virilidade. “These heterosexual connotations are open to a variety of interpretations, and, because of the way their practices challenge modern Western understandings of homosexuality as a minority identity explainable through biology or psychology” (*Idem*, p. 13)⁹⁶.

⁹⁴ [Trad. do autor] “Uma das marcas da sexualidade humana é que os humanos são capazes de usar a sexualidade para outros fins que não a reprodução”.

⁹⁵ [Trad. do autor] “Em contraste com ideias ocidentais modernos da homossexualidade como uma identidade minoritária, o erotismo entre o mesmo sexo tem sido - e frequentemente permanece - parte do comportamento inicial normal em muitos outros contextos culturais”.

⁹⁶ [Trad. do autor] “Estas conotações heterossexuais estão abertas a uma variedade de interpretações e devido à forma como suas práticas desafiam os entendimentos ocidentais modernos da homossexualidade, como uma identidade minoritária explicável através da biologia ou da psicologia”.

Na Grécia antiga também práticas sexuais entre sujeitos do mesmo sexo eram normalizadas, diferenciando os envolvidos de acordo com o seu status social. A presença da imagem erótica em peças de prata e cerâmica são uma das principais referências históricas das vivências sexuais da época, misturando representações homossexuais e heterossexuais, práticas como pederastia, orgias, *cross-dressing*, utilização de falos artificiais e encenações de deuses, deusas, ninfas e *satyrs*. “Depictions of such behaviors on dishware (mainly vessels for storing and drinking wine), designed to entertain and impress guests, demonstrate that ancient households did not share modern notions of privacy and propriety” (*Idem*, p. 16)⁹⁷ (Figura 9).



Figura 9 - s/a. (15AC). “The Warren Cup” in British Museum.

Consultado a: 10/03/2021. Disponível em: www.britishmuseum.org/collection/object/G_1999-0426-1

A interpretação da homossexualidade permanece um fenômeno globalmente transcendente ao gênero. Igualmente influenciado por condições geográficas, as crenças do indivíduo tornam-se determinantes na construção de novos significados reconhecidos na sexualidade. Na atualidade, princípios e práticas homossexuais são constantemente alvo de reestruturação, alegando quaisquer concepções do entendimento sexual como estático.

⁹⁷ [Trad. do autor] “Representações de tais comportamentos em louças (principalmente recipientes de exposição e beber vinho), destinadas a entreter e impressionar os convidados, demonstram que as famílias antigas não compartilhavam noções modernas de privacidade e propriedade”.

1.3.3 Comunidade LGBTQIA+

Reconhecida inicialmente nos grupos homossexuais como a “comunidade gay”, a evolução linguística originou um termo mais inclusivo dando um novo sentido de comunidade às vastas minorias que experienciam a sua identidade biológica, de género ou sexual além do imposto cisgénero heteronormativo. A verbalização da sigla LGBTQIA+ é uma definição moderna que visa a representação coletiva de lésbicas (mulher homossexual), gays (homem homossexual), bissexuais (atração por sujeitos de ambos os sexos), *trans*, *queer*, intersexuais, assexuais e todos aqueles que não se identificam com os termos anteriores, incluídos no símbolo de adição (+), tais como pansexuais, não-binários, *gender fluid*, *drag queens*, *crossdressers* entre outros. “Times and attitudes have changed, and the language used to discuss sexual orientation and gender identity has also changed. As a result, the established L.G.B.T. abbreviation has acquired a few extra letters — and a cluster of ancillary terminology around both sexuality and gender” (Gold, 2018, *The New York Times*)⁹⁸.

Na tentativa de escape e luta contra a opressão vivida mas também em resposta à pressão policial, as manifestações *Stonewall* (Junho 1969) em Nova York deram voz à revolta da comunidade LGBTQIA+. Tornando-se um dos momentos mais influentes na história da comunidade, *Stonewall* inspirou diversos outros grupos e movimentos, como a *Gay Liberation Front* (Figura 10), que progressivamente se disseminaram à volta do mundo na luta pelos seus direitos e liberdade de expressão. A incompreensão jurídica face à legalização das relações amorosas ou até mesmo da demonstração de afetos em público denotava uma desigualdade evidente no atmosfera social, sendo estas noções habituais nas sociedades heteronormativas.

“While the riots at Stonewall are of course important, their story starts decades before and continues today. Thanks to people like Henry Gerber, Phyllis Lyon, Sylvia Rivera, Larry Kramer and countless others, queer activism still has a loud and forceful voice, in and out of the community” (Porter, 2018, *them.*)⁹⁹ (Figura 11). Ainda reconhecidos como uma classe desprotegida, a luta pela igualdade propaga-se ainda hoje pelo mundo inteiro. Em resposta ao ódio presente na atualidade, “marchas de orgulho” (*LGBTQIA+ pride*) são reconhecidas em imensos países, incluindo aqueles onde ainda é ilegal assumir uma identidade para além da normativa.

⁹⁸ [Trad. do autor] “Os tempos e as atitudes mudaram, e a linguagem usada para discutir a orientação sexual e a identidade de género também mudou. Como resultado, a estabelecida abreviatura L.G.B.T. adquiriu algumas letras extras - e um conjunto de terminologia auxiliar em torno da sexualidade e do género”.

⁹⁹ [Trad. do autor] “Embora as manifestações Stonewall sejam importantes, a sua história começa décadas antes e continua até hoje. Graças a pessoas como Henry Gerber, Phyllis Lyon, Sylvia Rivera, Larry Kramer e incontáveis outros, o ativismo *queer* ainda tem uma voz alta e forte, dentro e fora da comunidade”.



Figura 10 - Davies, D. (1969). “Gay Liberation Front na Times Square, Nova York” in *The New York Public Library*.

Consultado a: 21/03/2021. Disponível em: digitalcollections.nypl.org/items/8975a1c0-264d-0137-d0db-159fd01d86bc

Figura 11 - Leonard, F. (1973). “Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera na marcha do orgulho gay em Nova York” in *LGBT Community Center National History Archive*.

Consultado a: 21/03/2021. Disponível em: www.blackpast.org/african-american-history/marsha-p-johnson-1945-1992/

Influenciados pela atual discussão da identidade, socialmente começa-se a reconhecer uma maior abertura das mentalidades na compreensão dos conceitos de gênero e orientação sexual. Em Março de 2021, o Parlamento Europeu declarou o continente como “LGBTIQ Freedom Zone”¹⁰⁰ em oposição às mais de 100 regiões Polacas que em 2019 se declararam “LGBTIQ-free zone”¹⁰¹, na tentativa de proteger os direitos e possíveis ameaças de todos aqueles que expressão a sua identidade livremente.

“LGBTIQ persons everywhere in the EU should enjoy the freedom to live and publicly show their sexual orientation and gender identity without fear of intolerance, discrimination or persecution, and authorities at all levels of governance across the EU should protect and promote equality and the fundamental rights of all, including LGBTIQ persons” (Delaleu, 2021, *European Parliament News*)¹⁰².

1.3.4 Teoria da contra-sexualidade de Paul B. Preciado

Ao explorar a obra, *Countersexual Manifesto* do filósofo *trans* Paul B. Preciado (2018), novas interpretações de identidade são reconhecidas além das compreendidas socialmente. Considerando as diversas formas de categorizar e expressar a identidade biológica, de gênero ou sexual, Preciado identifica todos esses conceitos definidores como apenas “machines, products, instruments, apparatuses, gimmicks, prostheses, networks, applications, programs, connections, fluxes of energy and information, circuits and circuit breakers, switches, traffic

¹⁰⁰ [Trad. do autor] “Zona de liberdade LGBTIQ”

¹⁰¹ [Trad. do autor] “Zona livre de LGBTIQ”

¹⁰² [Trad. do autor] “As pessoas LGBTIQ em toda a UE devem desfrutar de liberdade, de viver e mostrar publicamente a sua orientação sexual e identidade de gênero, sem medo de intolerância, discriminação ou perseguição, e as autoridades a todos os níveis de governação em toda a UE devem proteger e promover a igualdade e os direitos fundamentais de todos, incluindo pessoas LGBTIQ”.

laws, borders, constraints, designs, logics, hard drives, formats, accidents, detritus, mechanisms, usages, and detours” (Preciado, 2018, p. 21)¹⁰³.

A contra-sexualidade surge na reflexão da desconstrução dos atos sexuais e do sistema de género, mas também na equivalência de todos corpos que se comprometem às práticas contra-sexuais e à busca do prazer-conhecimento (*Idem*, p. 21)¹⁰⁴. Ao reconhecer a análise crítica das identidades e da diferença sexual, Preciado visa à substituição do imposto contrato social heterocêntrico por um novo contrato de contra-sexualidade. Práticas contra-sexuais através da sua teoria são assim descritas como “the production of counter-protocols and forms of pleasure–knowledge as alternatives to the disciplines of the modern sexual regime” (*Idem*, p. 21)¹⁰⁵.

Socialmente delimitado, o corpo, o desejo, o orgasmo e a excitação sexual são resultado de certas tecnologias sexuais que identificam os órgãos reprodutores como órgãos sexuais. A sexualidade deixa de ser reduzida a uma diferença biológica ou de género, mas “a political and yet sometimes unconscious aesthetics of the body and its pleasure” (*Idem*, p. 8)¹⁰⁶, posicionando-se exterior aos conceitos de homem/mulher, masculino/feminino, heterossexual/homossexual, *trans/cis*.

Com base em conceitos arquitectónicos de construção e técnicas visuais, a interpretação do corpo e da sexualidade reconhece um novo significado através do enquadramento, colagem, montagem, padronização, segmentação, recorte, reconstrução, entre outros. “If architecture is a political technology for fabricating social space, then bodies, too, can be understood in architectural terms” (*Idem*, p. 3)¹⁰⁷. O corpo passa assim a ser reconhecido como uma superfície e um território onde a diferença sexual torna-se consequente de uma posição hetero-divisória de impossível simetria. “In reality, contemporary medicine works the body like an open landscape, where any organ can give rise to any other” (*Idem*, p. 49)¹⁰⁸. Sociedades contra-sexuais passam a reconhecer múltiplos corpos de uma só forma singular, resignificando partes corporais reconhecidas como não sexuais até então o centro das suas práticas de prazer-conhecimento.

¹⁰³ [Trad. do autor] “Máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e informações, circuitos e disjuntores, interruptores, leis de trânsito, fronteiras, restrições, designs, lógicas, discos rígidos, formatos, acidentes, detritus, mecanismos, usos e desvios”.

¹⁰⁴ “This new society takes the name “countersexual” for at least two reasons. First, negatively: countersexual society is committed to the systematic deconstruction of naturalized sexual practices and the gender system. Countersexual society is therefore a destituting society. Second, positively: countersexual society proclaims the equivalence (not the equality) of all living bodies that commit themselves to the terms of the countersexual contract and are devoted to the search for pleasure–knowledge”.

¹⁰⁵ [Trad. do autor] “A produção de contra-protocolos e formas de prazer-conhecimento como alternativas às disciplinas do regime sexual moderno”.

¹⁰⁶ [Trad. do autor] “A uma estética política e às vezes inconsciente do corpo e do seu prazer”.

¹⁰⁷ [Trad. do autor] “Se a arquitetura é uma tecnologia política para fabricar o espaço social, então os corpos também podem ser entendidos em termos arquitectónicos”.

¹⁰⁸ [Trad. do autor] “Na realidade, a medicina contemporânea trabalha o corpo como uma paisagem aberta, onde qualquer órgão pode dar origem a qualquer outro”.

“It is in this space of parody and plastic transformation that the first countersexual practices appear as possibilities of a radical shift from the dominant sex/gender system: the use of dildos, the eroticization of the anus, and the establishment of contractual bondage/discipline/sadomasochist (BDSM) relationships, to name just three moments in a process of sex mutation (*Idem*, p. 29)¹⁰⁹.

Relações *queer* e *BDSM* são assim exemplo de uma relação sexual com base no contrato da contra-sexualidade ao corromperem a relação entre a natureza do sexo e dos órgãos genitais. O dildo representa assim uma das diversas práticas plásticas socialmente censuradas onde o corpo se apropria de todo o prazer, como se esse fosse intrínseco a si mesmo. “The dildo is the truth of heterosexuality as parody. The logic of the dildo proves that the very terms of the heterosexual male/female, active/passive system are nothing but elements among so many others within an arbitrary signification system” (*Idem*, p. 70)¹¹⁰. Práticas contra-sexuais dão assim um novo significado amplo ao corpo, reimaginando-o num sistema de prazer livre de concepções prévias e barreiras que limitam a exploração dessa mesma relação.

¹⁰⁹ [Trad. do autor] “É neste espaço de paródia e transformação plástica que as primeiras práticas contra-sexuais aparecem como possibilidades de uma mudança radical do sistema de sexo/gênero dominante: o uso de dildos, a erotização do ânus e o contrato de servidão/disciplina/sadomasoquismo (*BDSM*), para citar apenas três momentos em processo de mutação sexual”.

¹¹⁰ [Trad. do autor] “O dildo é a verdadeira representação da heterossexualidade como paródia. A lógica do dildo prova que os próprios termos do sistema heterossexual masculino/feminino, ativo/passivo, são nada mais do que elementos entre tantos outros dentro de um sistema de significação arbitrário”.

Capítulo 2

A performance o género e a moda

Ao longo da história diversas interpretações na relação entre a *performance* o género e a moda são denotadas não só como símbolos culturais mas também na desconstrução de noções de identidade. Como um ato deliberado, do palco evoluiu para o quotidiano onde o corpo tornou-se uma superfície de constantes interpretações, construções e mutações visuais. “The performance is a mental and fiscal construction that you create in a certain time and space in front of an audience, and then you perform and you step into this kind of energetic circle which dialogue can happen with the audience” (Abramović *apud* Yeh, 2016, *VICE Meets*)¹¹¹.

A influência política e cultural na construção da narrativa coloca em perspetiva normas, padrões de beleza e particularmente os corpos normativos associados à moda. Ao explorar e questionar ideais de masculinidade e feminilidade através dos vários tipos de ilusão ou representação do próprio, é reconhecida uma ampla relação entre o corpo e o género que prolifera além das construções sociais. “If we understand gender identity as a performative act repeatedly enacted through time, we clearly see the importance of fashion as a tool for upholding gender norms and, more generally, normative processes of identity formation, yet retaining the potential for subversion” (Granata, 2017, p. 6)¹¹². Ao fornecerem pontos de vista visualmente amplos e abundantes, estes corpos são suporte de uma influente representação da cultural visual da época onde a moda é a porção material representativa dessa mesma estilização. A manipulação de silhuetas, materiais, construções e modos de apresentação são resultado de toda uma envolvência referencial reconhecida e enraizada ao longo da história. A abolição de cânones de identidade binária são representativos desta mesma separação entre a ilusão e a vida real, onde a própria *performance* expande-se como um conceito amplo.

O presente capítulo visa assim exemplificar até à atualidade um conjunto de costumes, movimentos e ícones que disseminaram conceitos de identidade e se eternizarem como uma referência de autenticidade. Modelos que sustentam a secção projetual onde será repensada a expressão do binário não de uma forma anuladora, mas complementar, no qual também a relação do pronto-a-vestir e do figurino seguiram a mesma lógica. Tal como por vezes é antagónico ao senso comum interpretar expressões que diferem além do ideal heteronormativo como autênticas também deve ser questionado a imposição social heterocêntrica como uma expressão performativa. Não será a vida uma *performance* de si mesma?

¹¹¹ [Trad. do autor] “A *performance* é uma construção mental e fiscal que tu crias num determinado tempo e espaço de frente a uma audiência, quando *performas* entras dentro de uma espécie de círculo energético cujo o diálogo pode acontecer com o público”.

¹¹² [Trad. do autor] “Se compreendermos a identidade de género como um ato performativo repetidamente encenado ao longo do tempo, vemos claramente a importância da moda como uma ferramenta para sustentar as normas de género e de uma forma mais geral os processos normativos de formação da identidade, mesmo retendo o potencial de subversão”.

2.1 A personificação do género oposto

Historicamente reconhecido desde *BCE*, a personificação do género oposto por meio da *performance* tem sido tradicionalmente identificada ao longo dos séculos como um fenómeno presente nas narrativas das diversas culturas.

Adversa a associações de género socialmente codificadas, a *performance* ao longo da história, intencionalmente ou politicamente, reconheceu diferentes formas de interpretar identidades binárias além da típica imagem normativa. Através da exploração de noções de *cross-dressing*, os atos performistas representavam uma ilusão disfarçada e fantasiosa da realidade. “The very act of assuming a persona other than one’s own is bound to provoke a disruption or defiance of the ‘normal’ state of things: shape-changing is magical by definition, but gender-changing is exceptionally potent” (Senelick, 2005, p. 15)¹¹³.

Na Grécia antiga, a representação do género compreendia-se socialmente transcendente à atualidade. No festival de *Lenaia*, um ritual dedicado ao deus Dioniso, “it was not uncommon (...) to assume the clothing of the opposite sex” (*Idem*, p. 36)¹¹⁴. Mulheres vestiam os *chlamys*¹¹⁵ masculinos e os homens os *peplos*¹¹⁶ femininos. “Even as late as the second and third centuries CE, the writers Aristides and Philostratos considered such ritual cross-dressing a matter of routine” (*Idem, Ibidem*)¹¹⁷. No teatro, todas as personagens eram interpretadas por homens, independentemente do seu sexo ou género. “Only men could venture on stage, for their gender defused the perils that adhere to possession and made it safe for public consumption” (*Idem*, p. 48)¹¹⁸. A figura feminina em palco era assim resultado de uma interpretação cultural, impedida de-se representar a si mesma assim como de representar qualquer outro papel do sexo oposto, na consequência de violarem a privacidade à qual se relegavam e se apoderarem de privilégios masculinos.

Na China, os primeiros registos autênticos de *performance* correspondem ao teatro na dinastia de Tang (618-907), onde os homens desempenhavam papéis femininos e as mulheres desempenhavam papéis masculinos (*Idem*, p. 98)¹¹⁹. Na dinastia de Ming (1368-1643) a prostituição de atores masculinos passou ser um ato normalizado entre a sociedade, como uma função à parte da presença em palco. Apesar de serem considerados indivíduos notáveis da sociedade, com a chegada dos missionários cristãos estes foram condenados como as pessoas mais vis e cruéis de todo o país. A presença binária em palco passou a ser igualmente alvo de diferente interpretação, sendo considerada imprópria que aparecesse conjunta em palco. Mais

¹¹³ [Trad. do autor] “O próprio ato de assumir uma *persona* diferente da sua está destinado a provocar uma perturbação ou um desafio do estado “normal” das coisas: a mudança da forma é mágica por definição, mas a mudança do género é excepcionalmente potente”.

¹¹⁴ [Trad. do autor] “Não era incomum (...) assumir as roupas do sexo oposto”.

¹¹⁵ Traje típico dos homens da Grécia antiga.

¹¹⁶ Traje típico das mulheres da Grécia antiga.

¹¹⁷ [Trad. do autor] “Mesmo nos séculos II e III d.C., os escritores *Aristides* e *Philostratos* consideravam esse ritual de *cross-dressing* uma questão de rotina”.

¹¹⁸ [Trad. do autor] “Só os homens podiam-se aventurar no palco, pois o seu género neutralizava os perigos de posseção e tornavam-os seguros para o consumo público”.

¹¹⁹ “The first authentic accounts of Chinese theatre during the Tang dynasty (618–907) tell of men playing female roles and women playing male roles.”

tarde, “the female presence was eliminated entirely in Beijing when actresses were banned by the Emperor Qianlong in the eighteenth century” (*Idem, Ibidem*)¹²⁰, perdendo o direito de poder visitar o teatro na capital, incluindo os bastidores.

No Japão, *kabuki* (Figuras 12, 13 e 14) é reconhecido como uma *performance* que evolui à mais de 400 anos no teatro clássico japonês. Datado no ano de 1603, a primeira lendária atuação *kabuki* teve lugar em Quioto. “In modern Japanese, kabuki is written with two charactergraphs: *ka-bu*, meaning “song and dance” and *ki*, meaning skill or skilled persons” (Senelick, 2005, p. 75)¹²¹.

Inicialmente, *kabuki* era apenas praticado por mulheres, referidas de *onna-kabuki*, mas o erotismo das *performances* anunciava a disponibilidade dos seus corpos a potenciais clientes fora do palco. Com a intenção de acabar com esses comportamentos, “female players were banned from the kabuki stage in 1629; the following year a company of mixed players, with men as women and women as men, attempted a performance, but the ban on female players was invoked” (*Idem*, p. 76)¹²². O emergir de *wakashu-kabuki*, jovens rapazes como atores, que visavam a substituição da *onna-kabuki* acabaram por ser igualmente banidos pelas mesmas razões. “As permanent theatres were built in the larger towns, they were officially located in the “pleasure quarters”, cheek by jowl with brothels, bath houses and tea houses. From the earliest times performers (...) prostituted themselves as a sideline” (*Idem, Ibidem*)¹²³.

Desde então a *performance* do *kabuki* tornou-se exclusiva a homens atores, reconhecidos como *yaro-kabuki*. Não interferindo com a identidade pessoal dos atores, a personificação de papéis femininos reconhecida de *onnagata* destinava-se unicamente a atores masculinos onde apenas era elevada a importância da encenação. “The attempt to distance kabuki from homosexuality, to prevent the art of the *onnagata* from being confused with Western misconceptions about ‘drag’, is deeply ingrained in modern Japanese culture” (*Idem*, p. 72)¹²⁴.

¹²⁰ [Trad. do autor] “A presença feminina foi totalmente eliminada em Pequim quando as atrizes foram banidas pelo imperador Qianlong no século XVIII”.

¹²¹ [Trad. do autor] “Em japonês moderno, *kabuki* é escrito com dois caracteres gráficos: *ka-bu*, que significa “música e dança” e *ki*, que significa habilidade ou pessoas habilidosas”.

¹²² [Trad. do autor] “Atrizes femininas foram banidas do palco *kabuki* em 1629; no ano seguinte, uma companhia de atores mistos representaram a *performance* com homens como mulheres e mulheres como homens, mas a proibição de atrizes femininas foi invocada”.

¹²³ [Trad. do autor] “Como os teatros permanentes foram construídos nas cidades maiores, eles foram oficialmente localizados nos “bairros de lazer”, lado a lado dos bordéis, saunas e casas de chá. Desde os primeiros tempos, os performers (...) prostituíam-se como profissão secundária”.

¹²⁴ [Trad. do autor] “A tentativa de distanciar o *kabuki* da homossexualidade é para evitar que a arte de *onnagata* seja confundida com os equívocos ocidentais sobre “drag”, sendo que esta está profundamente enraizada na cultura japonesa moderna”.



Figura 12 - Kuniyoshi, U. (1849). "Iwai Kumesaburo III como Princess Utsushie" in *British Museum*.

Consultado a: 27/04/2021. Disponível em: www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-863-1-2

Figura 13 - Kuniyoshi, U. (1849). "Padre Saigyo e a cortesã Osakayama" in *British Museum*.

Consultado a: 27/04/2021. Disponível em: www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-863-1-2

Figura 14 - Kuniyoshi, U. (c. 1940). "Nakamura Utaemon IV como Dragon Princess" in *British Museum*.

Consultado a: 27/04/2021. Disponível em: www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3037-02502

No Ocidente, a personificação feminina também era normalizada por jovens rapazes ingleses no *Elizabethan theatre*¹²⁵. "The use of boy actors in female roles was a practice that the audiences accepted without confusion or feelings of sexual ambivalence" (Senelick, 2005, p. 108)¹²⁶. Associado à figura de William Shakespeare, o teatro da época reconhecia a interpretação de papéis femininos por sujeitos masculinos sendo que empregar atrizes até então era proibido por lei.

"Of course, Shakespeare did not write these roles for men, he wrote them for pubescent boys, at a period when a boy was a culturally acceptable equivalent of a woman. With the evolution of what is identified as an exclusively homosexual sensibility and an ensuing spread in same-sex relations between mature men, the homoerotic factor has been displaced. Modern society's unreasoning panic at the thought of paedophilia would prevent any real restoration of the practices of Shakespeare's stage" (*Idem, Ibidem*)¹²⁷.

Nos Estados Unidos da America, durante a época de *prohibition*¹²⁸, *speakeasies* e bares que eram protegidos por grupos de crime organizados ofereciam entretenimento considerado na época ilegalidade (Senelick, 2005, p. 349)¹²⁹. Leis emitidas pelo Código de Processo Penal

¹²⁵ Teatro reconhecido no reinado de Elizabeth I de Inglaterra (1558-1603).

¹²⁶ [Trad. do autor] "O uso de atores masculinos em papéis femininos era uma prática que o público aceitava sem confusão ou sentimentos de ambivalência sexual".

¹²⁷ [Trad. do autor] "Claro que Shakespeare não escreveu esses papéis para homens, ele escreveu-os para rapazes púberes, num período em que o rapaz era o equivalente cultural aceitável de uma mulher. Com a evolução do que é identificado como sensibilidade exclusiva homossexual e uma consequência da disseminação das relações sexuais entre homens maduros, o fator homoerótico foi deslocado. O pânico irracional da sociedade moderna na ideia de pedofilia impediria qualquer restauração real das práticas em palco de Shakespeare".

¹²⁸ A *Prohibition* nos Estados Unidos da America, visava a proibição constitucional da produção, importação, transporte e venda de bebidas alcoólicas entre 1920 e 1933.

¹²⁹ "During Prohibition, speakeasies and clubs protected by organized crime could offer entertainment that skirted legality."

reconheciam que “impersonation in public of the opposite sex by male or female is denominated ‘vagrancy’ and liable to prosecution and imprisonment up to six months at hard labour” (*Idem*, p. 348)¹³⁰. Apesar de estas leis serem aplicadas até ao início da década de 60, a personificação do género oposto encontrava-se segregada das outras variedades performativas. Embora estes espaços aglomerassem público suficiente para apoiar estas atuações, a pressão de direcionar o entretenimento que apelasse a uma audiência mais abrangente aliviava a possibilidade da intervenção policial. Para aqueles que personificavam o outro género, além de serem controlados pela idade mínima em palco de 21 anos ao regressarem às ruas era esperado que removessem a sua caracterização a fins de re-assumir uma presença socialmente compreendida. O palco representava assim uma liberdade utópica distante da realidade repressiva quotidiana.

“In 1947 the Boston Licensing Commission outlawed feminine impersonation in night-clubs and cafés (...) It issued orders to the Police Department that no innholder, common victualler, or person owning managing or controlling a café, restaurant or other eating or drinking establishment shall permit on the licensed premises the impersonation of a female by male entertainers, or by male employees of the licensee, nor shall any male employee impersonate a female as a master of ceremonies, hostess, waitress, or in any other way whatsoever” (Senelick, 2005, p. 108)¹³¹.

A partir do final da década de 1960, a personificação do género oposto atingiu imensa popularidade por meio da personificação de celebridades. *Performers* como Julian Eltinge, T. C. Jones, Charles Pierce, Craig Russell, Jim Bailey, Danny La Rue e Jimmy James interpretavam em palco diversas personalidades como Mae West, Bette Davis, Katharine Hepburn, Marilyn Monroe, Barbra Streisand, Judy Garland entre outras. Acompanhados de ilustre comédia, representação, canto ao vivo, *lip sync* e uma contagiante presença em palco estes intérpretes atingiram um sucesso nunca antes reconhecido, introduzindo-se nas audiências convencionais através dos diversos meios dos *media* como músicas, filmes, *talkshows*, entre outros. “The professional impersonator is, by definition, a dedicated performer who attempts to segregate the stage from life, hone his skills and commit to a profession” (*Idem*, p. 362)¹³².

O reconhecimento destas identidades ao longo das história influenciou não só na re-introdução social de futuras explorações na relação entre o género e a *performance* como as próprias conexões e inspirações entre si.

¹³⁰ [Trad. do autor] “A personificação do sexo oposto em público praticada por homens ou mulheres é denominada de “vadiagem”, sendo sujeitos a prossecução e aprisionamento até seis meses em trabalhos forçados”.

¹³¹ [Trad. do autor] “Em 1947, a *Boston Licensing Commission* proibiu a personificação feminina em casas noturnas e cafés (...) Foram emitidas ordens pelo departamento da polícia que nenhum proprietário, fornecedor comum ou pessoa que administrasse ou controlasse um café, restaurante ou qualquer outro estabelecimento de comida e bebida permiti-se nas suas instalações licenciadas a personificação de uma mulher por artistas do sexo masculino ou por funcionários do sexo masculino, nem deve qualquer funcionário do sexo masculino se fazer passar por uma mulher como mestre de cerimónias, anfitriã, empregada ou de qualquer outra forma”.

¹³² [Trad. do autor] “O personificador profissional é por definição um performer dedicado que tenta separar o palco da quotidiano ao aperfeiçoar as suas habilidades e se comprometer a uma profissão”.

2.2 Práticas de *cross-dressing*: uma perspectiva histórica

Ao longo da história noções de *cross-dressing*, isto é, o ato de usar vestuário vulgarmente associado ao género oposto foram reconhecidas como uma ação recorrente na personificação do género em palco. Ao interpretarem o outro género binário, estes *performers* enriqueciam a construção de uma imagem ilusória por meio da forma de vestir. “The act of cross-dressing is the paradigm for acting since it directs the attention to the enigma of the actor’s body” (Senelick, 2005, p. 7)¹³³.

À parte do ato performativo também esta definição se reconhece com uma conotação de auto-expressão e conforto, apesar de até à atualidade ainda permanecer um ato punido por lei em determinadas regiões do mundo. O conceito de “cruzar a forma de vestir” tornou-se uma longa e enraizada parte da história e da cultura do entretenimento, sendo que leis que limitam a expressão visual ainda são globalmente normalizadas por entidades de maior poder.

No catolicismo, praticas identificadas na atualidade como *cross-dressing*, ainda hoje são reconhecidas como uma injúria face à religião. De acordo com o antigo testamento da Bíblia Sagrada, ideologias cristãs proferem que “uma mulher não poderá usar roupas de homem e um homem não poderá vertir-se com roupas de mulher, porque o Senhor, teu Deus, abomina quem assim procede” (Bíblia Sagrada, 1986, *Deuterónimo* 22:5).

Nos Estados Unidos da America, em 1845 *masquerade laws/anti-masking laws* consideravam um crime aqueles que tinham a cara pintada, descolorada, coberta ou escondida, assim como aqueles que se disfarçavam de uma outra forma na via pública (Ryan, 2019, *History*)¹³⁴. Também a *three-article law* condenava à prisão todos aqueles que não usassem no mínimo três peças de vestuário correspondentes ao género associado à nascença, apesar de recentes estudos comprovarem que apesar de esta lei ser reconhecida em entrevistas dos anos 40, 50 e 60, não era reconhecida em documentos oficiais. “Either the three-article law was an informal rule of thumb used by the police, or, essentially, a term used by the LGBTQ community as a way to easily warn each other” (*Idem, Ibidem*)¹³⁵. Estas leis limitavam assim todos aqueles que exploravam o visual além dos limites normativos como *drag queens* e *crossdressers* mas também indivíduos *trans*, *queer*, *gender fluid*, entre outros. Com o ativismo da comunidade LGBTQIA+ tal como reconhecido nas manifestações *Stonewall* em 1969, a influência na revogação destas leis denotou-se logo a partir do início da década de 1970 onde surgiu uma abordagem positiva na compreensão destas minorias por parte da sociedade e da cultura.

Visualmente o vestuário tornou-se assim um produto de controlo e repressão por parte das sociedades normativas. A influência de diversas entidades políticas, religiosas e culturais contribuíram para a construção de um ideal normativo baseado na construção social da binariedade, onde o habitual símbolo distintivo de autenticidade desvanece. Socialmente

¹³³ [Trad. do autor] “O ato de cross-dressing é um paradigma para a atuação pois direciona a atenção para o enigma do corpo do ator”.

¹³⁴ “New York’s, dating back to 1845, was one of the oldest. It declared it a crime to have your “face painted, discolored, covered, or concealed, or [be] otherwise disguised... [while] in a road or public highway”.

¹³⁵ [Trad. do autor] “Ou a lei de *three-article* era uma prática informal da regra usada pela polícia ou, essencialmente, um termo usado pela comunidade LGBTQ como uma forma de-se alertarem uns aos outros facilmente”.

limitantes estes códigos normativos oprimem a liberdade de escolha na construção da presença visual do sujeito, mesmo quando não associados ao gênero como são reconhecidos nas leis suntuárias, isto é, na proibição da cobertura do rosto como na utilização de *hijab*, *burqa*, entre outros.

Apesar de o fator distintivo do vestuário explorar uma forte relação ergonômica com o corpo sexuado, também o gênero é consequência da influência social capaz de distinguir um sujeito de acordo com o que veste. Códigos binários de vestuário são assim reconhecidos desde a construção da peça até à forma como socialmente irá ser compreendida, sendo igualmente influenciados pela constante evolução e percepção do meio inserido.

“The primary social role of clothing, distinct from its utilitarian functions of warmth and protection, is to render the gender of the wearer discernible at a glance. Even when the garments are seemingly unisex or not immediately distinguishable (...), men and women are assigned separate indices of gender, such as a manner of draping or pleating, a particular length or a style of ornament. (...) The long gown, which is the only garment common to all female costume in Europe for over two thousand years, has also been worn by men and even today remains a uniform of dignity at traditional functions” (Senelick, 2005, p. 1)¹³⁶.

Apesar destas regulações e construções social existe uma longa história de identidades que se opuseram à divisão do gênero e da expressão visual, manifestando-a de diversas forma opostas ao sistema normativo.

Jeanne d’Arc (1412-1431) tornou-se uma figura notória na desconstrução do posicionamento da mulher face à destreza militar. A imagem perpetuada era fundamental focada na sua missão, onde o ato de *cross-dressing* predominava. No entanto d’Arc nunca tentou se fazer passar por um homem, sendo que o vestuário socialmente compreendido na época como masculino também não anulava quaisquer características biológicas. “Her insistence on dressing like a man (...) was in part to free her movements but chiefly to enable her to be taken seriously by her officers and men” (*Idem*, p. 150)¹³⁷.

Apesar de Jeanne formalizar o pedido ao Rei Charles VII de França para continuar a usar roupas masculina, quando foi julgada à morte dois dos doze artigos redigidos contra si citavam práticas de *cross-dressing*. “After her recantation and promise to wear female clothing, it was Joan’s resumption of male dress that was interpreted as recidivism and led directly to her execution” (*Idem, Ibidem*)¹³⁸.

¹³⁶ [Trad. do autor] “O papel social primário da roupa, distinto das suas funções utilitárias de calor e proteção é tornar o gênero de quem a veste perceptível à primeira vista. Mesmo quando as roupas são aparentemente unissexo ou não imediatamente distinguíveis (...), homens e mulheres são atribuídos a índices separados de gênero, como a forma do drapeado ou das pregas, um comprimento específico ou um estilo de ornamento. (...) O vestido longo, que é a única peça comum a todos os trajes femininos na Europa há mais de dois mil anos, também foi usado por homens e ainda hoje permanece um uniforme de dignidade em funções tradicionais”.

¹³⁷ [Trad. do autor] “A sua insistência em se vestir como um homem (...) era em parte para libertar os seus movimentos, mas principalmente para permitir que fosse levada a sério pelos seus oficiais e homens”.

¹³⁸ [Trad. do autor] “Após a sua retratação e promessa de usar roupas femininas, foi a retoma no uso de trajes masculinas que *Joan* foi interpretada à reincidência conduzindo-a diretamente à sua execução”.

“Anne Hollander has shrewdly pointed out that Joan’s choice of garb would have created no stir 250 years earlier or later; the 1420s happened to be a period when women’s fashions were particularly hampering and concealing (dragging skirts, hair-hiding hennins) and men’s styles were form-fitting and sexually expressive, with the natural outlines of the torso, legs and hair much in evidence. By going about with head bared and legs free, Joan, when not in armour, looked not like everyman or any soldier, but like an exquisite, capable of displaying and arousing libidinous fantasies” (*Idem, Ibidem*)¹³⁹.

Ainda em França no reinado de Louis XIV (1638-1715), o vestuário divergia muito além das conotações convencionais da atualidade. A moda masculina do século XVII enfatizava as pernas torneadas com saltos altos, *botte mignonne*, meias justas e coloridas, *petticoat breeches* e *culottes* devidamente ornamentados. O uso de saltos altos era considerado um acessório que não se limitava a questões de gênero, sendo que, elementos da nobreza eram caracterizados por utilizar o tacão vermelho como símbolo de poder em conformidade com o seu estatuto social. “Its wearer was rich enough not to dirty his shoes and that he was powerful enough to crush his enemies underfoot” (Bass-Krueger, s/d, *Google Arts and Culture*)¹⁴⁰.



Figura 15 - Ingres, J. A. D. (1854). “Joana d’Arc na coroação do Rei Charles VII” in *Museu do Louvre*.

Consultado a: 17/05/2021. Disponível em: collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10065747

Figura 16 - Riga, H. (1701). “Rei Louis XIV (1638-1715)” in *Museu do Louvre*.

Consultado a: 17/05/2021. Disponível em: collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10066115

¹³⁹ [Trad. do autor] “Anne Hollander apontou que a escolha do traje de Joan não teria criado nenhuma revolta 250 anos antes ou depois; a década de 1420 passou a ser um período em que a moda feminina era particularmente difícil e oculta (saias arrastadas, *hennins* para esconder o cabelo) e os estilos masculinos eram ajustados à forma e sexualmente expressivos, com os contornos naturais do torso, pernas e cabelo muito evidentes. Ao andar com a cabeça descoberta e as pernas livres, Joan, quando não estava com a armadura, não parecia um homem comum ou qualquer soldado, mas algo primoroso, capaz de exibir e despertar fantasias libidinosas”.

¹⁴⁰ [Trad. do autor] “A pessoa que o usa era rico o suficiente para não sujar os seus sapatos e era poderoso o suficiente para esmagar os seus inimigos sob os pés”.

"High-heeled shoes were first worn in the 10th century as a way to help the Persian cavalry keep their shoes in their stirrups. Since then, men's heels have gone through varied cultural meanings: symbolizing high social stature, military prowess, refined fashionable taste, and the height of 'cool' (...) Louis XIV was perhaps the most famous wearer of heels in history. Under Louis's rule, the higher and redder the heel, the more powerful the wearer. In 1670, he passed an edict that stated that only nobility could wear heels" (*Idem, Ibidem*)¹⁴¹.

Assim, ao longo da história, cânones de vestuário passaram a interpretar novos significados sociais e culturais, alterando e reintroduzindo códigos associados à compressão convencional na exploração visual do gênero.

Influenciado por vozes não-conformistas, o vestuário passou a ser reconhecido não só como um veículo na construção da imagem identitária mas também na formação de uma posição política. Desde então diversas identidades continuaram a ser reconhecidas ao desafiar e recodificar conceitos visuais de apresentação. Como um comportamento reconhecido desde a antiguidade, ao recorrerem a práticas de *cross-dressing* estas figuras solidificaram novos ideais de normatividade. Por meio de extraordinário *camp*¹⁴² e *avant-garde*¹⁴³ na *performance*, a reinterpretação destas noções influenciaram em parte aquilo que se reconhece na atualidade como a relação entre a desconstrução do gênero na moda.

¹⁴¹ [Trad. do autor] "Os sapatos de salto alto foram usados pela primeira vez no século X como uma forma de ajudar os cavaleiros persa a manter os sapatos nos estribos. Desde então, os saltos masculinos passaram por significados culturais variados: simbolizando alta estatura social, destreza militar, gosto refinado na moda e o auge do "cool" (...) Luís XIV foi talvez o mais famoso usuário de saltos da história. Sob o governo de Louis, quanto mais alto e vermelho o salto, mais poderoso é quem o usa. Em 1670, Louis XIV aprovou um edital onde afirmava que somente a nobreza poderia usar saltos".

¹⁴² Camp é um estilo estético que considera algo atraente pela sua ostentação, exagero, teatralidade e por vezes mau gosto. "Camp is shaped by its opposition to seriousness: "The whole point of camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious" (Granata, 2017, p. 67). [Trad. do autor] "Camp é moldado pela sua oposição à seriedade: "O objetivo do camp é remover o sério. Camp é lúdico, anti-sério".

¹⁴³ Referente a tudo o que é experimental, radical e vanguardista. Frequentemente caracterizado pela inovação estética e desafiante face às normas convencionais.

2.3 Identidades performativas

Ao longo da história, a opressão da comunidade LGBTQIA+ tornou-se um ato comum praticado pelo domínio das sociedades heteronormativas. Ativistas como Marsha P. Johnson, Sylvia Rivera, Christine Jorgensen e Stormé DeLarverie, tornaram-se figuras pioneiras na demanda pela disseminação mundial da igualdade e libertação da comunidade.

Não só nas ruas mas também nos palcos e nos *media*, a emergência de vozes influentes capazes de alcançarem audiências mais abrangentes contribuíram para a inclusão de perspectivas não-normativas nas massas. Sendo a relação entre a *performance* e o gênero um fenômeno enraizado nas diversas culturas, por vezes esta pode não representar uma escolha deliberada pelo *performer* mas pelas restrições políticas da época.

Evolutivamente, a necessidade de libertar a comunidade da operação social suscitou à introdução de entidades e movimentos que se relacionavam e influenciavam entre si. Novas perspectivas criativas dominadas por uma motivação disruptiva impulsionaram limites da individualidade não-conformista, no qual por vezes a *persona* tornou-se uma extensão do próprio sujeito. Por meio de um acto de resistência a moda reconhece assim um papel significativo na comunicação destas ideologias. Ao atribuírem símbolos aos quais socialmente os seus corpos não lhes são associados estas entidades *performam* a desconstrução do normativo apresentando uma narrativa desconstruída.

Este segmento irá assim demonstrar todas essas personalidades pioneiras que contribuíram através da sua visão artística na desconstrução de princípios de identidade de gênero através da *performance* e da moda. Assim como informar a secção projetual na análise e relação do público alvo com a moda ao reconhecer visualmente possíveis aspetos em comum mas também problemas de construção ergonómica, dando voz à expressão de uma comunidade.

2.3.1 Drag culture

Noções de *cross-dressing* e de representação do gênero oposto na *performance* são datadas desde a Grécia antiga até à atualidade. Diferentes interpretações destes mesmos atos serviram ao longo da história como referência e inspiração para o conceito *drag*.

O poder transgressivo desta cultura expande-se muito além do uso de vestuário e da representação de uma figura exagerada de um sexo ou gênero oposto. Desafiando valores e construções sociais de identidade por meio das suas aparências e *performances*, *drag queens* (representação da figura feminina) e *drag kings* (representação da figura masculina) exploram o conceito da *persona* para fins de entretenimento em diversos espetáculos de variedades e *Drag Beauty Pageants*. Sendo que uma das principais bases da arte *drag* o *lip-syncing*, que consiste em atuar em *playback* composições de artistas relevantes à comunidade, o valor da *performance* é reconhecido na interpretação do artista, na sua presença em palco e na confiança no que culmina do termo *C.U.N.T.*¹⁴⁴. Praticado por qualquer sujeito, independentemente da

¹⁴⁴ *Charisma, Uniqueness, Nerve and Talent.*

sua identidade biológica, de gênero ou sexual, a *performance drag* constitui por si uma posição política face ao sistema social heteronormativo e à sociedade patriarcal.

“I don’t like to call drag ‘wearing women’s clothes’. If you look around this room,” and he gestures around the hotel lobby, “she’s wearing a shirt with jeans, that one’s wearing jeans and a T-shirt, right? So women don’t really dress like us. We are wearing clothes that are hyperfeminine, that represent our culture’s synthetic idea of femininity” (RuPaul *apud* Aitkenhead, 2018, *The Guardian*)¹⁴⁵.

Harris Glenn Milstead (1945-1988), mais conhecido pelo seu nome artístico, Divine, tornou-se um dos ícones *queer* americanos mais influentes da cultura *pop* e *queer* dos anos 70. Originário de uma família conservadora, a sua atitude disruptiva introduziu uma nova abordagem em contraste à exploração da identidade reconhecida pelo público convencional até então.

Quebrando barreiras como ator, cantor e a sua *drag persona*, Glenn não se desassociava da sua identidade biológica (*AMAB*). Como ator especializava-se também em papéis femininos, incluindo outros além da sua identidade *drag*. Inicialmente reconhecido em diversos filmes experimentais do cineasta John Waters como em *Eat Your Makeup* (1968), *Mondo Trasho* (1969) e mais tarde em *Hairspray* (1988). As qualidades de Divine tornaram-se célebres pelas massas com a intervenção em *Pink Flamingos* (1972), ao representar o papel de Babs Johnson (Figura 17) proclamada como *the filthiest person alive*¹⁴⁶. Rapidamente este tornou-se um dos momentos mais notórios da sua carreira quando em cena ingeriu fezes de cão, exemplo este que atraiu um novo público interessado pela sua presença atrevida e extravagante.

Faminto pela fama, dos filmes passou para às *performances* ao vivo nos clubes noturnos gays onde atuava os seus êxitos musicais como *Born to Be Cheap* (1981), *You Think You’re A Man* (1984) (Figura 18), *I’m So Beautiful* (1984) entre muitos outros. A vida noturna tornou-se um veículo no teste dos limites da *performance* associada ao *shock value*. “Divine appealed to an audience worldwide that was not so much based on their sexuality but more based on their anger and something humorous” (Waters *apud* Harris, 1999, *True Hollywood Story: Divine*)¹⁴⁷. A sua *persona trashy* e problemática representava assim uma nova perspetiva daquilo que também poderia ser a expressão *drag*. Ao desassociar-se da imagem glamorizada idealizada pelos *Drag Beauty Pageants*, “divine expanded the concept of the drag queen from brash female impersonator into something much larger, more subversive and less gender specific” (Holden, 2013, *The New York Times*)¹⁴⁸.

¹⁴⁵ [Trad. do autor] “Eu não gosto de chamar *drag* “vestir roupas de mulher”. Se olhares ao redor deste espaço”, e ele gesticula ao redor da entrada do hotel, “ela está a vestir uma camisa e umas calças, aquela está a usar umas calças e uma t-shirt, certo? Então, as mulheres realmente não se vestem como nós. Nós usamos roupas hiper-femininas que representam a ideia sintética de feminilidade da nossa cultura”.

¹⁴⁶ [Trad. do autor] A pessoa mais obscena viva.

¹⁴⁷ [Trad. do autor] “Divine atraiu uma audiência mundial que não era tão baseada na sua sexualidade, mas mais baseada na sua raiva e no humor”.

¹⁴⁸ [Trad. do autor] “Divine expandiu o conceito de *drag queen*, de a personificação feminina a algo muito maior, mais subversivo e menos específico a um gênero”.



Figura 17 - s/a. (1972). “Divine em *Pink Flamingos* dirigido por John Waters” in *Imdb*.

Consultado a: 23/05/2021. Disponível em: www.imdb.com/title/tt0069089/mediaviewer/rm2577709568/

Figura 18 - Gorman, G. (1984). “Divine no poster promocional do single *You Think You're A Man*” in *Divine Official*.

Consultado a: 23/05/2021. Disponível em: divineofficial.com/divine-archive

Figura 19 - Bernstein, R. (1988). “Divine na capa da *Interview Magazine*” in *Interview Magazine*. Fevereiro, 1988.

Consultado a: 23/05/2021. Disponível em: www.interviewmagazine.com/uncategorized/into-the-new-loewe-collection-featuring-divine-exhibit-digital

Visualmente adotava códigos ousados, vistosos e de gosto que desafiassem as normas. Em *Pink Flamingos*, o icônico vestido vermelho caracterizado por uma peruca amarela, sobrancelhas erguidas, pálpebras sombreadas e lábios contornados aparentavam atributos extensos, volumosos e excessivos. Símbolo cultural este que se tornou referência onde a *performance queer* e a moda se encontram.

A sua imagem, ficou assim eternizada como um ícone da cultura *pop* e *queer*, inspirando diversos *performers* que partilham igualmente o espírito *avant-garde* e de *shock value*, como o grupo *drag* de São Francisco, *The Cockettes*, personalidades como Christeene, David Hoyle, Hija de Perra, Vaginal Davis até à personagem Úrsula no filme animada da Disney, *The Little Mermaid* (1989). Divine provou ser um marco na historia *queer* ao testar os limites de género na *performance*, do grotesco no *drag* e do choque no palco. “He stood up for outsiders of any kind that liked him. It didn't have nothing to do with sexuality it didn't have to do with race it didn't have to do with weight. It had to do that he won as an outsider, so he gave hope to everybody” (Waters *apud* Harris, 1999, *True Hollywood Story: Divine*)¹⁴⁹.

Também Dame Edna Everage, Lady Bunny, Lily Savage, Miss Coco Peru e muitos outros destacaram-se por meio de interpretações de comédia ao desconstruirmos à sua própria maneira cânones associados à sensualidade feminina característica do ideal dos *drag beauty pageants*. Com a intervenção de diversos movimentos *underground* e perspectivas de novos artistas na cultura desenvolveram-se diversos subgéneros e categorias que valorizam assim diferentes aptidões e talentos. Desde *pageant queens*, *comedy queens*, *spooky queens*, *fishy queens*, *look queens* até coristas mais ligadas ao burlesco e ao teatro musical. Maioritariamente o impacto para a cultura partiu de *drag queens*, no sentido tradicional de homens a interpretar papéis

¹⁴⁹ [Trad. do autor] “Ele defendeu todos aqueles fora do sistema convencional que gostavam dele. Não tinha nada a ver com sexualidade, não tinha a ver com raça, não tinha a ver com peso. Tinha a ver que ele ganhou como alguém fora do sistema então isso deu esperança a todos”.

femininos, apesar de o conceito de *drag king* existir por oposição a este mas com menos destaque na narrativa *drag*.

A cultura foi principalmente difundida para os *media* convencionais pelo ícone pioneiro afro-americano, RuPaul Andre Charles (1960). Natural dos Estados Unidos da América, como membro original da vida noturna *underground* do final dos anos 80 e 90 de Nova York, desde então permanece uma figura influente na desconstrução de noções de género na *performance* pela sua *drag persona* RuPaul.

No início da década de 1980, Ru introduziu-se na indústria do entretenimento com a banda de *punk-rock*, *Wee Wee Pole*. Ainda em Atlanta, explorava *performances* associadas a expressões de género experimentais reconhecidas de *gender fuck*. “When I started with drag (...) I had smeared lipstick and combat boots and torn wedding dresses, like “F-you!” That's gender fuck” (RuPaul *apud* Brumfitt, 2015, *i-D*)¹⁵⁰ (Figura 20).

Após a sua mudança para a cidade de Nova York, RuPaul tornou-se um ícone na cultura dos clubes noturnos LGBTQIA+. Em 1992, com o lançamento do single *Supermodel (You Better Work)*, incluído no seu primeiro álbum de estúdio *Supermodel of the World* (1993), alcançou fama internacional. Rapidamente o sucesso inesperado do videoclip tornou-se uma referência no canal *MTV*, introduzindo às audiências convencionais o que até então era reconhecido como um hino popular entre a comunidade LGBTQIA+. A imagem da mulher *glamazon* hiper-feminina, alta, glamorosa, assertiva e confiante (Figura 21) é então até a atualidade uma estética predominante na cultura.

“I started out sort of punk rock irreverent gender fuck drag. (...) And then it evolved because I needed to make more money and the landscape changed for me - I moved from Atlanta to New York. I started doing a look, which I like to call “street walker”. And that was where I dressed like a Soul Train dancer. Mini skirts and you know, kinda like a prostitute, which was so...much...fun! It was the most fun I ever had in drag. And then as I went mainstream and got a record deal I knew that I had to appeal to a wider audience, so I changed it to my glamazon drag. And I've stuck with that since I've been famous” (*Idem, Ibidem*)¹⁵¹.

Em 1995, Ru tornou-se embaixadora da marca *MAC Cosmetics* na campanha *Viva Glam* (Figura 22), uma linha de caridade que arrecadava fundos para apoiar indivíduos que viviam com VIH/SIDA por meio da venda de produtos de edição limitada. Em concordância com o lema da marca — *All ages. All races. All genders.*¹⁵² — a campanha publicitária apresentava a imagem hiper-feminina de RuPaul que se tornou um símbolo de resistência ao normativo.

¹⁵⁰ [Trad. do autor] “Quando eu comecei com drag (...) eu tinha batom manchado, botas de combate e vestidos de noiva rasgados, tipo “F-you!” Isso é *gender fuck*”.

¹⁵¹ [Trad. do autor] “Eu comecei como uma espécie de *punk rock* irreverente *gender fuck drag*. (...) E aí evoluiu porque eu precisava de ganhar mais dinheiro e o panorama mudou para mim - mudei de Atlanta para Nova York. Comecei a fazer um look que gosto de chamar “*street walker*”. E foi aí que me vesti como uma dançarina de Soul Train. Mini saias e sabes, meio que uma prostituta, o que foi ... muito ... divertido! Nunca me diverti tanto com drag. E então, conforme me fui tornando popular e consegui um contrato com uma editora discográfica eu sabia que tinha que atrair a um público mais amplo então mudei para minha *glamazon drag*. E me mantenho assim desde que sou famoso”.

¹⁵² [Trad. do autor] Todas as idades. Todas as raças. Todos os géneros.



Figura 20 - Nolan. (1986). “RuPaul na era de *gender fuck*” in *Out Magazine*.

Consultado a: 29/05/2021. Disponível em: www.out.com/interviews/2015/7/08/well-rupaul-told-me-f-k-myself

Figura 21 - Contratto, M. (1993). “RuPaul na capa da *Paper Magazine*” in *Paper Magazine*. Abril, 1993.

Consultado a: 29/05/2021. Disponível em: www.papermag.com/rupaul-worlds-biggest-supermodel-2440902568.html

Figura 22 - s/a. (1995). “RuPaul na campanha *Viva Glam* da *MAC Cosmetics*” in *Dazed Digital*.

Consultado a: 29/05/2021. Disponível em: www.dazeddigital.com/artsandculture/gallery/19842/9/rupaul

“Drag is really about mocking identity. Drag is really about reminding people that you are more than you think you are – you are more than what it says on your passport. (...) People like to play small, but you are an extension of the power that created the whole universe. You have to be conscious. And once you understand that, that’s when you can really have a party” (RuPaul *apud* Myers, 2015, *Dazed Digital*)¹⁵³.

Ao longo dos anos as atuações de RuPaul divergiram pelos diversas plataformas, desde o festival anual *drag*, *Wigstock* até à atual competição no formato de um *reality show*, *RuPaul’s Drag Race*. Com o *slogan* – *we’re all born naked and the rest is drag*¹⁵⁴ – Ru, tornou-se um ícone na introdução da arte do *drag* no *media* convencionais assim como a *drag queen* norte-americana mais bem sucedida comercialmente. A emersão do seu programa em 2009, reformatou aquilo que na atualidade é reconhecido pelo público convencional como *drag*, possibilitando uma plataforma de lançamento para novas *drag queens* (*RuGirls*), educando e influenciando a aceitação da cultura *gay* nas massas.

A perpetuação da estética hiper-feminina passou a ser o foco principal de apresentação, composta por diversos processos de desconforto a fim de alcançar a ilusão da figura pretendida. O corpo torna-se assim um veículo para transfiguração ao recorrerem a diversas práticas de manipulação visual. Técnica de *tucking*, correspondente ao ato de ocultar o pênis entre as pernas com uso fita adesiva, com o propósito de simular a ausência do órgão genital masculino. Assim como técnicas de enchimento a fim de alterarem características corporais biológicas e reproduzirem uma figura exagerada da *persona*, recorrendo a seios de silicone, acolchoados de quadril e posteriores sobrepostos entre múltiplas camadas de collants. Após a construção da

¹⁵³ [Trad. do autor] “*Drag* é realmente troçar com a identidade. O *drag* lembrar as pessoas de que tu és mais do que o que pensas que és - mais do que o que diz no teu passaporte. (...) As pessoas não gostam de arriscar mas tu és uma extensão do poder que criou todo o universo. Tu tens que estar consciente. E uma vez que entendes isso é quando podes realmente aproveitar”.

¹⁵⁴ [Trad. do autor] Nos todos nascemos nus e o resto é *drag*.

base corpórea, também o vestuário passa a ser reconhecido como uma ferramenta de recodificação da ilusão da nova figura binária. Espartilhos, saltos altos e diversos elementos do vestuário contribuem para ajuste e alongamento das proporções. Técnicas de maquiagem recriam feições excessivas por meio de contornos e sombreados em altos contrastes, com o objetivo de serem visíveis sob luzes de palco. A utilização deste tipo de práticas possibilitou que estes artistas encontrassem novas formas de captar a atenção ao explorarem a expressão exagerada da imagem e se destacarem na *performance*.

Com o envolvimento do *drag* nos *media* e na *pop culture*, surgiu uma relação entre os vários elementos performativos da arte e a criação de moda. Influenciando percepções de marcas e designers, *drag queens* passaram a ser reconhecidas como inspiração, capas de revista, modelos de passarela e campanhas, embaixadoras entre outras. Marcas como *Coach*, *Loewe*, *Moschino*, *Art School* e designers como Richard Quinn (Figura 23) e Jean Paul Gaultier mas também publicações de nicho como *Tush* (Figura 24), *KingKong*, *Interview* (Figura 25) e *Candy* reconhecem a importância desta cultura e identidades.



Figura 23 - Glazzard, H. (2021). "Tayce em Richard Quinn 2020 *ready-to-wear*" in *King Kong Magazine, Issue 11*. Consultado a: 15/09/2021. Disponível em: www.heatherglazzard.com/king-kong-fetish-issue#0

Figura 24 - Morbach, A. (2019). "Miss Fame na capa da *Tush Magazine*" in *Tush Magazine*, nº45.

Consultado a: 03/06/2021. Disponível em: tushmagazine.bigcartel.com/product/tush-45-miss-fame

Figura 25 - Gutierrez, M. (2021). "Symone a vestir Carolina Herrera" in *Interview Magazine*. Agosto, 2021.

Consultado a: 15/09/2021. Disponível em: www.interviewmagazine.com/culture/i-aint-stopping-anytime-soon-symone-talks-to-king-princess-about-her-imminent-world-domination

“We’re inspired by the world [of drag] and we inspire the drag world back. So it’s nice to bring the two worlds together. It’s really great to see the perception of beauty evolve (...) I’m a designer. I watch the show. I know a million other designers, stylists and editors who are at the edge of their seats waiting to see what’s going to come down the [*Drag Race*] runway. The impact of the show on fashion is really, really strong. It’s really important to our culture” (Quinn *apud* Maguire, 2021, *Vogue Business*)¹⁵⁵.

Em semelhança ao surgimento de novos termos aplicáveis ao gênero e à sexualidade também a cultura *drag* deixou de ser limitada ao binário. Primeiramente o *drag* era interpretado pelos seus praticantes como algo cujo valor residia no facto de um gênero simular o oposto. Algo que hoje em dia esta a ser gradualmente desconstruído por entidades trans, cis e não-binárias, assim como por artistas que desconectam a sua arte da sua identidade biológica de gênero ou sexual.

Com a participação da *drag queen* e homem *trans* Gottmik no programa *RPDR* surgiu uma nova representação da comunidade *trans* na cultura *drag* convencional, em contraste com participações anteriores de mulheres *trans* o que outrora também questionou o conceito tradicional de *drag*.

“My specific mission in this life is to crash the system and break gender norms and boundaries, and any box that society is trying to weirdly put people in (...) I feel like a lot of designers and brands are trying to do the exact same thing for fashion today. So drag and designers are a match made in heaven” (*Idem, Ibidem*)¹⁵⁶.

Assim como em temporadas mais recentes até de outros *spinoffs* internacionais ser comum diversos concorrentes identificarem-se com o gênero não-binário, o que por consequência anula a simulação da oposição baseada no gênero, como a participação de Bimini Bon-Boulash.

“Drag was an easy way for me to experiment and find myself (...) For me, clothes have never had a gender, and I want to be able to subvert what’s masculine and feminine. (...) Drag pokes holes at the things in society that we’ve always been taught, and allows you to let go and laugh (...) gender being fluid is only a good thing, because it means that we can start breaking down the stereotypes that still stop women getting the same jobs as men and stop men talking about their emotions” (Bon-Boulash *apud* Newbold, 2021, *Vogue*)¹⁵⁷.

¹⁵⁵ [Trad. do autor] “Nós somos inspirados pelo mundo [*drag*] e inspiramos o mundo *drag* de volta. Portanto, é bom reunir esses dois mundos. É muito bom ver a percepção da beleza a evoluir (...) Eu sou um designer. Eu assisto o programa. Eu conheço um milhão de outros designers, estilistas e editores que estão na ponta dos seus assentos à espera para ver o que vai acontecer na passarela [do *Drag Race*]. O impacto do programa no mundo da moda é muito, muito forte. É muito importante para a nossa cultura”.

¹⁵⁶ [Trad. do autor] “A minha missão específica nesta vida é quebrar o sistema e quebrar as normas e os limites de gênero e de qualquer outra caixa em que a sociedade está a tentar estranhamente colocar as pessoas (...) Eu sinto que muitos designers e marcas estão a tentar fazer exatamente a mesma coisa atualmente para o mundo da moda. Então, *drag* e designers são uma combinação perfeita”.

¹⁵⁷ [Trad. do autor] “*Drag* foi uma maneira fácil para eu experimentar e me encontrar (...) Para mim, as roupas nunca tiveram um gênero e eu quero ser capaz de subverter o que é masculino e feminino. (...) O *drag* quebra coisas que a sociedade sempre nos ensinou e permite que tu te se soltes e rias (...) o gênero ser fluido é apenas uma coisa boa, porque significa que podemos começar a quebrar estereótipos que ainda impedem mulheres de conseguir os mesmos empregos que os homens e sustêm os homens de falar sobre as suas emoções”.

A evolução do conceito *drag*, possibilitou a exploração da *persona* em novos mundos, conceitos e interpretações mais ligadas à individualidade transcendentais ao valor da sexualidade e do gênero. Tal como o artista Hungry que explora o próprio conceito de *distorted drag* por meio da sua *persona*, ao incorporar elementos orgânicos, anatômicos e animais através de silhuetas, cores, padrões e texturas aplicadas habitualmente em trajes de autoria própria. Ao contrário da imagem *drag* convencional, Hungry expande os limites do que seria tradicionalmente previsto. No entanto, a sua experimentação segue uma linha coesa que acompanha um conceito na construção da sua aparência, inserida não só no seu vestuário e acessórios mas também na sua caracterização, remodelando as suas feições em novas formas imaginativas e orgânicas.

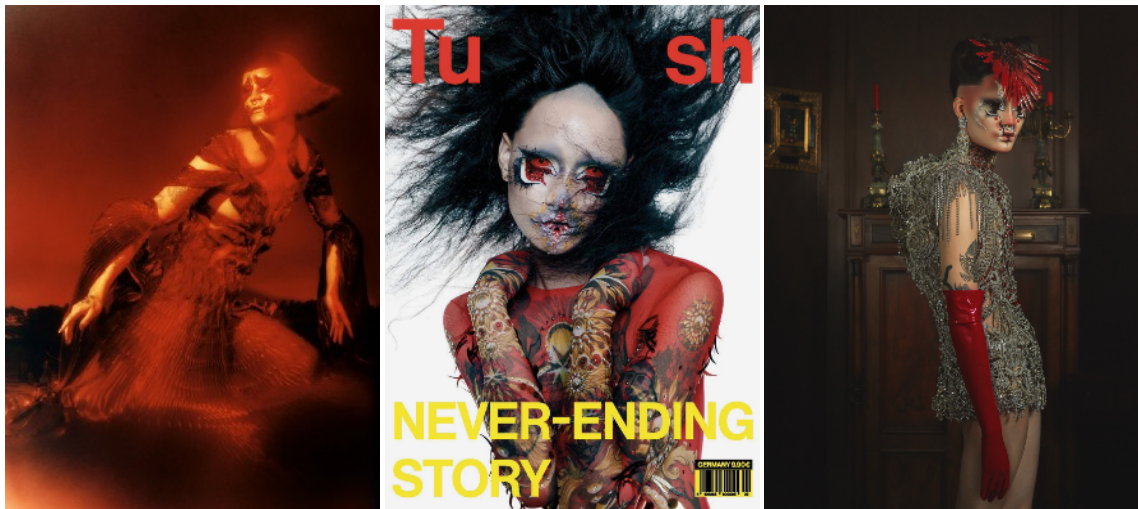


Figura 26 - Hofe, M. V. (2021). "Hungry" in *Title Magazine*.

Consultado a: 06/06/2021. Disponível em: www.maxvomhofe.com/title-magazine/

Figura 27 - Morbach, A. (2019). "Hungry na capa da *Tush Magazine*" in *Tush Magazine*, nº45.

Consultado a: 06/06/2021. Disponível em: tushmagazine.bigcartel.com/product/tush-45-hungry

Figura 28 - Nestler, M. (2018). "Hungry" in *Hunger Magazine*.

Consultado a: 06/06/2021. Disponível em: www.hungertv.com/feature/the-new-aesthetics-exploring-distorted-drag-with-hungry/

"Pretty early on gender wasn't really a topic for me anymore especially not in my drag. I didn't really want to have those strong boundaries on myself with a thing that I could be so free with. So in my drag, I always tried to stay away from everything being so binary because I felt it was just so much stronger if it was just the standalone character, object or creature. At one point my work was just so far from what I had originally known as drag, I didn't find drag to be fitting anymore in that sense. I just started describing it as distorted drag because it make more sense to me to like drag your eye out and make it bigger and make it weird. It was just something I created for myself, I never realized that anyone else would even relate to that term for what they do and where they take their drag or their work" (Hungry, 2020, Vogue)¹⁵⁸.

¹⁵⁸ [Trad. do autor] "Desde do início gênero não era mais um tópico para mim, especialmente no meu *drag*. Eu realmente não queria ter esses limites tão sólidos numa coisa com a qual eu poderia ser tão livre. Então, no meu *drag*, eu sempre tentei ficar longe de tudo que é binário porque eu senti que era muito mais forte se fosse apenas uma personagem autônoma, objeto ou criatura. A uma certa altura o meu trabalho estava tão longe do que eu tinha conhecido originalmente como drag que eu não achei que se encaixasse mais nesse sentido. Eu apenas comecei a descrevê-lo como *drag* distorcido porque faz mais sentido para mim, tal como ao arrastar os olhos para fora e torná-los maiores e estranhos. Foi apenas algo que criei para mim mesmo mas nunca pensei que alguém ainda se identificaria com esse termo para o que fazem e para onde levam o seu *drag* ou o seu trabalho".

2.3.2 *Ballroom culture*

Datado a 1884, o *Hamilton Lodge No. 710 of the Grand United Order of Odd Fellows*, inaugurou a formalmente conhecida, *Masquerade and Civic Ball*. Presente anualmente em Harlem, Nova York, o evento tornou-se um símbolo de celebração focada naqueles que se apresentavam pelos termos atuais em *drag*.

Divididos entre espectadores e participantes, o foco do evento direcionava-se para o concurso dedicado a *drag queens* a fim de serem premiadas com base nos seus trajes e aparência. “The popularity of the ball led to such a large increase in the number of attendees that the ball had to relocate to larger and larger venues. Seven hundred people attended the event in 1923, and by 1929 the number had grown to seven thousand” (Williams, 2017, p. 5)¹⁵⁹. Rapidamente a busca por uma audiência racialmente e economicamente diversa explorava a divisão entre as classes e as raças. Um escape que fora criado para todos, influenciado pela demanda e pela disparidade econômica tornou-se um problema visível na audiência. “Straight-passing middle-class men, along with the “intelligentsia and social leaders” of Harlem, would watch working-class men in drag perform” (Brathwaite, 2018, *Rolling Stone*)¹⁶⁰. No palco, “changes had to be made because whites were able to afford better costumes (...) and some African Americans felt disfranchised” (Williams, 2017, p. 6)¹⁶¹. O evento tornou-se assim uma reflexo de vários problemas sociais, econômicos e logísticos vividos na época. “The overwhelming success of the ball, the flamboyance of some attendees and participants, and occasional violence led to fruitless attempts to curtail the ball” (*Idem, Ibidem*)¹⁶². Evolutivamente a *ball scene* passou a ser reconhecida em *Drag Beauty Pagents*, onde outros problemas e formas de discriminação eram igualmente reconhecidas.

Ainda que a presença *queer* continuasse a ser ignorada pelos *media* convencionais, no documentário *The Queen* (1968), Crystal LaBeija, uma *drag queen trans* afro-americana, deu voz à expectativa da personificação da mulher negra em palco. Ao verbalizar os problemas de racismo dentro da comunidade, Crystal tornou-se uma das figuras pioneiras a atingir uma audiência mais abrangente. Era esperado que *drag queens* negras branqueassem a sua pele a fim de serem premiadas, como é implícito numa das cenas mais ilustres da sua carreira enquanto concorrente do *Drag Beauty Pagent, Miss All-America Camp* (1967). “I have a right to show my color, darling!” (LaBeija *apud* Simon, 1969, *The Queen*)¹⁶³.

Sub-culturas *queer* negras e latinas buscavam assim os próprios espaços a fim de serem celebradas pela sua individualidade face à opressão e discriminação praticada pelas sociedades heteronormativas e xenofóbicas, assim como por membros da própria comunidade LGBTQIA+.

¹⁵⁹ [Trad. do autor] “A popularidade do evento levou a um aumento tão grande no número de participantes que este teve que ser transferido para locais cada vez maiores. Setecentas pessoas compareceram ao evento em 1923, e em 1929 o número havia aumentado para sete mil”.

¹⁶⁰ [Trad. do autor] “Homens a passar por heterossexuais de classe média, juntos à “intelectualidade e líderes sociais” de Harlem, assistiam à classe trabalhadora de *performers* masculinos em *drag*”.

¹⁶¹ [Trad. do autor] “Mudanças tinham que ser feitas porque indivíduos brancos podiam pagar por melhores trajes (...) e alguns afro-americanos sentiam-se privados de direitos”.

¹⁶² [Trad. do autor] “O grande sucesso do evento, a exuberância de alguns atendentes e participantes e a violência ocasional conduziram a tentativas infrutíferas de privar o baile”.

¹⁶³ [Trad. do autor] “Eu tenho o direito de mostrar a minha cor, querida!”

A *ballroom culture* surge então como resposta a essa tensão social vivida por estas minorias. Ao projetarem em palco vivências, maneirismos e linguagens até então reprimidas, *drag queens* negras e latinas criaram as próprias competições como forma de escape. ““Balls” were no longer just drag competitions, but elaborate pageants that included many forms of performance, from vogue battles to catwalk competitions” (Tarantino, 2020, *Dress To Kill Magazine*)¹⁶⁴. O crédito dado ao legado de Crystal LaBeija originou assim um espaço seguro que até à atualidade acolhe aqueles que experienciam a tentativa social de supressão das suas identidades.

“Those balls are more a less like our fantasy of being a superstar like the Oscars (...) or being on a runway as a model. You know, a lot of those kids in the Ball they don't have two of nothing, some of them don't even eat (...) they don't have a home to go to, but they will go out and steal something and get dressed up and come to a ball for that one night and live the fantasy” (LaBeija *apud* Livingston, 1991, *Paris is Burning*)¹⁶⁵.

Ao criarem os próprios grupos denominados de *houses*, membros destes núcleos competiam a fim de ganharem troféus e se tornarem *legendary*, elevando igualmente o seu *status*. Fundadas por *mothers*, a figura mais respeitada e poderosa, estes grupos davam um novo significado por vezes substituto ao sentido de família. Ao longo da história diversas *houses* tornaram-se assim entidades lendárias entre a comunidade, desde a *House of LaBeija*, *House of Corey*, *House of Ninja*, *House of Xtravaganza*, *House of Saint Laurent*, *House of Dupree*, entre muitas outras.

Focados nas qualidades de cada qual, participantes competiam ao *walk* nas diversas categorias, salientando tudo aquilo que a sociedade heteronormativa privava. Vestidos como a fantasia que representavam, as categorias tornaram-se assim uma forma inclusiva de celebrar o maior número de participantes. *Realness*, *Executive Realness*, *Schoolgirl/Schoolboy Realness*, *Luscious Body*, *Town and Country*, *Butch Queen*, *Femme Queen*, *HighFashion Eveningwear e Face* são exemplos dessas diversas categorias.

Realness representa a capacidade de se envolver no meio da sociedade heteronormativa, de parecer “real”, de *pass* com a ilusão do próprio equivalente heterossexual. A habilidade de dar à sociedade o que ela quer ver, não como sátira mas com a capacidade de parecer o mais “natural” possível, de “voltar para o armário” e não ser questionada a sua identidade ou estilo de vida. A *performance* do *realness* enfatiza assim o privilégio de uma até então desconhecida existência confortável normativa. No documentário *Paris is Burning* (Figura 29), Dorian Corey estabelece um paralelo na categoria de *Executive Realness* entre a oportunidade influenciada pela posição social e a construção da narrativa visual influenciada pela opressão social.

“In real life you can't get a job as an executive unless you have the educational background and the opportunity. Now, the fact that you are not an executive is merely because of the social

¹⁶⁴ [Trad. do autor] ““Balls” já não eram competições de *drag*, mas concursos elaboradas que incluíam numerosas formas de *performance*, desde batalhas de *vogue* a competições na passarela”.

¹⁶⁵ [Trad. do autor] “Essas *balls* são mais o menos parecidas com a nossa fantasia de ser uma *superstar* como os Oscar (...) ou de estar numa passarela como modelo. Sabe, muitos desses crianças das *balls* não têm dois de nada, alguns nem comem (...) nem têm casa para onde ir, mas vão sair e roubar alguma coisa e se vestirem para virem à *ball* por aquela noite e viver a fantasia”

standing of life. (...) Black people have a hard time getting anywhere and those that do are usually straight. In a ballroom you can be anything you want. You're not really an executive but you're looking like an executive. And therefore you're showing the straight world that 'I can be an executive if I had the opportunity I can be one because I can look like one'" (Corey *apud Idem, Ibidem*)¹⁶⁶.

Envolvidas por *reading e shade*, estas *houses* funcionavam como gangues de rua gays que tinham "lutas de rua" ao *walk* nas diversas categorias. Praticado entre a comunidade, *reading*, corresponde à verdadeira forma de arte do insulto, ao exagerar de uma forma engraçada uma falha do oponente. *Shade*, de outra modo, tornou-se uma prática desenvolvida a partir do *reading*, o insulto sutil e particular ao qual o oponente tem noção. A partir do *shade* surgiu a *performance* do *vogue*, uma prática de dança ao qual os adversários movimentavam-se de forma a *throw shade*. Sem se tocarem ou falarem expressavam todas essas rivalidades por meio movimentos e posições socialmente repreendidas. A pantomima do *vogue* tornou-se assim uma forma segura de expressão própria e da comunidade.

"Vouging came from shade because it was a dance that to people did because they didn't like each other, instead of fighting you would dance it out on the dance floor and whoever did the better moves was throwing the best shade basically. (...) The name was taken from the magazine Vogue because some of the movement of the dance are also the same as the poses inside the magazine" (Ninja *apud Idem, Ibidem*)¹⁶⁷.

Esta ambiência tornou-se um reflexo simbólico das realidades vividas pela comunidade, incluindo os simples privilégios aos quais por vezes não tinha acesso. A apropriação de nomes de *fashion houses* pioneiras para a identificação das suas, como *House of Mugler*, *House of Garçon*, *House of Balenciaga* e *House of Lanvin*, exploravam o ideal fantasioso que lhes era privado. Ao incorporarem e comentarem noções de identidade e expressão de gênero, raça e classe social, a *performance* e a moda reconheciam assim uma relação intrínseca na exploração da cultura. O vestuário não só contribuía para uma melhor representação nas categorias ao qual estavam a *walk* mas também a expressarem a sua identidade num ambiente seguro. Ao tornarem-se o centro das atenções pela a admiração dos seus trajes e a teatralidade das suas apresentações *camp* conquistavam os próprios espaços definindo formas de vestir e compreender a moda, muitas vezes explorando habilidades pessoais na construção dos trajes.

¹⁶⁶ [Trad. do autor] "Na vida real, tu não consegues um emprego como executivo a menos que tenhas a formação educacional e a oportunidade. Agora, o fato de não seres um executivo é meramente por causa da posição social da vida. (...) Negros têm maior dificuldade em chegar a qualquer lugar e os que chegam costumam ser heterossexuais. Na ballroom, tu podes ser tudo o que quiser. Tu não es na realmente um executivo, mas estás a parecer um. E, portanto, estás a mostrar ao mundo heterossexual que "Eu posso ser um executivo se tiver a oportunidade, eu posso ser um porque consigo parecer um"".

¹⁶⁷ [Trad. do autor] "*Vouging* evoluiu a partir do *shade* porque era uma dança que as pessoas faziam porque não gostavam umas das outras, invés de lutarem iam dançar na pista e quem fizesse os melhores movimentos estava a *throwing* a melhor *shade*. (...) O nome foi retirado da revista Vogue porque alguns dos movimentos da dança também são iguais às poses dentro da revista".

Novas interpretações em palco exploravam mundos sem limitações capazes de compreender a moda como uma ferramenta de construção e desconstrução da representação da narrativa.

“High fashion categories allowed the queens, many of who came from low-income families and neighbourhoods, a way to express themselves through fashion and live within that fantasy. Oftentimes, looks were over the top, or ‘camp,’ but such was born from the escapism fashion provided for queens. Fashion and extravagance allowed queens to construct their own worlds, spaces, and identities” (Tarantino, 2020, *Dress To Kill Magazine*)¹⁶⁸.

Por resistência ou conformidade, rompendo as normas sociais de gênero ou reconhecendo a necessidade de corporificar o arquétipo, a *ballroom* possibilitou que sub-culturas explorassem espaços que por vezes lhes eram negados, enaltecendo de forma livre e segura o artista *queer*. Identidades como Dorian Corey, Crystal LaBeija (Figura 30), Willi Ninja (Figura 31), Paper LaBeija, Angie Xtravaganza, Octavia St Laurent, Paris Dupree, Kevin Aviance e muitos outros tornaram-se figuras principais que inspiram até aos dias de hoje a cultura, como outros diversos nichos da *night life*.



Figura 29 - s/a. (1991). “Cartaz promocional do filme *Paris is Burning* dirigido por Jennie Livingston” in *Imdb*. Consultado a: 10/06/2021. Disponível em: www.imdb.com/title/tt0100332/?ref_=ttmi_tt

Figura 30 - s/a. (1990). “Crystal LaBeija e Dorian Corey” in *Everett Collection*.

Consultado a: 10/06/2021. Disponível em: www.thecut.com/2014/07/why-white-gays-steal-black-female-culture.html

Figura 31 - Regnault, C. (2019). “Willi Ninja em Thierry Mugler” in *Kunsthal Rotterdam*. Junho, 1989.

Consultado a: 10/06/2021. Disponível em: www.kunsthal.nl/en/plan-your-visit/exhibitions/deepinogue_en/

“The most tragic irony of the proliferation of ballroom culture is that many of its founders and stars – who sought fortune and fame or at least the next best thing, a trophy – never got to see it. It’s therefore impossible to talk about the ball and house community and not discuss sexual violence and the AIDS epidemic” (Brathwaite, 2018, *Rolling Stone*)¹⁶⁹.

¹⁶⁸ [Trad. do autor] “As categorias de alta costura possibilitaram às *queens*, muitas delas oriundas de famílias e bairros de baixos rendimentos, uma forma de se expressarem através da moda e viver dentro dessa fantasia. Muitas vezes, a aparência era exagerada, ou “*camp*”, mas nasceu da moda escapista fornecida para elas. Moda e extravagância permitiram que *queens* construíssem os seus próprios mundos, espaços e identidades”.

¹⁶⁹ [Trad. do autor] “A ironia mais trágica da proliferação da *ballroom culture* é que muitos de seus fundadores e estrelas - que buscavam fortuna e fama ou pelo menos a próxima melhor coisa, um troféu - nunca chegaram a vê-la. Portanto é impossível falar sobre *balls* e *house community* e não discutir a violência sexual e a epidemia da SIDA”.

Em 1990, Madonna introduziu a presença da *ball culture* à sua audiência *mainstream*, ao lançar um dos *hits* mais reconhecidos da sua carreira, *Vogue* (Figura 32). Inspirada na dança e na cultura em volta da *ballroom*, Madonna ao *strike a pose* reconheceu e honrou esta comunidade. A relevância e influência do emergir de uma sub-cultura através de uma figura de maior poder persiste na atualidade como um fenómeno presente não só na música mas também no *videoclip* e *performances* ao vivo associadas. “The video itself was choreographed by and featured Jose Gutierrez Xtravaganza and Luis Xtravaganza, of the House of Xtravaganza” (Hess, 2020, *Vogue*)¹⁷⁰.

Como nunca antes reconhecida, a influência da *ballroom* disseminou-se não só na *night life* como nos *media*. Diversas sub-culturas como a *Kiki Scene* exploram novas interpretações da cultura, criando comunidades de resistencia à opressão exterior. Dos criadores, Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals, *Pose* (2018) apresenta uma possível perspetiva do que se vivia na *ball culture* no final da década de 80 e 90 em Nova York. Composto por um elenco com indivíduos negros e latinos, *trans* e *queer* capazes de relatar experiências idênticas, como Dominique Jackson (Figura 33), Mj Rodriguez, Indya Moore, Angelica Ross, Hailie Sahar, Billy Porter e escritores *trans*, como Janet Mock. Outros programas como *RuPaul’s Drag Race* (2009), *Kiki* (2017) e *Legendary* (2020) (Figura 34) continuam a referenciar a não-conformidade e o *camp* reconhecido nas *performances* da *ball culture*.

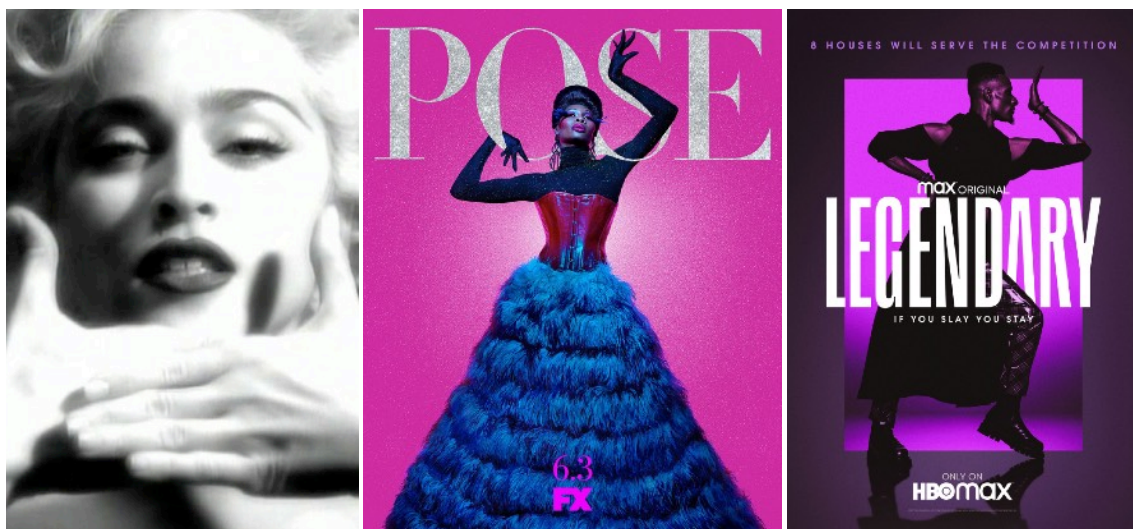


Figura 32 - s/a. (1990). “Frame do videoclip *Vogue* dirigido por David Fincher” in *Madonna*.

Consultado a: 17/06/2021. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=GuJQSAiODqI

Figura 33 - Dukovic, P. (2018). “Dominique Jackson no cartaz promocional de *Pose*” in *Imdb*.

Consultado a: 17/06/2021. Disponível em: www.imdb.com/title/tt7562112/mediaviewer/rm3369356288/

Figura 34 - Carter, M. (2020). “Dashaun Wesley no cartaz promocional de *Legendary*” in *Giant Artists*.

Consultado a: 17/06/2021. Disponível em: www.giantartists.com/news/29651/micaiah-carter-legendary-hbo-max

¹⁷⁰ [Trad. do autor] “O vídeo em si foi coreografado por Jose Gutierrez Xtravaganza e Luis Xtravaganza, da House of Xtravaganza”.

2.3.3 Glam Rock

Reconhecido no início da década de 1970 no Reino Unido, o estilo *glam rock* emergiu entre os artistas musicais que visualmente combinavam os binários do gênero. Ao recorrerem a trajés, penteados e maquiagens exuberantes estes *performers* introduziam uma nova interpretação do elemento visual na *performance*. “Glam rock, at the very broadest level, is a genre of music defined by the *visual style* of its artists. During the 1970s, performers whose stage appearance was markedly androgynous and theatrical were categorised as glam” (Blair, 2016, p. 12)¹⁷¹.

Reconhecendo uma posição não-conformista, eram apresentadas novas interpretação de auto expressão como alternativa à realidade cotidiana. Notáveis pela ambiguidade sexual e de gênero na representação de uma presença andrógina, *performers* como Marc Bolan, David Bowie, Elton John, Ney Matogrosso e muitos outros contribuíram para esta revolução e desconstrução das identidades. “The genre’s musical styles ranged from sophisticated and/or avant-garde-influenced rock-pop songwriting (Bowie, Roxy Music, Cockney Rebel), to 1950s rock n’ roll and blues-inspired pop rock (T. Rex), and ‘bubblegum pop’ (The Sweet, Suzi Quatro)” (*Idem, Ibidem*)¹⁷².

Assim começou a reconhecer-se uma era de transformação na cultura, caracterizada particularmente pelas relações entre as normas convencionais de identidade e apresentação. Por meio das suas narrativas e *personas*, estes artistas construía alternativas visuais contra a hegemonia vivida, descentralizando o esperado ideal de apresentação heteronormativo. À parte das suas identidades de gênero e sexuais, os seus corpos de trabalho recorriam a uma ampla gama de referências visuais, musicais, literárias, e culturais influenciando as suas presenças, indumentárias, letras, sons e narrativas. “Glam’s vocals had a fruity theatricality, supporting lyrics that presented as a boast: “Your mother can’t tell if you’re a boy or a girl.” Glam was butch and femme at once: bisexuality in sound” (Farber, 2016, *The New York Times*)¹⁷³.

A imagem *avant-garde* apresentada ao público desafiava deliberadamente ideais convencionais de masculinidade e feminilidade. Manipulando e questionando papéis de gênero, o *glam rock* tornou-se uma subcategoria não só da música mas também da moda, relacionando as duas áreas e comunicando entre si. “Glam fashion was an almost literal scream, an embrace of the grotesque that somehow made men dressed as space aliens the new sex symbols” (*Idem, Ibidem*)¹⁷⁴. O palco era envolvido simultaneamente por um escape utópico por meio de perspectivas distópicas, uma exploração nunca antes reconhecida. “These artists’ work did engage with contemporary preoccupations in a way that was not only visually and often

¹⁷¹ [Trad. do autor] “*Glam rock*, no seu nível mais amplo é um gênero de música definido pelo estilo visual dos seus artistas. Durante a década de 1970, os artistas cuja aparência no palco era marcada pela andrógina e pela teatralidade foram categorizados como *glam*”.

¹⁷² [Trad. do autor] “Os gênero dos estilos musicais variaram de influências sofisticadas e/ou vanguardistas de composições *rock-pop* (Bowie, Roxy Music, Cockney Rebel) ao *rock n’ roll* da década de 1950 e ao *blues* inspirado no *pop rock* (T. Rex) e ‘*bubblegum pop*’ (The Sweet, Suzi Quatro)”.

¹⁷³ [Trad. do autor] “Os vocais de *glam* tinham uma teatralidade frutada, apoiando as letras que se apresentavam com ostentação: “A tua mãe não sabe dizer se és um rapaz ou uma rapariga”. *Glam* era *butch* e *femme* ao mesmo tempo: bissexual no som”.

¹⁷⁴ [Trad. do autor] “A moda *glam* era quase um grito literal, um abraço do grotesco que de alguma forma transformava os homens vestidos de alienígenas num novo símbolo sexual”.

sonically experimental for its time, but it was also subversive in that it worked to destabilise conservative, conventional binaries of gender and sexuality” (Blair, 2016, p. 14)¹⁷⁵.

Membro da banda *T. Rex*, Marc Bolan, tornou-se uma das figuras principais no início da década de 1970. “Widely credited with pioneering the glam rock movement, Mr. Bolan, with his corkscrew hair, sparkly makeup and flamboyant outfits, defined an era of glitter and gobbledygook” (Bekhrad, 2017, *The New York Times*)¹⁷⁶. Em 1971 Bolan em conjunto com os *T. Rex*, atuou *Hot Love* no *Top Of The Pops*, vestido com um fato brilhante e caracterizado com lágrimas de *glitter* nos seus olhos e bochechas rapidamente esta *performance* ficou reconhecida como o nascimento do *glam* (Figura 35). A sua presença excêntrica para a época revolucionou e popularizou assim uma imagem e atitude atípica entre artistas do *rock* britânico.

“For the next couple years or so, “T. Rextasy” was all the rage in Britain. In his sparkly lamé and plush, leopard-print blazers, feather boas, top hats and mary-jane shoes – not to mention generous helpings of mascara, eyeshadow and powder – Bolan belted out hit after catchy hit, looking exquisite” (Bekhrad, 2020, *The Guardian*)¹⁷⁷.

Um ano após a atuação de Bolan no *Top Of The Pops*, também David Bowie ao atuar *Starman* do álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), introduziu a sua *persona* Ziggy Stardust que oferecia uma nova perspectiva na exploração da *performance* por meio da identidade visual. Apesar de quando fotografado para a capa do álbum *The Man Who Sold the World* (1970), Bowie já ter adotado vestuário com códigos habitualmente associados à figura feminina (Figura 36), foi com a atuação como Ziggy que uma visão mais andrógina do artista emergiu. Apresentada em horário nobre televisivo esta *performance* tornou-se uma referência essencial para a descrição inicial do movimento, como também de uma das eras mais marcantes da sua carreira. Acompanhado de uma guitarra azul, Bowie vestia um conjunto de duas peças acolchoadas, adornadas por um padrão dourado com apontamentos verdes sobre um fundo azul e vermelho, conjugadas com um par de botas reluzentes de cano alto escarlate (Figura 37). “1970s Britain didn’t know what to make of it. The unmistakable queerness of Ziggy that night has been cited as an inspiration by many of the New Romantics who would make a similar impact in the 1980s” (Kelly, 2019, *The Independent*)¹⁷⁸.

¹⁷⁵ [Trad. do autor] “Os trabalhos desses artistas envolviam-se com preocupações contemporâneas de uma forma que não eram apenas visuais e por vezes sonoramente experimentais para a época, mas também subversivos na medida em que ajudaram a desestabilizar os binários convencionais e conservadores do género e da sexualidade”.

¹⁷⁶ [Trad. do autor] “Amplamente creditado como o pioneiro do movimento *glam rock*, Bolan, com seu cabelo encaracolado, maquiagem brilhante e roupas extravagantes, definiu uma era de *glitter* e de linguagem ininteligível”.

¹⁷⁷ [Trad. do autor] “Durante os seguintes anos consecutivos “T. Rextasy” estava na moda na Grã-Bretanha. Em seu *lamé* brilhante e *plush*, blazers com padrões leopardo, *feather boas*, *top hats* e sapatos *mary-jane* - sem mencionar as generosas porções de rímel, sombra e pó - Bolan cantou cativantes *hits* após *hits*, aparentemente requintado”.

¹⁷⁸ [Trad. do autor] “A Grã-Bretanha da década de 1970 não sabia o que fazer com essa informação. A inconfundível estranheza de Ziggy naquela noite foi citada como uma inspiração por muitos dos *New Romantics*, que teriam um impacto semelhante na década de 1980”.



Figura 35 - BBC. (1971). “Frame de Marc Bolan no *Top Of The Pops* emitido na BBC” in *Groovy History*.

Consultado a: 25/06/2021. Disponível em: groovyhistory.com/glam-rock-marc-bolan-t-rex

Figura 36 - MacMillan, K. (1970). “David Bowie em *The Man Who Sold the World*” in *David Bowie*. Novembro, 1970.

Consultado a: 25/06/2021. Disponível em: www.davidbowie.com/the-man-who-sold-the-world

Figura 37 - s/a. (1972). “Frame de David Bowie no *Top Of The Pops*” in *Rolling Stone*.

Consultado a: 25/06/2021. Disponível em: www.rollingstone.com/music/music-news/how-david-bowie

Não só na era de Ziggy Stardust mas também em *Aladdin Sane* (1973), o seu sexto álbum de estúdio, Bowie reinventou-se nos seus próprios termos explorando a construção da *persona* e da narrativa. Ao transcender quaisquer barreiras de identidade, as interpretações de Bowie como Ziggy e Aladdin estabeleciam gradualmente uma posição ambígua face ao sexo e ao género, noção que ecoou ao longo da sua carreira.

“There was a point in '73 where I knew it was all over (...) I didn't want to be trapped in this Ziggy character all my life. And I guess what I was doing on *Aladdin Sane*, I was trying to move into the next area – but using a rather pale imitation of Ziggy as a secondary device. In my mind, it was Ziggy Goes to Washington: Ziggy under the influence of America” (Bowie *apud* Sheffield, 2016, *Rolling Stone*)¹⁷⁹.

Visualmente, diversos aspetos da sua presença em palco reconheciam uma forte ligação e inspiração na cultura e costumes japoneses. “Bowie's initial foray into the world of Japan began in the mid-1960s, when he encountered the flamboyant, openly homosexual performance artist Lindsay Kemp, who was teaching dance and mime with a Japanese twist” (Thian, 2013, *The Japan Times*)¹⁸⁰. A integração da relação entre o género e a *performance* denotava uma forte ligação com o estilo *onnagata* praticado no kabuki. Adicionalmente, a historiadora de moda Helene Thian alega que “Bowie was also “absolutely the first” Western artist to employ the hayagawari - literally “quick change” - technique from kabuki” (Thian *apud* Wong, J. & Kato

¹⁷⁹ [Trad. do autor] “Houve um momento em '73 em que eu sabia que tudo tinha acabado (...) Eu não queria ficar preso na personagem do Ziggy a minha vida toda. E eu acho que era isso que eu estava a fazer com *Aladdin Sane*, eu estava a tentar-me mover para a próxima era - mas ao usar uma imitação mais apagada do Ziggy como uma ferramenta secundária. Na minha cabeça, era o Ziggy a ir para Washington: Ziggy sob a influência americana”.

¹⁸⁰ [Trad. do autor] “A incursão inicial de Bowie no mundo do Japão começou em meados da década de 1960 quando encontrou a exuberante artista performativa abertamente homossexual, Lindsay Kemp, que ensinava dança e mímica com um toque japonês”.

2016, *BBC News*)¹⁸¹. Prática esta que consistia no arranque dramático de uma capa com a ajuda de assistentes invisíveis em palco e consequentemente revelar o conjunto de roupa que se encontra sob si. Não só na *performance* mas também na sua aparência eram reconhecidas particularidades da cultura japonesa. A caracterização facial começou a tornar-se um pouco focal na representação visual da persona, a ausência de barba e sobrancelhas, pele pálida e olhos e bochechas vermelhas reconheciam uma forte inspiração na maquilhagem kabuki. Mas também o relâmpago facial (Figura 38), o mullet ruivo e os atributos corporais eram elementos distintivos da sua particular caracterização andrógina e alienada.

Os seus trajes enriqueciam igualmente uma posição vanguardista, tornando-se lendárias referências do espírito *glam rock*. Têxteis reluzentes, padrões, cor, saltos altos, plataformas, desconstrução e nudez eram elementos que encapsulavam a ousadia dos trajes de Bowie. Quando aplicados sobre o corpo masculino, socialmente passou a ser reconhecida uma desconstrução da imagem face ao género, onde a *performance* e a moda tornaram-se o veículo disruptor da típica presença sóbria e assertiva associada à construção social do ideal masculino.

“The real turning point in Bowie’s fashion progress came with his collaboration with Japanese designer Kansai Yamamoto whom he met when the latter learned that Bowie had been wearing pieces of his womenswear on stage. It was Yamamoto who designed the kimonos and knitted unitards that came to personify the *Ziggy Stardust* and *Aladdin Sane* era” (Johnston, 2017, *GQ Magazine*)¹⁸² (Figuras 39 e 40).



Figura 38 - Duffy, B. (1973). “David Bowie” in *Another Magazine*.

Consultado a: 10/07/2021. Disponível em: www.anothermag.com/art-photography/8162/flash-of-genius

Figura 39 - Sukita, M. (1973). “David Bowie em Kansai Yamamoto para a *Aladdin Sane Tour*” in *VMan*.

Consultado a: 10/07/2021. Disponível em: vman.com/article/chronicling-david-bowies-iconic-looks-over-the-years/

Figura 40 - Hanekroot, G. (1973). “David Bowie em Kansai Yamamoto para a *Aladdin Sane Tour*” in *Billboard*.

Consultado a: 10/07/2021. Disponível em: www.billboard.com/photos/6842999/david-bowie-fashion-rebel-photos

¹⁸¹ [Trad. do autor] “Bowie também foi “absolutamente o primeiro” artista ocidental a usar a *hayagawari* — literalmente “mudança rápida” — técnica do *kabuki*”.

¹⁸² [Trad. do autor] “O verdadeiro ponto de mudança no progresso da moda de Bowie deu-se com a sua colaboração com o designer japonês Kansai Yamamoto, que conheceu Bowie quando soube que estava usar as suas peças femininas em palco. Foi Yamamoto quem desenhou os kimonos e os macacões de malha que vieram a personificar a era de *Ziggy Stardust* e *Aladdin Sane*”.

Bowie tornou-se assim um dos exemplos mais lendários do *glam rock*. Ao influenciar e inspirar a ascensão do movimento na cultura *pop*, diversas outras entendidas passaram a reconhecer a importância da exploração visual na *performance*. Fosse este um motivo de demonstração do próprio ou da construção da narrativa, este fenômeno introduziu uma nova linhagem de criativos capazes de testarem os limites da apresentação binária de modos socialmente contraditórios e ambíguos.

Artistas como Elton John (Figura 41), Klaus Nomi, Freddie Mercury (Figura 42), e bandas como *Mötley Crüe*, *Twisted Sisters* e *Kiss* ao longo das décadas recorreram igualmente a motivos reluzente e chamativos a fim de adotarem uma estética não convencional baseada na mistura visual dos binários. Do mesmo modo ao incorporando novas interpretações de *glam* transportando-as para outros estilos musicais, também como Prince (Figura 43) no R&B e o artista do *disco hit*, *You Make Me Feel (Mighty Real)*, Sylvester. Estas entidades tornaram-se assim referências na criação das próprias identidades visuais com base na desconstrução de noções de gênero associadas à moda, por meio da música e da *performance*.



Figura 41 - Knight, R. (1974). "Elton John" in *Cr Fashion Book*.

Consultado a: 22/07/2021. Disponível em: www.crfashionbook.com/mens/g25226861/elton-john-vintage-tour-looks

Figura 42 - Angel, J. (1997). "Freddie Mercury" in *Vogue*.

Consultado a: 22/07/2021. Disponível em: www.vogue.fr/vogue-hommes/fashion/diaporama/portfolio-35-iconic-shots-of-freddie-mercurys-show-stopping-style/39048

Figura 43 - Still, P. (1995). "Prince" in *GQ Magazine*.

Consultado a: 22/07/2021. Disponível em: www.harpersbazaar.com/culture/features/g7168/prince-iconic-style

Ainda na década de 1970, a essência do *glam rock* transcendeu o mundo da música com o filme, *The Rocky Horror Show* (1975) (Figura 44), uma referência cultural de identidade ambígua em conjunto com a música, o horror e a comédia. Também nos clubes noturnos a influência do *glam* sentiu-se com a emergência dos *new romantics* no Reino Unido, inspirando novas atitudes e conceitos na exploração de extravagante e excêntrica moda. Como resultado desta nova onda de criativos, o artista Boy George (Figura 45), em 1982 atuou no *Top of the Pops* a música *Do You Really Want To Hurt Me?*, a sua aparência andrógina e multicolor lembrou os espectadores britânicos de uma abordagem performativa enraizada cultura. Desde então a contínua inspiração em noções do *glam rock* continuam a ser perceptíveis com destaque no trabalho de designers como Alessandro Michele e Harris Reed (Figura 46) que não limitam os corpos sexuais às suas visões, explorando a moda além das construções sociais corpóreas.



Figura 44 - s/a. (1975). “Tim Curry em *The Rocky Horror Picture Show*” in *20th Century Fox*. Consultado a: 24/07/2021. Disponível em: www.nytimes.com/2015/10/04/movies/rocky-horror

Figura 45 - Levine, D. (1984). “Boy George” in *Blitz Magazine*. Outubro, 1984. Consultado a: 24/07/2021. Disponível em: www.blitzmagazine.co.uk/blitz_magazine_2.htm

Figura 46 - Kerber, T. (2021). “Harris Reed em Harris Reed” in *Metal Magazine*, nº44. Primavera Verão, 2020. Consultado a: 24/07/2021. Disponível em: metalmagazine.eu/en/post/interview/harris-reed

Na atualidade estas noções continuam a representar uma forte inspiração em diversos artistas musicais como Harry Styles (Figura 47), Lil Nas X e a banda de *rock* italiana *Måneskin* que exploram visualmente a ambiguidade do gênero por meio de uma posição *gender bender*. Também Lady Gaga na construção da narrativa e da *persona* explora e referência aqueles que ate então testaram os limites da *performance* introduzindo-os às audiências convencionais.

“When Gaga reinvented the revolutionary queer spirit of Bowie and Prince for the youth of the noughties, she was performing a drag of her own. (...) Millions of young gay people in turn used her example to construct their own identities in small, alienating towns and villages around the world. Every person needs references to inform their social performance, to do a sort of drag in their daily lives. Gaga offered queer people those references that our heteronormative hometowns couldn’t, reaching back into the past and passing them forward to those of us who could not access them alone” (O’Flynn, 2018, *The Guardian*)¹⁸³.

Habitualmente associada a uma forte presença visual, Gaga em conjunto com o diretor criativo Nicola Formichetti e o fotógrafo Nick Knight introduziu publicamente pela primeira vez o seu *alter-ego* Jo Calderon, na edição de Outono/Inverno 2010/11 da *Vogue Hommes Japan* (Figura 48). Seguido da aparição no videoclip *You And I* (2011) e da *performance* nos *Mtv Video Music Awards* (2011), assim como Bowie, Lady Gaga tornou-se uma figura disruptiva das noções de identidade, reconhecendo a influência social que estes atos podem vir a gerar por si só.

¹⁸³ [Trad. do autor] “Quando a Gaga reinventou o espírito *queer* revolucionário de Bowie e Prince para a juventude dos anos noventa, ela estava a atuar um *drag* dela própria. (...) Milhões de jovens gays, por sua vez, usaram os seus exemplos para construir as suas próprias identidades em pequenas alienadas cidades e vilas à volta do mundo. Todas as pessoas precisam de referências para informarem as suas *performances* sociais, para fazer uma espécie de *drag* no seu dia a dia. A Gaga ofereceu às pessoas *queer* aquelas referências que as cidades heteronormativas não podiam oferecer, voltando ao passado e trazendo-as para aqueles que não conseguiam acessá-las sozinhos”.

Com o emergir do estilo musical *hyperpop*, surgiu uma nova interpretação da longa relação da desconstrução de noções de identidade por meio da *performance* visual e musical. O maximalismo e o exagero explorado nos limites da *pc music* acompanham igualmente entidades *trans* como Sophie, Arca mas também *gender-fluid* como Dorian Electra que transportam igualmente esse mesmo espírito na construção das suas identidade em palco. O primeiro disco de Sophie (Figura 49), *Oil of Every Pearl's Un-Insides* é um reflexo dessa mesma narrativa, ao transcender a ideia de nascer num corpo que permanentemente dita uma identidade e ganha um significado em contexto social, como é interpretado na música, *Immaterial*.

“This is the overarching message of Oil of Every Pearl’s Un-Insides: question everything. SOPHIE’s desire to disrupt has been evident from day one, but the lyrics and composition of her this album take things further; they ask us to imagine identities outside of society’s existing limitations, and also highlight the futility of trying to prove that anything is ‘real’ in a society increasingly obsessed with artifice” (Hall, 2018, *Dazed Digital*)¹⁸⁴.

Immaterial girls (anyhow, any place)
 Immaterial boys (anywhere, anyone)
 Immaterial girls (any form, any shape)
 Immaterial boys (anyway, anything, anything I want)
 (Sophie, 2018, *Oil of Every Pearl's Un-Insides: Immaterial*)¹⁸⁵.

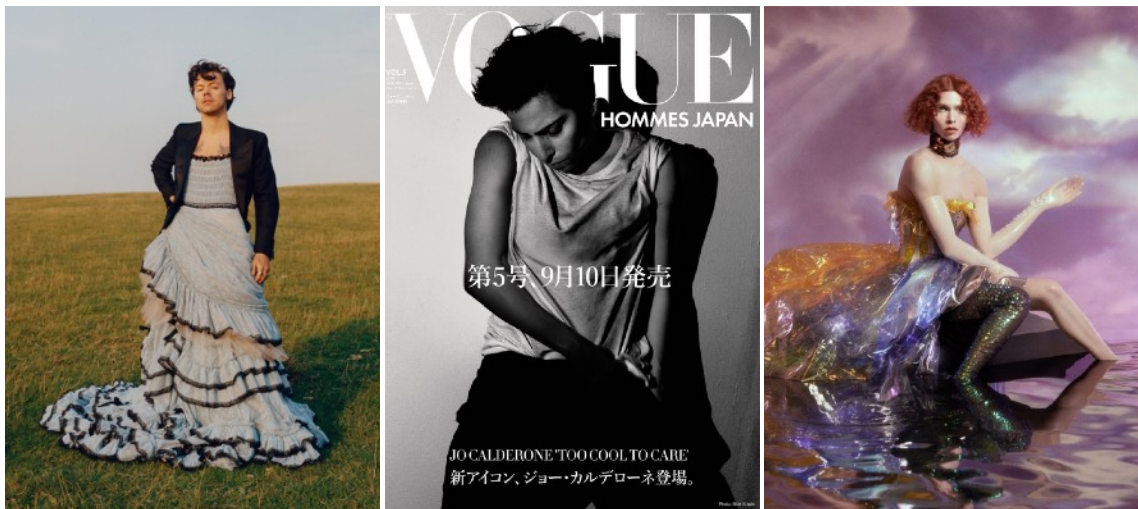


Figura 47 - Mitchell, T. (2020). “Harry Styles” in *Vogue*. Dezembro, 2020.

Consultado a: 28/07/2021. Disponível em: www.vogue.com/article/harry-styles-cover-december-2020

Figura 48 - Knight, N. (2010/11). “Lady Gaga como Jo Calderone” in *Vogue Hommes Japan*. Outono/Inverno (2010/11).

Consultado a: 28/07/2021. Disponível em: www.huffpost.com/entry/jo-calderone-lady-gaga_n_693893

Figura 49 - Wales, C. (2018). “Sophie em *Oil of Every Pearl's Un-Insides*” in *Dazed Digital*.

Consultado a: 28/07/2021. Disponível em: www.dazeddigital.com/music/article/40426/1/sophie

¹⁸⁴ [Trad. do autor] “Esta é a mensagem abrangente do Oil of Every Pearl’s Un-Interior: questionar tudo. O desejo disruptivo de SOPHIE tem sido evidente desde o primeiro dia, mas as letras e composição desse álbum vão muito além disso; elas pedem-nos para imaginar identidades fora das limitações da sociedade onde também destacam a futilidade de tentar provar que qualquer coisa é ‘real’ numa sociedade cada vez mais obcecada por artifícios”

¹⁸⁵ [Trad. do autor] “Raparigas imateriais, rapazes imateriais (eu podia ser qualquer coisa que eu quisesse)
 Raparigas imateriais (de qualquer forma, em qualquer lugar)
 Rapazes imateriais (em qualquer parte, qualquer um)
 Raparigas imateriais (qualquer forma, qualquer feitio)
 Rapazes imateriais (de qualquer maneira, qualquer coisa, qualquer coisa que eu quisesse)”.

2.3.4 Leigh Bowery

Natural da Austrália, Leigh Bowery (1961-1994), permanece até aos dias de hoje uma das figuras pioneira na exploração dos limites da *performance*. A sua presença extravagante acompanhada de notáveis trajes e maquilhagem, sucedeu *performances* únicas e por vezes controversas que inspiram não só a *underground night life* mas também todo o mundo criativo à sua volta.

Em 1980, Bowery, mudou-se para Londres onde construiu uma identidade característica à volta do seu nome. “He was a club-land legend, performance artist, fashion designer, singer (with the bands Raw Sewage, and Minty), and creator of some of the most mind-boggling looks of the 80s and 90s” (Anderson, 2020, *i-D*)¹⁸⁶. Através de silhuetas extremas, combinações bizarras e extremo *avant-garde*, Leigh tornou-se uma figura principal na noite londrina, com maior presença no clube *Taboo* “for which he designed progressively more extravagant costumes and became the primary wearer and performer of his designs” (Granata, 2017, p. 55)¹⁸⁷. Também como modelo e musa do pintor Lucian Freud, transcendeu a sua presença em palco tornando-se um ícone nas diversas áreas criativas. Impossível de o associar apenas a um rótulo, a sua influência criativa inspira gerações mesmo após a sua morte prematura em 1994, conseqüente de complicações relativas à SIDA. “He was predominantly a club figure who inhabited a space at the margin of both fashion and art markets, and who could not be easily assimilated within either, at least in his lifetime” (*Idem*, p. 54)¹⁸⁸. Assim sendo, ao longo da sua carreira a relação entre a moda, a *performance*, e a *club culture* foi determinante no desenvolvimento da sua identidade, culminando numa presença grotesca nunca antes reconhecida.

“Rather than do a painting on canvas or sculpting with clay I put all these ideas into myself (...) I suppose really what stimulates me more than anything is always having ideas. Ideas really get me excited, so the area that gives most freedom is art because there's no barriers there's no parameters it's completely free so that's the area in which I place myself now” (Bowery *apud* Atlas, 2002, *The Legend of Leigh Bowery*)¹⁸⁹.

No início da década de 1980 a moda estava completamente envolvida com as diversas áreas criativas como o cinema, a dança e a música, formando uma bolha criativa onde Bowery se tornou o resultando na mistura de todos esses processos criativos. Por meio da sua figura naturalmente corpulenta, Leigh manipulava o corpo de forma a que essas transformações subvertissem a ideia de que a base corpórea não tem quaisquer limitações. “The human body is

¹⁸⁶ [Trad. do autor] “Ele era uma lenda dos clubes, artista performativo, designer de moda, cantor (com bandas como Raw Sewage e Minty) e criador de alguns dos looks mais alucinantes dos anos 80 e 90”.

¹⁸⁷ [Trad. do autor] “Para o qual ele desenhou trajes cada vez mais extravagantes e se tornou o principal utilizador e performer das suas próprias criações”.

¹⁸⁸ [Trad. do autor] “Ele era uma figura predominante dos clubes que habitava num espaço à margem dos mercados da moda e da arte, e que não poderia ser facilmente assimilado a nenhum deles, pelo menos durante sua vida”.

¹⁸⁹ [Trad. do autor] “Em vez de fazer uma pintura numa tela ou esculpir com barro eu coloco todas essas ideias em mim (...) Eu suponho que o que realmente me estimula mais do que qualquer coisa é sempre ter ideias. As ideias realmente entusiasma-me, então a área que me dá mais liberdade é a arte porque não há barreiras, não há parâmetros e é totalmente gratuito, então essa é a área em que me posiciono agora”.

the are area that I'm interested in and also its appearance and the way it could be changed” (Bowery *apud* Granata, 2017, p.55)¹⁹⁰.

Em colaboração com o fotógrafo Fergus Greer, Leigh documentava diversos conjuntos de constantes reinvenções da própria imagem, transparecendo um senso claro de *performance* onde o vestiário *avant-garde* dominava a ambiência. Por vezes, os seus trajes criavam assim uma ilusão plástica de um corpo mutante e fantasioso (Figura 50), ao aumentar ainda mais os seus notáveis atributos por meio de acolchoados, chapéus, mascaras, saltos altos e plataformas era notória a ilusão de uma silhueta robusta e alongada. A abolição da face manipulada com acessórios de exagerada escala suprimiam a sua identidade biológica, representando-o como uma figura assexual (Figura 51). Apesar de se identificar como o género masculino, os limites do seu corpo não o impediam de explorar outras relações com o mesmo. A ilusão corporal presente no exagero da barriga remetia não só para a representação exagerada da mesma como também para a ilusão do corpo feminino em fase de gestação (Figura 52). “He didn’t want to be like a woman. He just liked to emphasize certain parts of his body (...) that was the shape of his belly, and he would emphasize it even more through his costumes” (Granata, 2017, p. 60)¹⁹¹. Assim sendo, códigos socialmente compreendidos como femininos eram frequentemente manipulados de uma forma ambígua, na exploração dos limites e da desconstrução da relação entre corpo sexuado e o género.



Figura 50 - Astor, J. (1994). “Leigh Bowery” in *Image Amplified*.

Consultado a: 01/08/2021. Disponível em: imageamplified.com/the-relevant-queer-fashion-designer-and-performance-artist-leigh-bowery-born-march-26-1961-3/#.YYtzi8qJQI

Figura 51 - Greer, F. (1992). “Leigh Bowery” in *Michael Hoppen Gallery*.

Consultado a: 01/08/2021. Disponível em: www.michaelhoppengallery.com/exhibitions/187/overview/#/artworks

Figura 52 - Greer, F. (1989). “Leigh Bowery” in *Michael Hoppen Gallery*.

Consultado a: 01/08/2021. Disponível em: www.michaelhoppengallery.com/exhibitions/187/overview/#/artworks

Em 1993 no festival *Wigstock*, Leigh apresentou a *birth performance* (Figura 53), uma atuação que estimulava todos esses conceitos de identidade e ambiguidade corpórea, quando em palco deu à luz um feto adulto coberto em sangue, a sua esposa, Nicola Bowery. Suspensa (Figura 54) e devidamente coberta debaixo de um vestido e de um fato que simulava o corpo gravido de

¹⁹⁰ [Trad. do autor] “O corpo humano é a área que me interessa e também a sua aparência e a forma como pode ser alterada”.

¹⁹¹ [Trad. do autor] “Ele não queria ser como uma mulher. Ele só gostava de enfatizar certas partes do seu corpo (...) esse era o formato da sua barriga, e ele ia enfatiza-lo ainda mais através dos seus trajes”.

Leigh, assim que este se deitou, Nicola começou por rasgar a zona genital ilusória desse mesmo corpo, simulando o expelir do seu próprio nascimento.

Ao questionar noções tradicionais de feminilidade por meio do exagerado *camp*, esta *performance* tornou-se um dos diversos exemplos da figura disruptiva e eternizada de Leigh Bowery. “Much like drag, camp occupies a similar ambiguous position because it retains the potential to denaturalise and/or reinforce gender roles, particularly in relation to constructions of femininity” (*Idem*, p. 68)¹⁹². Visualmente a sua presença não sugeria uma incorporação de qualquer natureza binária pois o grotesco envolvido pela atmosfera assexual prevalecia.



Figura 53 - s/a. (c.1993). “Frame de Leigh Bowery a atuar a *birth performance* no festival *Wigstock*” in *Wigstock*. Consultado a: 04/08/2021. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=obRFnIEZpPA

Figura 54 - Greer, F. (1994). “Nicola Bowery suspensa em Leigh Bowery” in *Michael Hoppen Gallery*.

Consultado a: 04/08/2021. Disponível em: www.michaelhoppengallery.com/exhibitions/187/overview/#/artworks

Ao longo dos anos os seus trajes foram-se mutando, tornando-se cada vez mais distintos, extremos, experimentais e grotescos, compostos por silhuetas complexas, cores vivas, *color-blocking*, padrões, lantejoulas e quaisquer outros motivos chamativos. Tudo apelava a si mesmo, caracterizado com maquilhagem igualmente experimental e progressivamente mais carregada e distinta, desde a face branca ao efeito pingado na cabeça (Figura 55), *liberty spikes*, boca exageradamente contornada, lábios de silicone, alfinetes faciais (Figura 56) e óculos sobrepostos (Figura 57) são alguns exemplos dos diversos códigos visualmente explorados. Técnicas habitualmente utilizadas na construção da ilusão do corpo feminino eram recorrentes, desde o *tucking* ocasionalmente acompanhado por uma *merkin*¹⁹³, a pressionar e prender a própria gordura ao seu tórax de forma a criar a ilusão de seios femininos. Ao desafiar os limites da vestibilidade a construção da sua imagem era consequente de diversos níveis de desconforto, derivados do peso, aperto e construção dos próprios trajes e acessórios.

Por oposição o seu vestuário diurno era caracterizado por peças convencionais, socialmente compreendidas como masculinas, acampadas de um par de saltos altos dentro do par de ténis, alongando de forma subtil o seu corpo.

¹⁹² [Trad. do autor] “Assim como o drag, o *camp* ocupa uma semelhante posição ambígua porque retém o potencial de desnaturalizar e/ou reforçar os papéis de género, particularmente em relação às construções de feminilidade”.

¹⁹³ Tipo de peruca adequada para a área púbica.

“Bowery precipitates a blurring between performance and the performative, between art and life, as he remained in character (...) by continuously underlining the performative aspect of daily life and denaturalising it, as well as by creating over-the-top performances in a range of more or less obviously theatrical settings” (*Idem*, p. 70)¹⁹⁴.



Figura 55 - Garner, K. (1986). “Efeito pingado de Leigh Bowery” in *Another Magazine*.

Consultado a: 08/08/2021. Disponível em: www.anothermag.com/art-photography/gallery/10078/leigh-bowery

Figura 56 - Knight, N. (1992). “Leigh Bowery” in *Dazed Digital*.

Consultado a: 08/08/2021. Disponível em: www.dazeddigital.com/fashion/gallery/19817/4/leigh-bowery

Figura 57 - Garner, K. (1986). “Óculos sobrepostos de Leigh Bowery” in *Another Magazine*.

Consultado a: 08/08/2021. Disponível em: www.anothermag.com/art-photography/gallery/10078/leigh-bowery

Consequentemente no final da década de 1970 e início da década de 1980 o movimento dos *new romantics* predominava na noite *underground* de Londres. Sob a influência de algumas *performances* no *Top Of The Pops* mas também do nihilismo austero do *punk* a onda de criativos da cidade explorava uma nova sub-cultura a fim de se expressarem livremente. Composto por artistas, designers, *club goers* e bandas como *Duran Duran*, *Haysi Fantayzee*, *Visage* e *Culture Club*, também Bowery em conjunto com a sua banda *Minty* tornou-se uma das principais figuras do movimento. Entidades como Judy Blame (Figura 58), Stephen Jones (Figura 59) e Scarlett Cannon (Figura 60) por meio dos seus estilos subversivos tornaram-se lendárias referências para o mundo da moda colaborando com designers como Claude Montana, John Galliano, Vivienne Westwood e Walter Van Beirendonck e marcas como *Louis Vuitton* e *Dior*.

“The Blitz Club was a place where anything went, where the lines between gender were obliterated, and where the wilder your look was, the better. From Bowery’s floral morphsuits and Boy George’s avant-garde (and immaculately applied) make-up, to the fact that the New Romantic movement was birthed there, its influence can still be felt on catwalks around the world even now, almost 40 years on” (Davidson, 2019, *Dazed Digital*)¹⁹⁵.

¹⁹⁴ [Trad. do autor] “Bowery precipitava uma dissiminação entre a *performance* e o performativo, entre a arte e a vida, enquanto ele permanecia em personagem (...) ao sublinhar continuamente o aspecto performativo da vida diária e a desnaturaliza-lo, bem como ao criar *performances* extravagantes numa série de cenários obviamente mais ou menos teatrais”.

¹⁹⁵ [Trad. do autor] “O *Blitz Club* era o lugar onde tudo acontecia, onde as linhas entre os géneros eram apagadas e onde o quanto mais selvagem o teu visual fosse melhor. Desde os *morphsuits* florais de Bowery e maquiagem vanguardista (e imaculadamente aplicada) de Boy George, ao facto de que o movimento dos *New Romantic* nasceu lá, onde a sua influência ainda pode ser sentida nas passarelas de todo o mundo, mesmo quase 40 anos depois”.

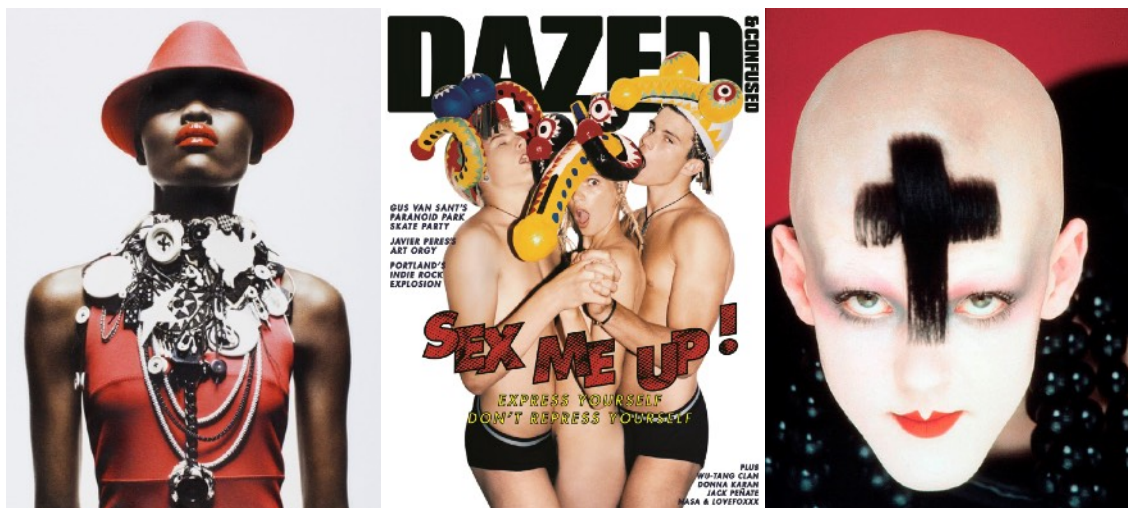


Figura 58 - Baker, W. (2010). "Grace Jones com acessórios de Judy Blame" in *i-D Magazine*.

Consultado a: 16/08/2021. Disponível em: 032c.com/living-attitude-judy-blame

Figura 59 - Irwin, M. (2017). "Headpieces de Stephen Jones para Walter Van Beirendonck" in *Dazed & Confused*.

Consultado a: 16/08/2021. Disponível em: www.dazeddigital.com/fashion/gallery/21969/0/remembering-matt-irwin

Figura 60 - Degen, T. (1980). "Scarlett Cannon" in *Dazed Digital*.

Consultado a: 16/08/2021. Disponível em: www.dazeddigital.com/fashion/gallery/27826/0/scarlett-cannon-scarlett-woman

Evolutivamente o espírito criativo vivido no clubes noturnos inspirou outras sub-culturas, tal como os *club kids* de Nova York que recorriam igualmente ao choque visual reconhecido na atmosfera vivida na *nightlife* londrina, onde Leigh tornou-se uma figura característica do espírito criativo e *gender bender* da época.

Assim sendo a influência de Bowery permanece referenciada até à atualidade por diversas entendidas do mundo da moda. Desde o designer britânico, Alexander McQueen que no desfile de Outono 2009 *Ready-to-Wear* (Figura 61) se inspirou numa das maquiagens mais característica de Bowery, a face branca com a boca contornada de forma oval em vermelho escarlata. Ao designer americano, Rick Owens que no desfile de Primavera 2016 *Ready-to-Wear* (Figura 62) referenciou a *birth performance*, inspirando-se nas posição corporais de Leigh e Nicola Bowery. Ao analisar o trabalho de outros designers como Gareth Pugh, John Galliano, Richard Quinn, Charles Jeffrey Loverboy (Figura 63) e Matty Bovan são notáveis as inspirações provocadoras e inconventionais de Bowery e do espírito londrino. Nas impressionantes criações das últimas décadas estes designers continuam a estimular construções de género por meio da distorção dos corpos, do vestuário e do meio ambiente envolvente canalizando ideais de vestibilidade e fantasia.

"Bowery and Bovan generated fluidity between the male and the female representative of the spectrum of gender we understand today. They both created their work from an inspiration generated by the intersections of entertainment, artistic expression, vulnerability, and one's relationship to power utilizing knits, textiles, make up, and deformation of the body" (Chervitz, 2020, *L'Officiel*)¹⁹⁶.

¹⁹⁶ [Trad. do autor] "Bowery e Bovan geraram a fluidez entre o masculino e o feminino representativo do espectro do género que compreendemos na atualidade. Ambos criaram os seus trabalhos a partir de uma inspiração gerada pelas interseções do entretenimento, expressão artística, vulnerabilidade e da própria relação com o poder, ao tirarem proveito de malhas, tecidos, maquiagem e da deformação corporal".



Figura 61 - Madeira, M. (2009). “Alexander McQueen, coleção de outono *ready-to-wear*” in *Vogue Runway*. Consultado a: 02/09/2021. Disponível em: www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/collection#11

Figura 62 - Vlamos, Y. (2016). “Rick Owens, coleção de primavera *ready-to-wear*” in *Vogue Runway*. Consultado a: 02/09/2021. Disponível em: www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/rick-owens/slideshow/collection#15

Figura 63 - Loverboy, C. J. (2018). “Charles Jeffrey Loverboy, coleção de primavera *menswear*” in *Vogue Runway*. Consultado a: 02/09/2021. Disponível em: www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-menswear/charles-jeffrey-loverboy/slideshow/collection#29

Com a influencia da internet, não só na *nightlife* são reconhecidas entidades que experimentam com noções de identidade e *self-branding*. Estrelas do instagram como o duo franco-canadiano, *Fecal Matter* (Raj Bhaskaran e Hannah Dalton) exploram o seu corpo como uma tela sobre a qual se reimaginam à parte da sociedade normativa. Ao darem vida às noções utópicas das suas realidades visuais, tal como Bowery, reconhecem uma forte presença assexual dominada por uma identidade imaginativa, surrealista e não-conformista. Ao não se limitarem a que os seus corpos sexuais ditem a sua forma de viver, por meio da manipulação fotográfica, maquilhagem e as próprias criações de vestuário, como os saltos altos de silicone ilusórios à pele humana — *Skin Heel Boots* (Figura 64) — e seus variantes (Figura 65), a construção do corpo mutante e alienado coloca em perspetiva o conceito de beleza. À parte das próprias criações, entidades do mundo da moda como Rick Ows (Figura 66), Nick Knight e marcas como *Trippen* reconhecem e colaboram com *Fecal Matter* expandindo para as suas audiências mais abrangentes o índice performativo praticado no quotidiano, interrogando assim o significado de ser humano.

“People perceive our work as ahead of its time or futuristic because society is behind in a lot of ways (...) We live in a generation where everyone has a filter over themselves. Even if you take a picture on your iPhone and post it on Instagram without editing it, the camera lens still presents it in a different point of view. The beauty of that filter, of having layers and add-ons, is that you can transform whatever is real into something that is different, new or unknown” (Bhaskaran *apud* Waters, 2019, *Sleek Magazine*)¹⁹⁷.

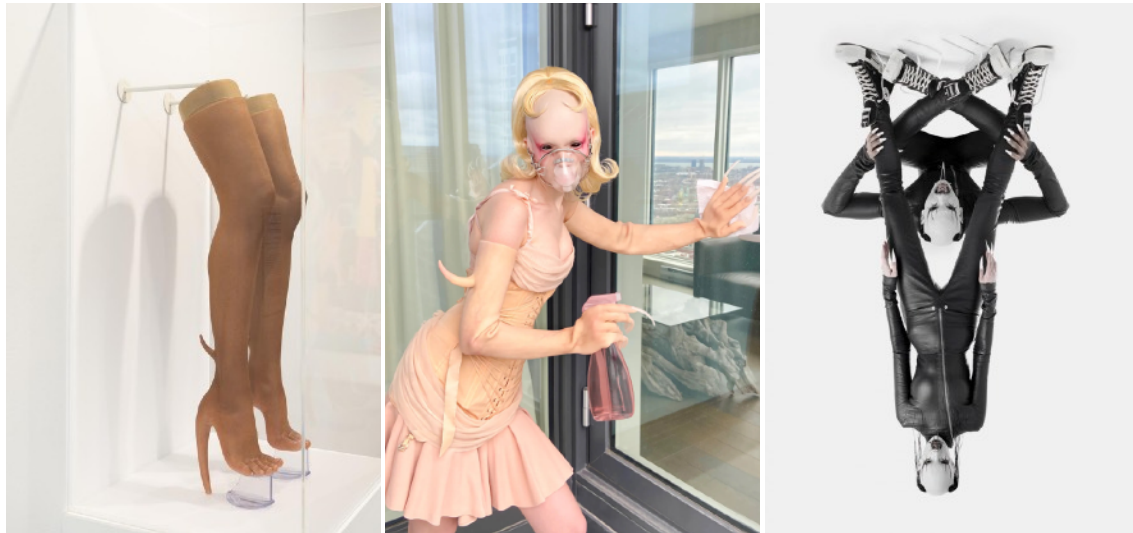


Figura 64 - Titz, T. (2020). “Skin Heel Boots” in *National Gallery of Victoria*.

Consultado a: 05/09/2021. Disponível em: www.ngv.vic.gov.au/fecal-matter-skin-heel-boots/

Figura 65 - Matter, F. (2020). “Hannah Dalton com Skin Gloves” in *Vogue*.

Consultado a: 05/09/2021. Disponível em: www.vogue.com/article/fecal-matter-skin-gloves-social-distancing

Figura 66 - Matter, F. (2021). “Fecal Matter para Converse x Rick Owes DRKSHDW” in *The Impression*.

Consultado a: 05/09/2021. Disponível em: theimpression.com/converse-x-rick-owens-turbodrkcapsule-2021-ad-campaign/

2.3.5 Club Kids de Nova York

Ao longo dos anos, o conceito de *performance* expandiu-se além dos limites que proliferaram as atuações em palco. Igualmente reconhecido como um ato deliberado, a *performance* do ser introduziu às sociedades convencionais uma nova perspectiva disruptiva e expressiva da *persona* no quotidiano. “Performance is more than about being yourself – ultimately that means very little. A really good performance is about showing others an edited, thoughtful view of yourself which demonstrates however complex life is, we can still exert some power over our own script” (Byrne, 2019, p. 216)¹⁹⁸.

Notáveis pela sua extravagância, *club kids* tornaram-se figuras pioneiras desta mentalidade ao corromperem assim quaisquer noções de identidade socialmente disseminadas pelo ideal heteronormativo. Emergidos em Nova York no final da década de 1980 e ao longo de 1990, as

¹⁹⁷ [Trad. do autor] ““As pessoas vêem o nosso trabalho como à frente do seu tempo ou futurista porque a sociedade está atrasada em muitos aspectos (...) Nós vivemos numa geração em que todos têm um filtro sobre si mesmos. Mesmo se tirares uma foto no teu telemóvel e a postares no Instagram sem editá-la a lente da câmara mesmo assim apresenta-a num ponto de vista diferente. A beleza desse filtro, de ter camadas e complementos é que podes transformar tudo o que é real em algo diferente, novo ou desconhecido”.

¹⁹⁸ [Trad. do autor] “A *performance* é mais do que tu seres tu próprio - no fim de contas isso pouco significa. Uma *performance* realmente boa consiste em demonstrar aos outros uma visão editada e cuidada de ti mesmo, que demonstra que por mais complexa que a vida seja ainda podemos exercer algum poder sobre a nosso próprio história”.

suas presenças juvenis, selvagens e *fashion-forward* reintroduziram à cidade uma nova abordagem não-conformista e *gender bender*, até então reconhecida nas presenças de entidades como Grace Jones no *Studio 54*, afins de reavivar a época sombria vivida na vida noturna. Com uma nova identidade e sons eletrônicos, *club kids* ofereciam uma nova concepção mais inclusiva e democrática da *club scene underground* focada na individualidade do sujeito.

“In the mid-60s Andy Warhol's Factory emerged and went on to evolve through punk and disco. When Warhol died in 1987 the media declared it was “The death of downtown”, after a brief lull in nightlife and amidst the brutality of the AIDS pandemic the Club Kids appeared” (Cassidy, 2020, *Walt Cassidy Studio: Introduction*)¹⁹⁹.

Por meio das suas presenças noturnas, estes grupos de jovens vanguardistas tornaram-se ícones da *pop culture*, elevando precessões de gênero, moda e criatividade. Consequência das opressões e limitações sociais e culturais vividas, visualmente estas entidades desconstruíram noções idealistas através de uma posição extremamente fluída e radical. *Club personalities* como Michael Alig (Figura 67), Richie Rich, James St James, Waltpaper (Walt Cassidy) (Figura 68), Kabuki Starshine, Christopher Comp, Amanda Lepore (Figura 69), Jennytalia, Kenny Kenny, Astro Erle, entre outros, tornaram-se figuras influentes e pioneiras no reconhecimento de “inclusive spaces where the idea of gender fluidity and sexuality could be explored, championing self-expression above all else, and fostering a deep sense of community especially for marginalized groups” (Natale, 2019, *i-D*)²⁰⁰.

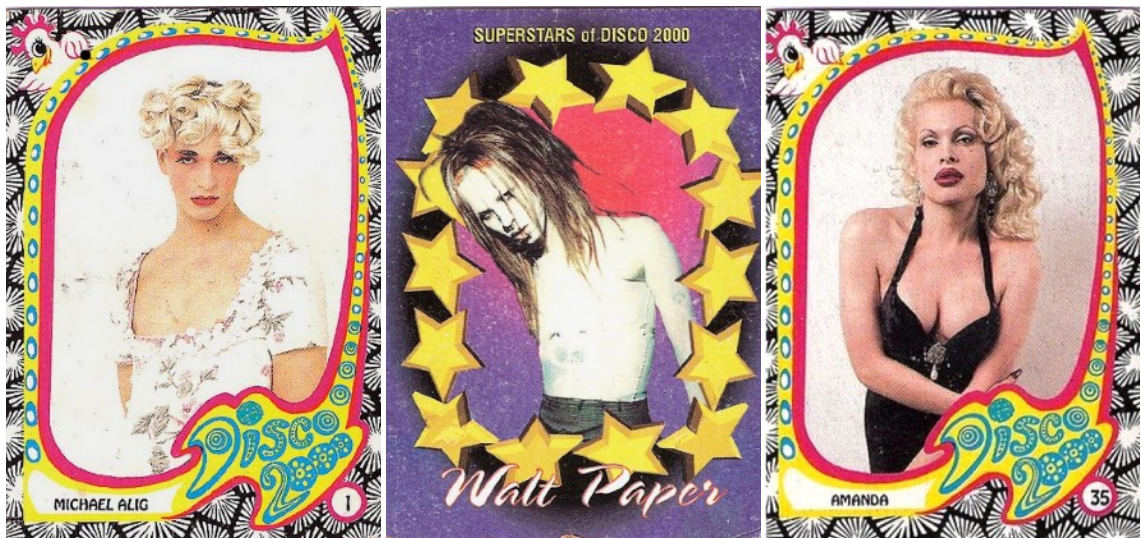


Figura 67 - Alig, M. (c. 2000). “Michael Alig para as cartas colecionáveis *Disco 2000*” in *Vice*. Consultado a: 30/09/2021. Disponível em: www.vice.com/en/article/vvj9vm/michael-alig-disco-2000-club-kid
 Figura 68 - Alig, M. (c. 2000). “Walt Paper para as cartas colecionáveis *Disco 2000*” in *Vice*. Consultado a: 30/09/2021. Disponível em: www.vice.com/en/article/vvj9vm/michael-alig-disco-2000-club-kid
 Figura 69 - Alig, M. (c. 2000). “Amanda Lepore para as cartas colecionáveis *Disco 2000*” in *Vice*. Consultado a: 30/09/2021. Disponível em: www.vice.com/en/article/vvj9vm/michael-alig-disco-2000-club-kid

¹⁹⁹ [Trad. do autor] “A meio dos anos 60, a Andy Warhol's Factory emergiu e evoluiu acompanhando o punk e o disco. Quando Warhol morreu em 1987, os *media* declararam que era “A morte do centro da cidade”, após uma breve pausa na vida noturna e entre a brutalidade da pandemia da SIDA, Club Kids apareceram”.

²⁰⁰ [Trad. do autor] “Espaços inclusivos onde a ideia de fluidez de gênero e sexualidade poderia ser explorada, defendendo a expressão própria acima de tudo e promovendo um profundo senso de comunidade, especialmente para grupos marginalizados”.

As suas presenças regulares nos nichos da *club scene* marcavam para muitos uma forma de explorar criativamente os corpos e a identidade, sendo reconhecidos monetariamente por tal. “It was the perfect glittery storm of an alternative underground, commingling with techno, grunge, rave, and drag cultures” (Bollen, 2019, *Interview*)²⁰¹. Rapidamente das presenças em clubes noturnos passaram para *talk shows* diurnos induzindo-se a audiências mais amplas e convencionais. “In 1990 the Club Kids caught the attention of the American public with their debut appearance on the daytime talk show - Geraldo. It was the first of what would be many appearances on daytime television for the Clubs Kids” (Cassidy, 2020, *Walt Cassidy Studio: Introduction*)²⁰². Ao reconhecerem os *media* como uma ferramenta de comunicação e promoção, estes exploravam noções de *self-branding* e comercialização do seu estilo de vida conquistando a atenção do público por meio das suas personalidades e presenças paradoxais.

“These are screen stills from many different talk shows of the era — *Geraldo, The Phil Donahue Show, The Joan Rivers Show*. The Club Kids not only laid the seeds for self-branding but also for reality television. We were all about accessibility. We wanted to be a part of the mainstream vernacular. We weren’t trying to stay obscure and hidden away in a club. We were aggressive about wanting to be a part of society. The talk show circuit became an avenue for opening up the conversation. We knew we were being shocking, but it was always peppered with humor” (Cassidy *apud* Bollen, 2019, *Interview*)²⁰³ (Figura 70).

²⁰¹ [Trad. do autor] “Foi a tempestade perfeita e brilhante de um não convencional alternativo, misturando culturas techno, grunge, rave e drag”.

²⁰² [Trad. do autor] “Em 1990 os Club Kids chamaram à atenção do público americano com a sua estreia no talk show diurno - Geraldo. Foi a primeira de muitas aparições na televisão diurna para os Clubs Kids”.

²⁰³ [Trad. do autor] “Isto são fotografias de muitos *talk shows* da época - *Geraldo, The Phil Donahue Show, The Joan Rivers Show*. *Club Kids* não só lançaram sementes para a ideia de *self-branding* como também para *reality television*. Tudo em nós era acerca de acessibilidade. Queríamos fazer parte do vernáculo convencional. Não estávamos a tentar ficar obscuros e escondidos num bar. Fomos agressivos quanto ao querer fazer parte da sociedade. O circuito dos *talk show* tornou-se uma via para iniciar essa conversa. Sabíamos que estávamos a ser chocantes mas isso sempre foi temperado com humor”.

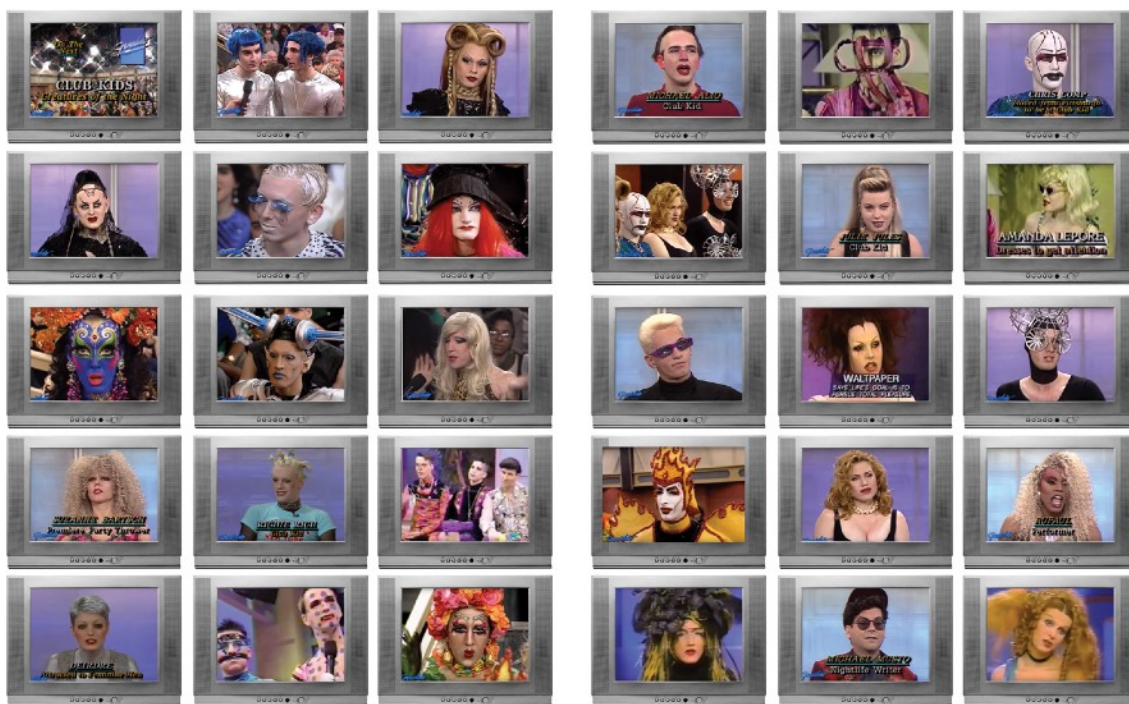


Figura 70 - s/a. (2019). “Club Kids em diversos talk shows” in *Interview Magazine*. Consultado a: 30/09/2021. Disponível em: www.interviewmagazine.com/culture/walt-cassidy-waltpaper-new-york-city-club-kids

Habitualmente envolvidos pelo mundo das artes, o cultivo de uma aparência experimental influenciada pela relação entre o corpo sexuado e o género eram noções características na construção das suas *personas*. Resultando em definições indecifráveis para a época onde igualmente associados a uma forte personalidade, *club kids* culminavam assim num fenómeno movido pelo *shock value*. “We are allowed to exist in an abstract world that requires you to deal with each one of us as an individual and to not put us all collectively into a box that you can understand” (Cassidy *apud* Natale, 2019, *i-D*)²⁰⁴.

“The physical body became an interesting medium in the 90s as a result of the ongoing tragedy of AIDS, we have become terrified of our own bodies by the end of the 80s. The prevailing image of gay men by that point had become an image of sickness, frailty and death. Aside from entertainment and style what *vouging* offered our community in the world at large was a much-needed reminder that our bodies were beautiful and worthy of celebration. We needed to dress up, dance, listen to music and rediscover exuberance. Our bodies became something to be adorned with anything that we could find, brightly colored hair, piercings, tattoos, plastic surgery, steroids and every imaginable take on fashion surfaced” (Cassidy, 2020, *Walt Cassidy Studio: Body Modification*)²⁰⁵.

²⁰⁴ [Trad. do autor] “Nós temos permissão para existir num mundo abstrato que te exige a lidares com cada um de nós como um indivíduo, não nos colocando coletivamente numa caixa que tu consegues entender”.

²⁰⁵ [Trad. do autor] “O corpo físico tornou-se um meio interessante nos anos 90 como resultado da tragédia contínua da SIDA, nós ficamos aterrorizados pelos nossos próprios corpos no final dos anos 80. A imagem predominante do homem gay naquele momento tornou-se uma imagem de doença, fragilidade e morte. À parte do entretenimento e do estilo, o que *vouging* ofereceu à nossa comunidade no mundo inteiro era um lembrete muito necessário de que os nossos corpos eram bonitos e dignos de serem celebrados. Nós precisávamos de nos vestir, dançar, ouvir música e redescobrir a exuberância. Os nossos corpos tornaram-se assim algo para ser adornado com qualquer coisa que pudessemos encontrar, cabelos coloridos, *piercings*, tatuagens, cirurgias plásticas, esteróides onde todas as formas imagináveis de moda surgiram”.

Ao modificarem, adornarem e caracterizarem os seus corpos com trajes chamativos, acessórios e maquiagem, individualmente cada qual incorporava uma estética única e impactante. A mistura visual de diversos movimentos como o *glam rock* e o *punk*, em conjuntos com elementos *sci-fi*, animais, infantis, entre outros, exploravam novas ideias de *DIY* na construção e desconstrução das próprias fantasias. Habitualmente produzidos com recursos inconventionais à construção do vestuário, como o uso de cola quente, novas dimensões, silhuetas, cortes e costuras eram repensadas a fins de atingir um resultado visualmente atrativo. Principalmente caracterizados pela introdução do conceito de moda descartável, todas as noites novas interpretações surgiam como representação dessa irrepitibilidade temporal enriquecida pela disparidade visual envolvente, impossível de se caracterizar de forma incompleta.



Figura 71 - SKID. (1992). “Keda e Kabuki Starshine” in *Another Magazine*.

Consultado a: 11/10/2021. Disponível em: www.anothermanmag.com/life-culture/gallery/9482/new-york-club-kids

Figura 72 - Fazakerley, M. (1991). “Walt Paper” in *Walt Cassidy*.

Consultado a: 10/10/2021. Disponível em: www.waltcassidy.com/artworks/waltpaper-eye-roll

Figura 73 - Biasio, A. D. (1990). “Ernie Glam” in *Slate*.

Consultado a: 10/10/2021. Disponível em: www.slate.com/blogs/ behold/2014/03/13/alexis_di_biasio

“We weren’t creating looks in fashion that were meant to be collected, it was made as a temporary gesture. It was all made to be worn one night, and to be either disposed of or ripped apart and be made into something else. I think that was a very new and distinct element to the 90s because you get into this idea of deconstruction and how it made its way into fashion” (Cassidy *apud* Natale, 2019, *i-D*)²⁰⁶.

Do topo da cabeça até à ponta dos pés tudo era personalizado e devidamente adornado, tornando toda a experiência, coletiva ou singular, visualmente enriquecedora. “Everything between our head and feet was throwaway. But our shoes were like our names; they were reflections of our character” (Bollen, 2019, *Interview*)²⁰⁷ (Figura 74). As célebres plataformas de Lil Keni (Figuras 75 e 76) eram um reflexo dessa experimentação radical e extravagante. “At first we used Dr. Martens, because boots are really easy to platform. In a way, it was like wearing

²⁰⁶ [Trad. do autor] “Nós não estávamos a criar conjuntos de moda que deveriam ser colecionados, eram feitos como um gesto temporário. Tudo foi feito para ser usado uma noite e ser deixado fora ou rasgado e transformado em outra coisa. Acho que isso foi um elemento muito novo e distinto dos anos 90 porque temos essa ideia de desconstrução e como ela entrou no mundo da moda”

²⁰⁷ [Trad. do autor] “Tudo entre a nossa cabeça e os nossos pés era deixado fora. Mas os nossos sapatos eram como os nossos nomes; eram um reflexo da nossa personagem”.

mobile gogo-dancer boxes. But eventually we experimented with sneakers, which was not only lighter than boot rubber but also more colorful. It became not only about height, but also about dimension” (*Idem, Ibidem*)²⁰⁸.



Figura 74 - Eichner, S. (1993). “Plataformas de Jennytalia” in *Vanity Fair*. Consultado a: 13/10/2021. Disponível em: www.vanityfair.com/style/2020/08/in-the-limelight-book-preview

Figura 75 - Cultice, J. (1994). “Plataformas de Lil Keni e Astro Erle” in *High Times*. Consultado a: 13/10/2021. Disponível em: metalmagazine.eu/en/post/interview/walt-cassidy

Figura 76 - Martin, M. (1994). “Plataformas de Lil Keni” in *Interview Magazine*. Consultado a: 13/10/2021. Disponível em: www.interviewmagazine.com/culture/walt-cassidy-waltpaper-new-york-city-club-kids

A presença dos *club kids* na elite do mundo da moda começou por se reconhecer em *casting* de modelos de rua, revistas, campanhas publicitárias e até desfiles de marcas como *Calvin Klein*, *Mugler* (Figura 77), e mais recentemente com o fotógrafo de moda David LaChapelle e a sua musa Amanda Lepore. “This was during the reign of the supermodels, so fashion was really peaking and there was always a strong fashion crowd” (*Idem, Ibidem*)²⁰⁹.

Também durante a época Susanne Bartsch (Figura 78) galvanizava a vida noturna em conjunto com a moda *underground* de Nova York. Ao experienciar pela primeira vez um dos seus eventos, com o desfile *New London in New York* em 1983, Bartsch colectou designers londrinos a fim de introduzir à cidade a energia, liberdade e criatividade vivida na capital de Inglaterra. “Things were conservative, and people weren’t expressing themselves so much with dressing up” (Bartsch *apud* Healy, 2015, *Dazed Digital*)²¹⁰.

Em 1989, inspirada pela cultura da *ballroom*, Bartsch apresentou a primeira *Love Ball*, devolvendo à comunidade LGBTQIA+ um lugar seguro de celebração da individualidade e da vida, enquanto membros da mesma lutavam contra a epidemia da SIDA. Conectando não só a energia da *ballroom*, dos *club kids* e de diversas entidades em ascensão à fama como Leigh Bowery, Mr. Pearl (Figura 79), Joey Arias, Mathu e Zaldy entre muitos outros, as suas

²⁰⁸ [Trad. do autor] “No início usamos Dr. Martens porque botas são muito fáceis de colocar com plataforma. De certa forma, era como usar caixas móveis de *gogo-dancers*. Mas eventualmente experimentamos com ténis, que não eram apenas mais leves do que a borracha das botas mas também mais coloridos. Não se tratava apenas da altura, mas também da dimensão”

²⁰⁹ [Trad. do autor] “Isto foi durante o reinado das supermodelos então a moda estava realmente no seu auge, havia sempre uma forte multidão de pessoas da moda”.

²¹⁰ [Trad. do autor] “O ambiente era muito conservador e as pessoas não se expressavam muito ao vestir”.

identidades e corpos de trabalho *gender bender* e experimentais suscitavam interesse aos seus atendentes, incluindo celebridades e designers, possibilitando novas ligações entre si. “It was glamorous, it was camp, it was mad, it was chic, with the most unexpected people bouncing next to each other” (*Idem, Ibidem*)²¹¹. Susanne tornou-se assim uma referência para o mundo da moda onde a *performance* e a vida noturna exploram os limites criativos da fantasia e da apresentação.



Figura 77 - Archive, C. N. (1995). “Kabuki Starshine em Mugler na coleção de *couture outono*” in *Vogue Runway*. Consultado a: 20/10/2021. Disponível em: www.vogue.com/fashion-shows/fall-1995-couture/mugler

Figura 78 - Nars, F. (2019). “Susanne Bartsch para *Queen Of The Night Eyeshadow Palette*” in *Bartschland*. Consultado a: 20/10/2021. Disponível em: www.susannebartsch.com/nars-queen-of-the-night-eyeshadow

Figura 79 - Green, A. (2019). “Mr. Pearl” in *The Face*, nº77. Fevereiro, 1995. Consultado a: 20/10/2021. Disponível em: strip-project.com/tags/tags/mr-pearl/1835

Desde então o impacto dos *club kids* disseminou-se pelas diversas áreas criativas introduzindo não só uma estética mas também um *lifestyle* em torno da desconstrução da aparência por meio do choque, da moda e das conotações de género. Ao explorarem igualmente o conceito de ser famoso pela aparição, algo ainda extremamente presente com a emergência da *reality television* e das redes sociais, estas entendidas tornaram-se referência culturais onde a *performance* do ser ganha uma enorme conexão comunicativa e influente para com o seu público. “The club kids were certainly a product and perhaps mascots of generation X. They would lay the groundwork for future millennials around keystone topics such as the gender revolution, reality television and influencing” (Cassidy, 2020, *Walt Cassidy Studio: Introduction*)²¹².

Novas interpretações influenciadas não só pela seguinte geração dos *millennials* mas também da geração z surgem do mesmo modo agressivo e extravagante como resposta às imposições sociais da identidade e ao controlo ideal do normativo. Artistas como Boychild, Broke Candy, Rico Nasty, Lady Gaga, o duo sueco *The Villbergs*, marcas como *Moschino* e *The Blonds* e designer como Walter Van Beirendonck e Tom Van Der Borghht exploram visualmente o mesmo espírito vivido na cultura *underground*. Transpondo para as massas, estas entidades repensam novos

²¹¹ [Trad. do autor] “Era glamouroso, era *camp*, era louco, era chique, com as pessoas mais inesperadas a coexistirem umas ao lado das outras”.

²¹² [Trad. do autor] “Os *club kids* foram certamente um produto e talvez mascotes da geração X. Eles lançariam as bases para a futura geração dos *millennials* em torno de tópicos chave como a revolução do género, *reality shows* e *influencing*”.

códigos de choque e da relação perceptível entre o corpo sexuado e o género mantendo viva a expressão excêntrica da individualidade.

Capítulo 3

Projeto

Historicamente enraizada na cultura, a relação entre a *performance* e a moda contribuiu gradualmente para a desconstrução das expressões de género não só em palco como no quotidiano. Por meio de atos de celebração da própria individualidade, estes fenómenos cultivaram entre os seus adeptos um senso de pertença no escape às ideologias convencionais.

Influenciando-se ciclicamente estes *performers* repensavam códigos do passado incorporados com as próprias referências e o gosto pessoal, tornando a perspetiva de cada indivíduo a chave para evolução dos mesmos ciclos. A exploração destes conceitos mantém vivo o intercâmbio entre os grupos transformistas onde a procura pelas suas origens não deve ser desvalorizada. Em semelhança à linha de pensamento deste estudo, a procura por referências anteriores fortalece o interesse pessoal de reconhecer a moda como um meio de disrupção visual na procura da própria identidade performativa.

Tal como as diversas entidades exploram as própria visões nos seus corpos também o autor por meio do seu *alter ego* pretende explorar este fenómeno numa dimensão projetual. Através de uma coleção cápsula, intitulada de XYZ, o vestuário sem género irá servir como proposta a um serviço de moda personalizado para fins performativos, com o objetivo preencher uma lacuna no mercado nacional e internacional.

Numa perspetiva conclusiva, o presente capítulo tem como objetivo fundir todo esse processo criativo na perspetiva do *alter ego* do autor, abrangendo assim as diversas fases projetuais que iram conduzir à materialização de uma coleção cápsula capaz de comunicar a identidade performativa do mesmo.

3.1 Metodologia

A metodologia conhecida como *design thinking* visa encontrar soluções criativas face aos problemas detetados. Por meio de um processo costumizado e flexível, o foco habita no ser humano como o centro da análise, permitindo que a compreensão da esfera social conduzira às necessidades do meio. A escolha deste método para o desenvolvimento da dimensão projetual tem como objetivo informar de forma mais apurada quais as necessidades do público alvo ao reconhecer as linguagens normalizadas entre si. Mas também por meio de um método personalizado perspetivar uma possível solução na sua relação com o design de moda.

“Design thinking is not an algorithm; unlike math and science problems, there is no single, right, absolute answer; there are multiple solutions, some perhaps more optimal than others. (...) Peter Merholz makes the point that design thinking can be a great complement to other disciplinary ways of approaching problems, bringing a diversity of perspectives to bear to solve complex problems” (Pressman, 2019, p. 7)²¹³.

Fruto da exploração prática e teórica do design como disciplina, para autores como John E. Arnold, Herbert Simon, Nigel Cross, entre muitos outros, o modo de compreender o design influenciou progressivamente o método do *design thinking*. Ao reconhecerem a importância de dar respostas às necessidades humanas, o design tornou-se uma ferramenta de cooperação criativa para com a evolução dos tempos. Apesar da pesquisa académica se tornar um fonte informativa são os procedimentos práticos que se tornam os principais meios definidores das soluções necessárias. Segundo Tim Brown, presidente executivo da IDEO²¹⁴, “design thinking relies on our ability to be intuitive, to recognize patterns, to construct ideas that have emotional meaning as well as functionality, to express ourselves in media other than words or symbols” (Brown, 2009, p. 4)²¹⁵. A popularização desse método apelou assim a diversas corporações que por vezes sentiam a falta de habilidade criativa no desenvolvimento de novos produtos e serviços, com o objetivo de melhorar a integração de novos usuários assim como de proporcionar desejo associado.

Posto isto, o processo de *design thinking* (Figura 80) é composto por um modelo base de seis fases distintas inter-relacionadas entre si. A primeira fase, empatizar, procura reunir o maior conhecimento possível sobre o público alvo e o meio que o rodeia. A segunda fase, definir, visa a análise de toda informação recolhida na determinação de problemas associados. A terceira fase, idealizar, tem como objetivo a criação de ideias capazes de solucionar esses mesmos problemas.

²¹³ [Trad. do autor] “O *design thinking* não é um algoritmo; ao contrário dos problemas de matemática e ciências, não há uma resposta única, certa e absoluta; existem várias soluções, algumas talvez mais ideais do que outras. (...) Peter Merholz afirma que o *design thinking* pode ser um ótimo complemento para outros modos disciplinares de abordagem a problemas, ao conduzir uma diversidade de perspetivas na resolução de problemas complexos”.

²¹⁴ IDEO é uma empresa de consultoria de design fundada por David Kelley, Bill Moggridge e Mike Nuttall na Califórnia (1991), principalmente reconhecida pela sua abordagem interdisciplinar centrada no ser humano. Líderes na prática do *design thinking*, a IDEO ajuda os seus clientes a navegarem a complexidade dos seus mercados por meios das suas habilidades criativas.

²¹⁵ [Trad. do autor] “O *design thinking* depende da capacidade de sermos intuitivos, de reconhecermos padrões, de construirmos ideias que tenham significado emocional bem como funcionalidade, de nos expressarmos em meios diferentes de palavras ou símbolos”.

A quarta fase, prototipar, consiste na seleção e materialização de soluções por meio de representações reais. A quinta fase, testar, tem em vista a avaliação desses mesmos protótipos ao interagirem com o público alvo reconhecido na fase de empatização, de tal maneira que possam proporcionar feedback sobre os mesmos. Por fim a sexta fase, implementar, visa ajustar possíveis observações reconhecidas na fase de teste e por em prática essa nova visão.

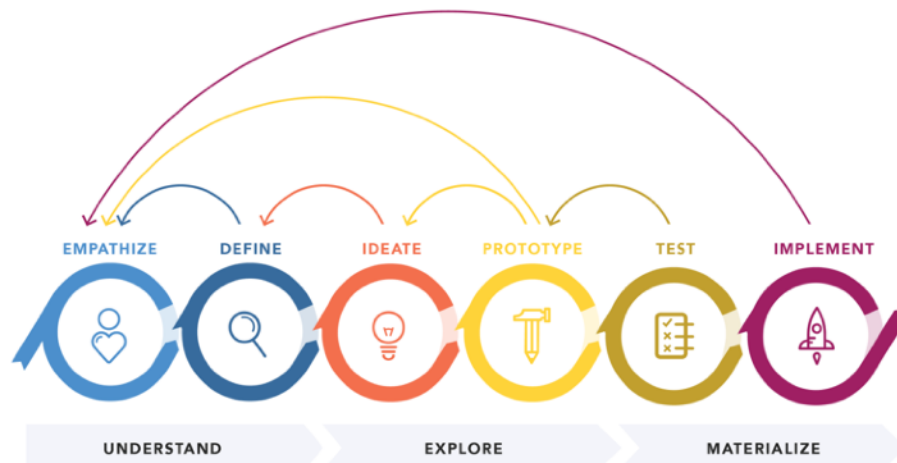


Figura 80 - NNGROUP. (2016). “Processo do *design thinking*” in Nielsen Norman Group. Consultado a: 15/12/2021. Disponível em: www.nngroup.com/articles/design-thinking/

Apesar da sua estruturação esquemática, a metodologia deve ser compreendida de uma modo dinâmico no qual o processo pode ser customizado em diferentes híbridos de acordo com as circunstâncias únicas de cada problema. “A fresh gestalt arises with each and every project, which is one reason that design thinking is so fascinating and exciting. The process can be just as creative and unique as the outcome” (Pressman, 2019, p. 8)²¹⁶. A sua aplicação à componente projetual visa assim a procura flexível de soluções ao vestuário performativo sem género, tornando o processo mais enriquecedor e adequado não só para o designer como para os meios a alcançar.

“When a potential design solution is evaluated, it may actually lead to a change in the initial question, or even to a significant modification or rejection of the original hypothesis. The term “disruptive technologies” is attributed to Clayton M. Christensen and Joseph Bower who used it in their 1995 Harvard Business Review article titled, “Disruptive Technologies: Catching the Wave.” Since then, the term has evolved to include any innovation that disrupts conventional models. Disruption, then, is one element that fundamentally distinguishes design thinking from straight hypothesis testing or conventional research” (*Idem*, p. 7)²¹⁷.

²¹⁶ [Trad. do autor] “Uma nova configuração surge com cada projeto, um dos motivos pelos quais o *design thinking* é tão fascinante e empolgante. O processo pode ser tão criativo e único quanto o resultado”.

²¹⁷ [Trad. do autor] “Quando uma potencial solução de projeto é avaliada, isso pode realmente conduzir a uma mudança na questão inicial ou mesmo a uma modificação significativa ou rejeição da hipótese original. O termo “tecnologias disruptivas” é atribuído a Clayton M. Christensen e Joseph Bower, que o usaram no seu artigo de 1995 na *Harvard Business Review* intitulado de “Disruptive Technologies: Catching the Wave”. Desde então, o termo evoluiu para uma maior inclusão de quaisquer inovações que perturbem os modelos convencionais. A disrupção é então um elemento que distingue fundamentalmente o *design thinking* do direito teste da hipótese assim como da pesquisa convencional”.

3.1.1 Empatizar

A necessidade de empatizar como etapa primária na estruturação de um problema possibilita ao designer expandir o seu conhecimento sobre o público alvo e o meio que o rodeia. Ao imergir nas suas vivências o designer expande as suas compressões sobre a temática onde possivelmente localiza problemas que procuram a sua intervenção.

Esta fase conduzirá o designer a colocar-se no lugar de outra pessoa. Ao contrário de perguntar o que desejam, o objetivo será reconhecer o que realmente necessitam pois, ao observar cenários da vida real, o criador poderá chegar a soluções que os próprios grupos desconheciam. Conectando-se globalmente com os meios, não só são identificados fenómenos do passado e da atualidade como de possíveis perspetivas futuras, moldando assim o tipo de estratégias a serem reconhecidas na estruturação projetual.

O presente projeto visa desse modo empatizar com *performers* que exploram os próprios limites das suas expressões assim como refletir uma dimensão autoral igualmente conectada com esse fenómeno. A empatização com o outro passa a reconhecer-se na procura do autoconhecimento onde a flexibilidade da metodologia permite a inclusão do próprio *alter ego* do autor da dissertação e criador do projeto enquanto representante dos grupos transformistas. Assim sendo a prévia pesquisa serve não só como auxílio à compreensão teórica dos diversos tipos de identidades e linguagens mais adequadas nas suas abordagens mas também ao reconhecimento dos diversos meios e suas entidades que evolutivamente contribuíram para a perpetuação de expressões de autenticidade na *performance*. Tornando-se símbolos de resistência face aos modelos heteronormativos, a singularidade reconhecida em cada *performer* e o seu modo de interpretar as próprias referências inspiram o propósito da dimensão projetual na autenticação de uma perspetiva auto-referencial. Reconhecendo assim uma forte ligação empática entre ambas as partes, teórica, pessoal e prática.

Indivíduos que habitualmente tenham este tipo de fascínio são frequentemente ostracizados pela sociedade não aceitar as suas convicções de bom grado. Ao expressarem-se além dos ideais baseados num modelo heteronormativo estes *performers* expandem visualmente novas formas de comunicar entre si e a atmosfera que os rodeia, impulsionando os limites que a sociedade não quer ver a serem ultrapassados. O escapismo ganha um novo significado de confortabilidade difundido pelos diversos modos de expressão e interações sociais. Na tentativa de resistirem aos preconceitos, os nichos formam *safe spaces* físicos e virtuais onde os próprios exploram os extremos da sua desejada liberdade de expressão. Ao idealizarem e materializarem as próprias fantasias estas entidades passam a sentir uma forte ligação emocional com as realidades alternativas, representativas de um senso de pertença e compreensão. Livres de julgamentos, os seus mundos refletem estéticas, conceitos e emoções continuamente silenciadas pelo exterior, onde individualmente o extremo visual se torna um reflexo da brutalidade social.

Habitualmente a própria compreensão das suas presenças e experiências expõem estas minorias a pensar de forma crítica na sua relação com a sociedade, sendo o que se define como natural para um grupo se pode tornar a desconstrução do ideal para outro. Conceitos de identidade são repensados na análise constante da presença ideal, onde o questionamento do heteronormativo é

o principal desafio à censura. Noções de género passam assim a ser reconhecido como uma tela onde qualquer indivíduo tem o poder de se recriar.

Inserido nos nichos também o autor por meio do seu *alter ego* procura o autoconhecimento na busca de uma identidade performativa. O interesse pela disrupção dos modelos de expressão binários nasce no desejo de questionar as categorizações socialmente compreendidas aos seus corpos e identidades. Identificando-se com ambos os códigos masculinos e femininos a própria presença é representativa desse mesmo transformismo visual não linear, onde a fusão de ambos os extremos levam o autor a reivindicar a sua liberdade de expressão outrora censurada.

3.1.2 Definir

Após empatizar com o público alvo e compreender a esfera social que o rodeia torna-se mais perceptível definir as problemáticas que visam a intervenção do design. Fundamentadas de acordo com a análise das experiências dos usuários, novas estratégias criativas são assim definidas na procura de possibilidades inovadoras apropriadas ao meio.

Apesar de socialmente compreendido como um indício de categorização, através da perspectiva do design é possível analisar que com a crescente popularização das temáticas características à comunidade LGBTQIA+ nos media convencionais é notável um grande interesse na procura de moda pensada para os diversos corpos e identidades. As atuais conotações atribuídas ao vestuário baseadas no sexo e no género tornam-se limitadoras para aqueles que exploram a sua identidade de uma forma não linear. Conjuntamente é possível reconhecer esse mesmo interesse entre aqueles que compreendem a moda como um meio de disrupção na procura por vestuário mais experimental desassociado do seu sentido utilitário.

Não só em palco mas também no quotidiano existe uma necessidade de dar resposta a estes nichos onde se difundem noções de identidade e expressão normativa, mas também onde a moda é pensada como um meio de comunicação da narrativa e da fantasia.

3.1.3 Idealizar

Ao analisar os usuários e compreender as problemáticas à sua volta inicia-se a terceira fase metodológica, idealizar. Fundindo todo o conhecimento, o designer procura soluções capazes de corresponderem às necessidades reconhecidas nas fases de empatização e definição.

Assim sendo, o foco deste projeto reside na criação de um serviço personalizado de moda sem género idealizado para fins performativos, seja por meio de *performances* em palco, produção de conteúdo digital ou para aqueles que são extravagantes na exploração das suas identidades transformistas. Em resposta ao progresso social os corpos são adornados na procura de maior conforto, inovação e produção consciente, onde a moda torna-se mais inclusiva e ciente dos seus utilizadores. Introduzindo assim noções de *slow fashion* pelo seu processo de customização, ao salientar a essência de cada sujeito independentemente das suas características, o projeto visa proporcionar aos seus usuários uma melhor relação com o que vestem.

Através de uma coleção cápsula composta por três coordenados, o vestuário será representado pela fusão de códigos da imagem binária de modo a exteriorizar a identidade fluida do *alter ego* do autor. Transcendendo tendências e estações, as experiências e referências do próprio irão informar o que este considera ser expoente máximo de ambas as representações. Assim sendo, os extremos da identidade binária são visualmente representados pelo traje feminino francês característico do reinado de Marie Antoinette (1755-1793, século XVIII) e a indumentária masculina associada à cultura e aos gangues *motards*. A oposição visual de ambas as estéticas conduzirá à materialização de um híbrido que realça o mais excessivo de cada um.

Do lado feminino são perceptíveis códigos visuais como a utilização de *panniers* que salientavam a largura da anca mas também *corsets* e *stays* que firmemente atados afunilavam a cintura e mantinham o tronco erguido. De modo a suportar e moldar a silhueta por vezes eram acompanhados de *stomacher*, *petticoats*, *chemises* e diversos trajes como o *robe à la polonaise*, *robe à la française*, *robe à l'anglaise*, *robe de cour*, *chemise à la reine* e peliças, representativos da figura escultural feminina. Compostos por todo o tipo de fibras naturais como lã, linho, seda e algodão que constituíam materiais como rendas, veludos, pelos e cetins. A exuberância do estilo rococó, característico da época, era igualmente reconhecida nas cores pastéis e nos dourados mas também na manipulação têxtil por meio de folhos, pregas, franzidos, plissados e acrescentavam ainda mais volume ao vestuário naturalmente desconfortável e grandioso. Conjugados com múltiplos acessórios desde gargantilhas, lenços, luvas, leques, diferentes tipos de chapéus como *chapeau-feutre*, *chapeau-bonnete* e chapéus de palha até aos regatos de pelo, bengalas e guarda-chuvas. Também a sua caracterização era representativa desse maximalismo onde o rosto pálido e as bochechas rosadas acompanhavam o penteado *pouf*, particularmente reconhecido pela sua altura e volume. Todos esses elementos característicos da estética eram fortemente adornados com motivos florais, ornamentais e exóticos através das diversas espécies de penas e pumas, mas também fitas, bordados, laços, borlas, pendentes e todos os géneros de jóias, desde pérolas a diamantes (Racinet, & Tétart-Vittu, 2015, pp. 572- 576)²¹⁸.

Do lado masculino são perceptíveis códigos visuais como a utilização de casacos e coletes acompanhados de calças *slim-fit*, *t-shirts*, camisas e camisolas. Idealizados para fins de proteção e conforto também os materiais visam corresponder a essas necessidades através da utilização de peles, gangas e malhas habitualmente de cores neutras como preto, cinza e branco ou tons de azul. Diferentes acessórios são também identificados com o intuito de proteção desde capacetes, luvas, óculos, botas, joalheiras, cotoveleiras e cintas até às proteções de pescoço e costas, acompanhadas de lenços, anéis e cintos. A agressividade destes elementos por vezes é fortificada com o auxílio de remendos, rasgões, correntes, fivelas, ilhoses, tachas e *spikes*, assim como bordados de rótulos, grafismos e distintivos de grupos ao quais os elementos se associam. O vestuário contorna assim os corpos robustos e exercitados, caracterizados pelos cabelos e barbas compridas e as modificações corporais como *piercings* e tatuagens.

A pesquisa visual de ambas as estéticas conduzirá assim à criação de uma mutação binária, por meio do vestuário, capaz de comunicar diversos códigos simultaneamente. Desse modo, após

²¹⁸ “18th century. WOMEN’S FASHION: The grand gown a la française, (...) hoop petticoat, (...) pouf au sentiment (...) cuffs, (...) polonaise gown, (...) garment à l’Austrasienne, (...) pelisse; embroidered shoes, (...) bodice, stomacher, (...) chemise gowns, (...) redingote with collar, (...) gloves, muff, (...) watches”.

definir as estéticas como inspiração da coleção deu-se a concretização de um *mind map* (Figuras 81 e 82) para inter-relacionar ideias que visam organizar e especificar a relação entre todas as partes, possibilitando assim a exploração de novas ideias e códigos associados.

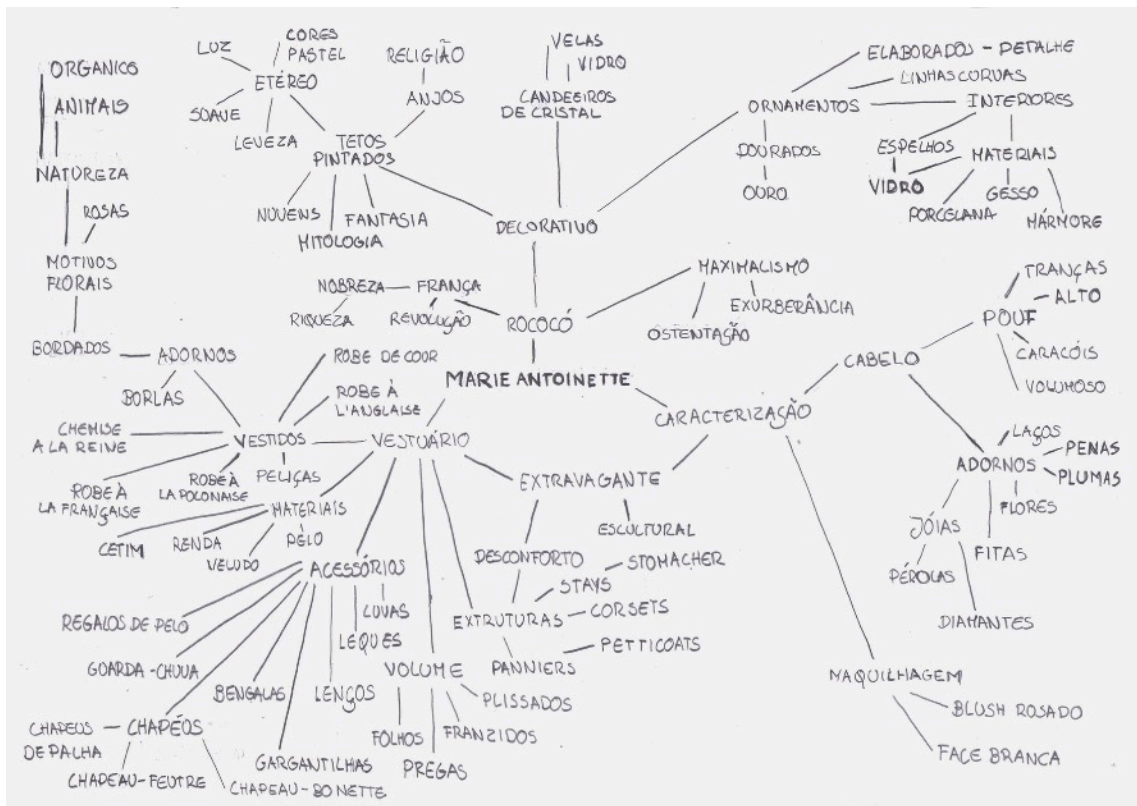


Figura 81 - *Mind map* do traje feminino francês característico do reinado de Marie Antoinette. Autoria própria. (2021)

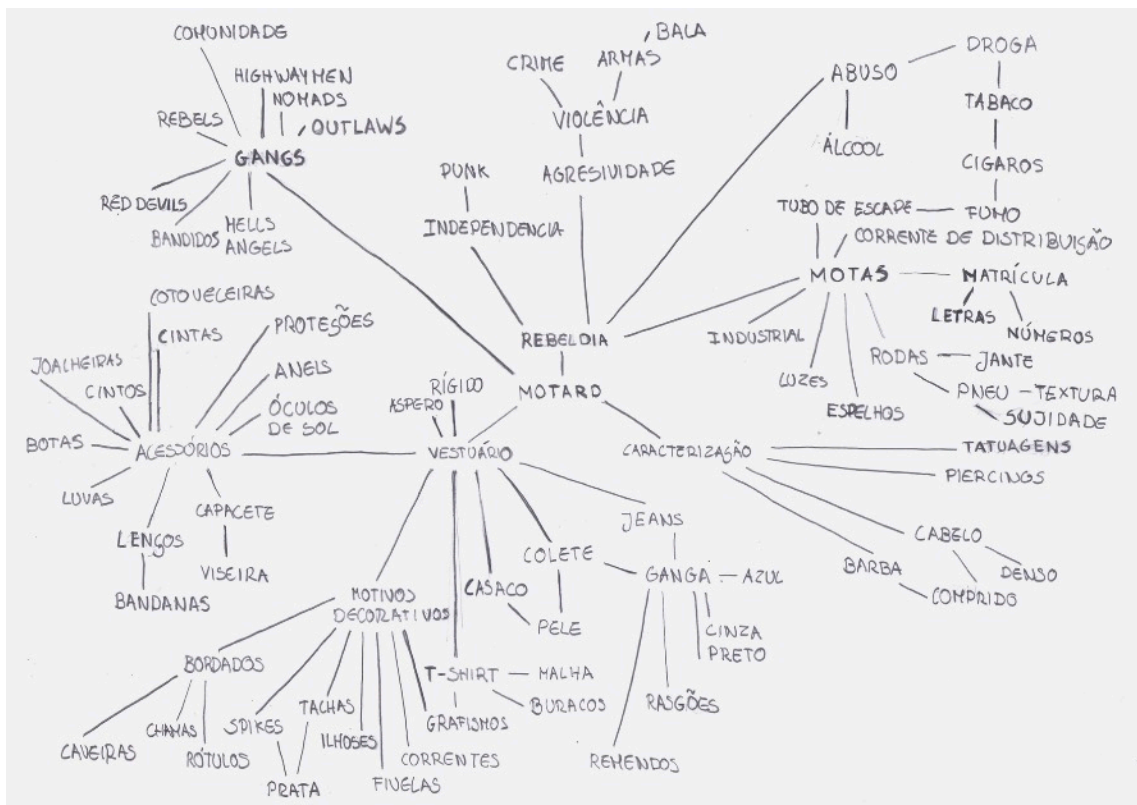


Figura 82 - *Mind map* da indumentária masculina associada à cultura e aos gangues motards. Autoria própria. (2021).

A conexão de ideias reconhecidas no *mind map* iram assim conduzir a uma clara compreensão visual na comunicação perceptível do conceito. Etéreo, Decorativo, Orgânico, Áspero, Rígido e Industrial são as palavras chaves que refletem a fusão destes dois mundos opostos. Consequentemente a elaboração do *moodboard* (Figura 83) irá definir visualmente todo este processo, assim como informar o tipo de silhuetas, cores, tecidos e texturas a transportar para a materialização do projeto.



Figura 83 - Moodboard da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

3.1.4 Prototipar

Aglomerada toda a informação de seguida surge a quarta fase metodológica, prototipar. O objetivo desta fase consiste na seleção e materialização das ideias que melhor representam a esfera projetual. Por meio de protótipos, o designer avaliará componentes favoráveis e desfavoráveis ao projeto assim como chegará até novas soluções.

A experimentação através de esboços, serviu como forma de planeamento do que poderá ser a coleção cápsula. Na procura de novas silhuetas (Figura 84) foram misturados os códigos masculinos e femininos já referenciados o que resultou em diversas silhuetas maximalistas ou até geométrica (Figura 85) que apagam a linha que diferencia os mesmo. Vários dos resultados obtidos nesta fase alcançaram a fase final após diversas mutações e tentativas de misturas de diferentes elementos entre si.

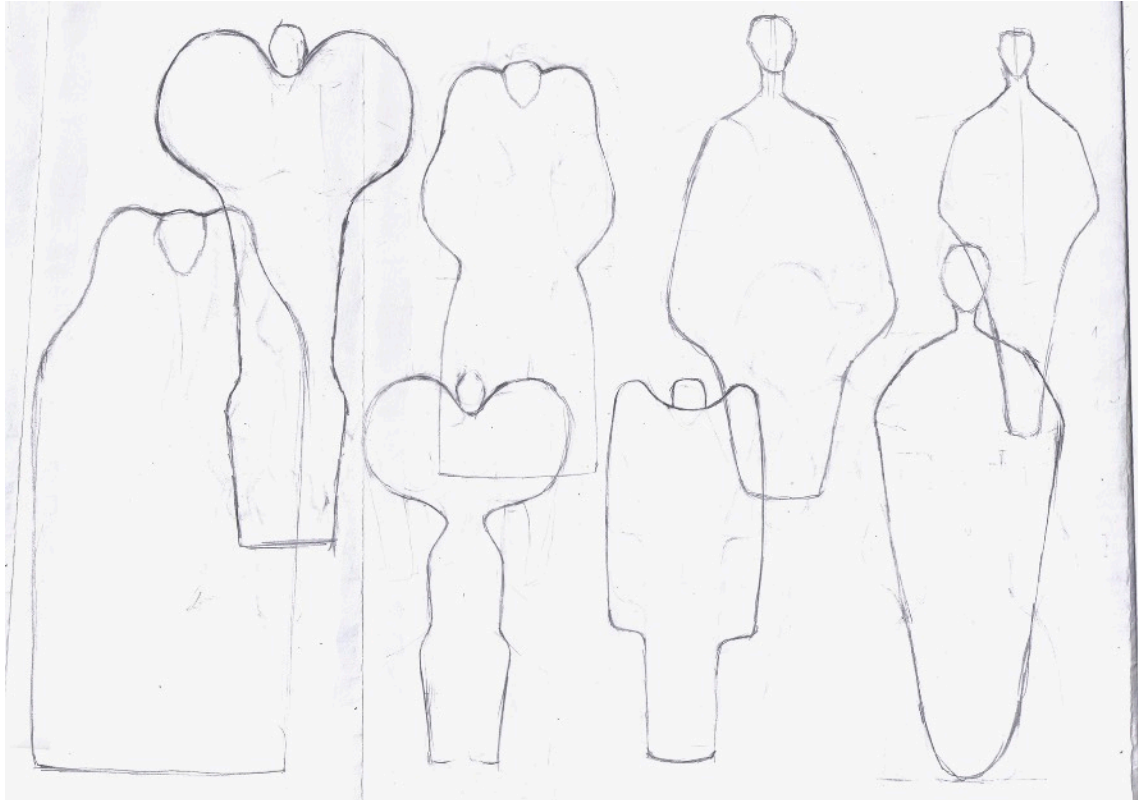


Figura 84 - Esboços das silhuetas para a coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).



Figura 85 - Esboços da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Após esta cruzamentos de ideias foram alcançadas três silhuetas distintas (Figura 86) que resultam em três coordenados. O ponto de partida sendo as referências iniciais, do exagero dos códigos binários, até à abstração da forma. A procura do aumento dessas características particulares acabou por resultar na anulação do excesso por já não haver referência ao oposto.

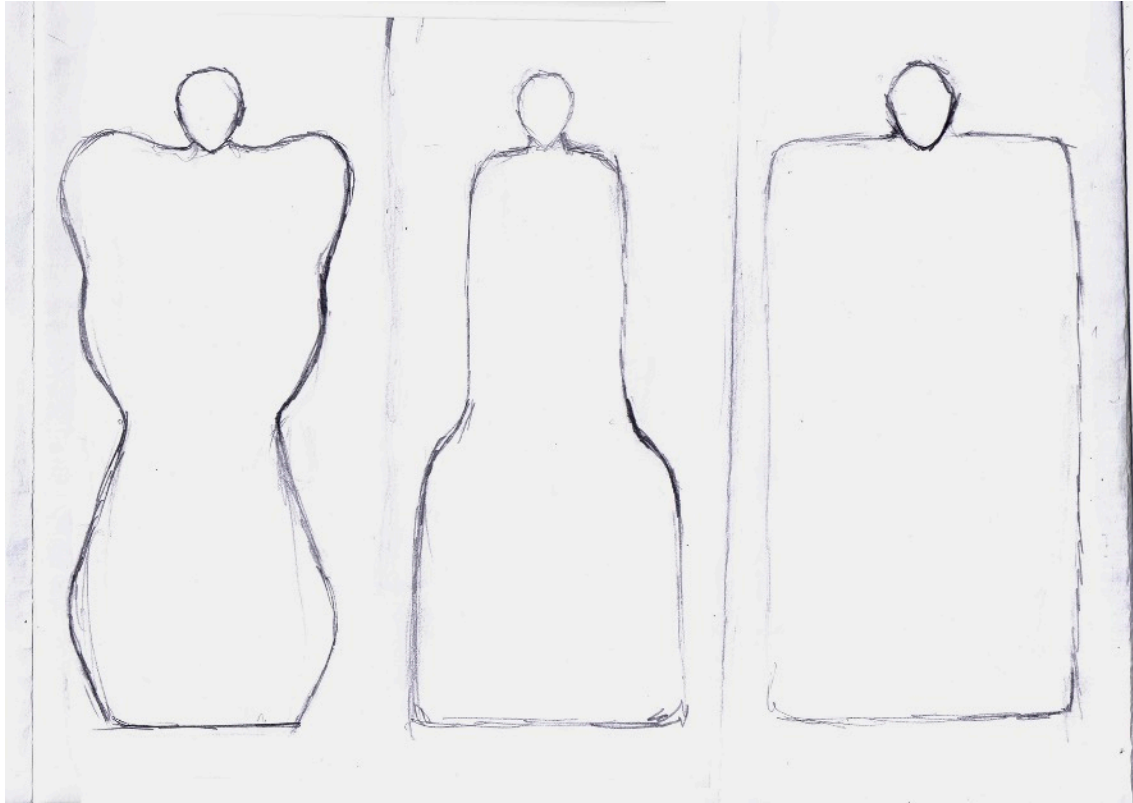


Figura 86 - Silhuetas finais da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Após essa etapa foram concretizadas ilustrações e os respectivos desenhos técnicos de cada uma das peças, tendo em conta as especificidades de cada qual. A fase seguinte, na qual o projeto se encontra neste momento é a da prototipagem onde iram ser matematizados protótipos para que os tipos de construções, volumes e silhuetas possam ser aperfeiçoados ao corpo do autor. Por esse motivo essa componente será explicada na apresentação desta dissertação.

3.2 Coleção cápsula XYZ

Após a análise da origem, relevância e importância do projeto, não só para o mercado da moda como para os seus utilizadores, idealizar o vestuário numa perspectiva mais experimental do que utilitária tornou-se um fator influente no processo. Na qual a própria motivação pessoal deriva também dessa lacuna na procura de vestuário sem género mais excêntrico. Assim sendo esta secção visa expor as diversas etapas criativas que conseqüentemente derivam da componente explicativa e detalhadamente conduzem à materialização projetual.

Como reflexo da esfera da coleção, o projeto intitula-se de XYZ, de modo a empoderar qualquer indivíduo que ouse transgredir os limites impostos pela sua biologia. Neste contexto XYZ, derivou das variantes dos cromossomas já conhecidos como XX e XY, com o propósito de criar um cromossoma identificativo à existência para além do binário, mas que não corresponda de facto a nenhuma mutação dos mesmos, como XXX, XXXY, XXXXY, entre outros. De dois símbolos identificados no par de cromossomas sexuais, posicionados na vigésima terceira posição do cariótipo, neste contexto seriam recodificados a três distintos cromossomas, fazendo também ligação ao termo já referenciado *third gender*, que assumidamente tem um expressão ambígua.

A presença do número três adota assim uma posição disruptiva face à dualidade ideal, por esse motivo terem sido selecionadas três silhuetas correspondentes a três coordenados. Por fim, XYZ também é habitualmente reconhecido como um termo utilizado para se referir aos “outros” como se não merecerem menção, facto que ainda hoje continua presente nas realidades daqueles divergem do binário e os seus direitos humanos são negligenciados.

3.2.1 Painel de cores

Previamente definido na fase metodológica da idealização, o conceito da coleção visa informar as suas diversas componentes de modo a seguir uma visão lógica e facilmente perceptível ao tema. Assim sendo, também a escolha das cores serão representativas dessa mesma exploração de associações.

O painel de cores (Figura 87) é assim composto por seis cores primárias predominantes na coleção. Inicialmente os três tons de azul, (#XYZ01C, #XYZ02C e #XYZ03C) são referentes ao tingimento tradicional das gangas, mas também às tonalidades pasteis (#XYZ03C) características da indumentária feminina do final do século XVIII. A cor prateada (#XYZ04C) deriva dos componentes refletores dos motociclos como o motor, tubo de escape, jantes, etc, assim como o preto (#XYZ05C) que deriva dos seus diversos componentes como, pneus, banco, corrente de distribuição, etc, mas também pela sua forte presença no vestuário *motard*. Por fim, a cor branco pérola (#XYZ06C) é representativa da leveza da figura feminina, sendo uma cor habitual nos seus trajes, em particular na *chemise à la reine*.

Adicionalmente cores secundárias serão selecionadas por meio das suas identificações em padrões, de modo a reproduzir motivos e texturas alusivas ao conceito.

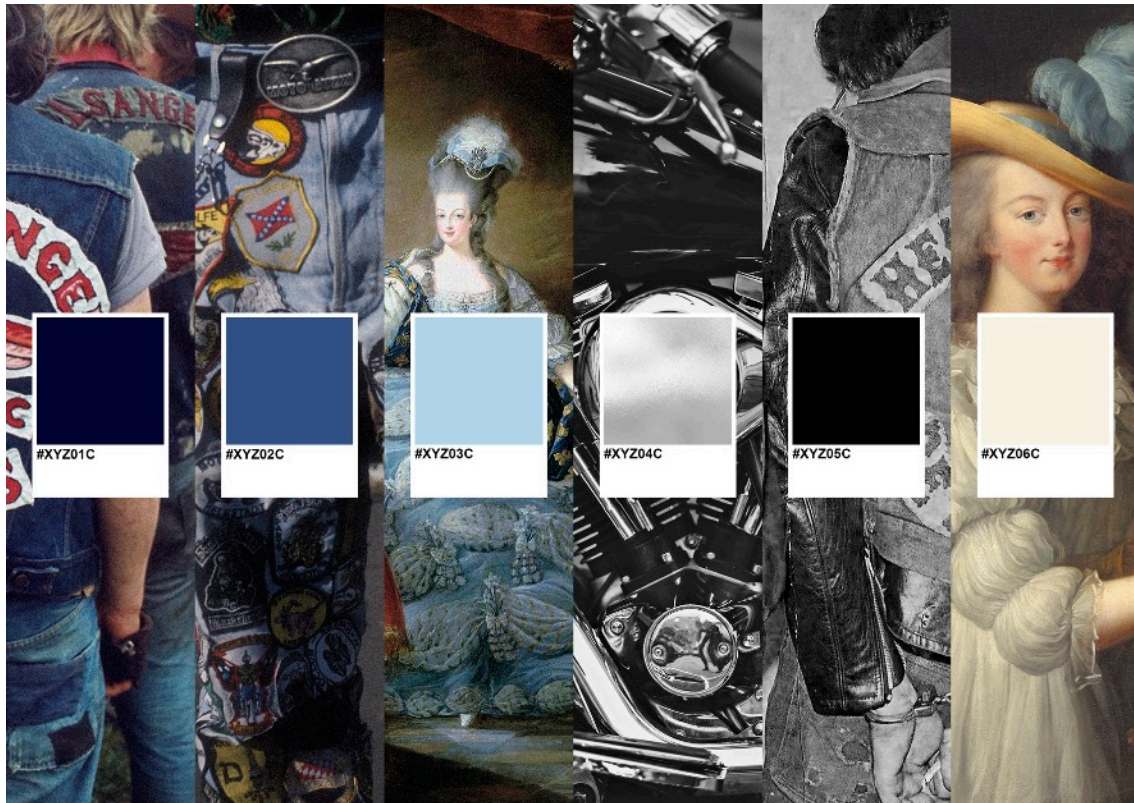


Figura 87 - Painel de cores da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

3.2.2 Padrões

A coleção é composta por três padrões, sendo as cores secundárias unicamente referenciadas pelos códigos respetivos aos padrões designados.

Assim sendo, o primeiro padrão (#XYZo1P) (Figura 88) tem como base a cor #XYZo4C²¹⁹ no qual o material irá ser intervencionado com tinta de tecido, de modo a reproduzir a textura de um pneu num efeito em alto contraste entre a cor prateada e a cor do material. Esta intervenção será feita de uma forma espontânea a fim de representar o espírito livre característico dos *motards*. O segundo padrão (#XYZo2P) (Figura 89) é formado por diversos elementos florais e seus respetivos tons que relembram o género de pintura rococó da época. Em ultimo lugar, o terceiro padrão (#XYZo3P) (Figura 90) é composto por motivos dourados referentes aos ornamentos decorativos do final do século XVIII, em contraste com a cor do material #XYZo2C característico da figura masculina.

²¹⁹ Consultar lista de códigos em anexo 1.



Figura 88 - Padrão #XYZO1P da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Figura 89 - Padrão #XYZO2P da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Figura 90 - Padrão #XYZO3P da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

3.2.3 Materiais

Reconhecidos na fase metodológica da idealização, também a escolha dos materiais deriva das associações características à fusão dos códigos binários. Do modo que, o tipo de vestuário reconhecido como inspiração visa informar o tipo de materiais a selecionar na coleção.

Assim sendo, o painel de materiais (Figura 91) é composto por nove tecidos. Como referência à indumentária masculina serão utilizados couro (#XYZO1M) na cor #XYZO1C²²⁰, mas também gangas (#XYZO2M e #XYZO3M) nas cores #XYZO1C e #XYZO3C, podendo variar também entre a cor #XYZO2C devido à sua diversidade nos tingimentos. Como elementos de transição entre ambos os extremos binários, tecidos que reconheçam a fusão de ambas as características também serão usados, como ganga (#XYZO4M) na cor #XYZO2C com relevo em veludo do padrão #XYZO3P, sarja (#XYZO5M) na cor #XYZO6C com impressão do padrão floral #XYZO2P, cetins (#XYZO6M e #XYZO7M) nas cores #XYZO4C e #XYZO5C e renda (#XYZO8M) na cor #XYZO5C. Como referência aos trajes femininos será também utilizado pelo sintético (#XYZO9M) na cor #XYZO6C.

A escolha dos tecidos será feita de uma forma sustentável de modo causar o menor impacto ambiental possível. Inicialmente é fundamental a procura por retalhos e *deadstock* que se aproximem das escolhas idealizadas, ou até mesmo recorrer a técnicas de *upcycling* e *patchwork* no aproveitamento de tecido. Caso não sejam encontrados os materiais pretendidos as escolhas dos tecidos deverão ser feitas com base em fibras naturais, orgânicas ou recicladas de modo a desenvolver um produto consciente.

As peças não só serão únicas pelo seu tipo de construção idealizado especificamente a cada corpo como pelos seus diversos constituintes, sejam estes o tipo de materiais ou o número reduzido de peças produzidas. Tal como o público alvo procura explorar a sua individualidade também o vestuário será um reflexão desse mesmo processo.

²²⁰ Consultar lista de códigos em anexo 1.

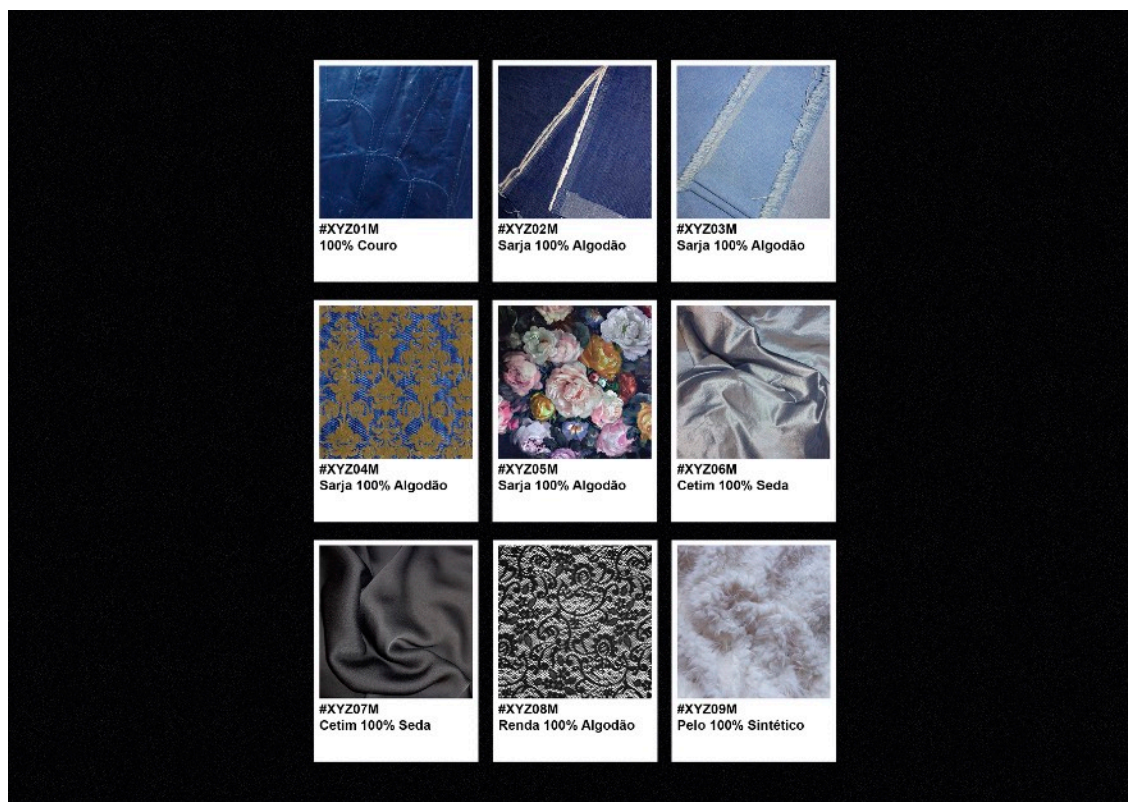


Figura 91 - Painel de tecidos da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2021).

Adicionalmente diversos aviamentos serão usados para fins funcionais e decorativos, desde fechos metálicos de casaco (#XYZ01A), fechos metálicos de calças (#XYZ02A), molas de pressão (#XYZ03A), botões de calças (#XYZ04A), botões forrados (#XYZ05A), fivelas (#XYZ06A), ilhoses (#XYZ07A), tachas (#XYZ08A), *spikes* (#XYZ09A), tinta de tecido (#XYZ10A) até fitas de viés de couro (#XYZ11A). Mas também outros como barbatana de baleia (#XYZ12A), ombreiras (#XYZ13A), entretela (#XYZ14A) e enchimento dracalon (#XYZ15A) serão utilizados com objetivo de criar estruturas e texturas.

3.2.3 Coordenados

Após a referência detalhada das cores, padrões, materiais e aviamentos, e tendo como base as três silhuetas mencionadas e a fase de esboços, foram realizadas ilustrações dos três coordenados finais com as suas respectivas peças. Para cada uma delas foi desenvolvida uma ficha técnica²²¹ acompanhada de um desenho técnico para que a sua confecção e possíveis detalhes de construção sejam facilmente perceptíveis, apesar do objetivo da coleção não ser a fabricação em série pois tratam-se de peças únicas. Novamente é relevante apontar o desenvolvimento das silhuetas através do *lineup* da coleção (Figura 92), agora numa perspectiva mais completa.

²²¹ Consultar anexos 2, 3 e 4.

XYZ



Figura 92 - *Lineup* da coleção cápsula XYZ. Autoria própria. (2022).

O primeiro coordenado (Figura 93) — X — é composto por três peças²²². A primeira peça é uma camisola que teve como inspiração o *robe à l'anglaise* pelo seu decote e detalhe da manga e a *t-shirt* de *mottard* pelo seu formato, composta pelo material #XYZO8M²²³ intervencionado com o padrão #XYZO1P, onde o tecido sugere o lado feminino e a sua cor e padrão o lado masculino. A segunda peça são umas calças que derivarão da experimentação do corte da saia da *chemise à la reine* aplicada no formato de calças de *mottard*. Formadas por um material mais leve #XYZO6M referente ao lado feminino, que será parcialmente acolchoado de modo a ficar mais enrijecido para que se encontre com os reforços de joelhos, cotovelos e ombros característicos do vestuário masculino. Acompanhadas com fitas do próprio tecido e #XYZO6A na zona dos tornozelos para quando ajustadas enfatizarem ainda mais a silhueta. A terceira peça teve como ponto de início o blusão *mottard* ao qual foram aplicadas mutações tendo em vista a silhueta dos *stays*, criando assim um maior contraste com a amplitude dos ombros. Adicionalmente detalhes como o formato arredondado das magas foram também aplicados para salientar a relação entre os extremos. Os recortes entre os painéis que estruturam o casaco fazem referência aos ângulos semelhantes dos *stays* ao qual também os detalhes das alças foram adaptado em oposição às dragonas posicionadas nos ombros *oversized* e decaídos. Em relação aos materiais vai ser aplicado #XYZO1M, como referência masculina, devidamente forrado com #XYZO9M referente às pelicas femininas. Na peça serão também aplicadas #XYZO8A, fitas do próprio tecido com #XYZO6A e #XYZO9A nas dragonas, como referência ao espírito agressivo dos *mottard* e à adoração opulenta do final do século XVIII.

²²² Consultar fichas técnicas em anexo 2.

²²³ Consultar lista de códigos em anexo 1.

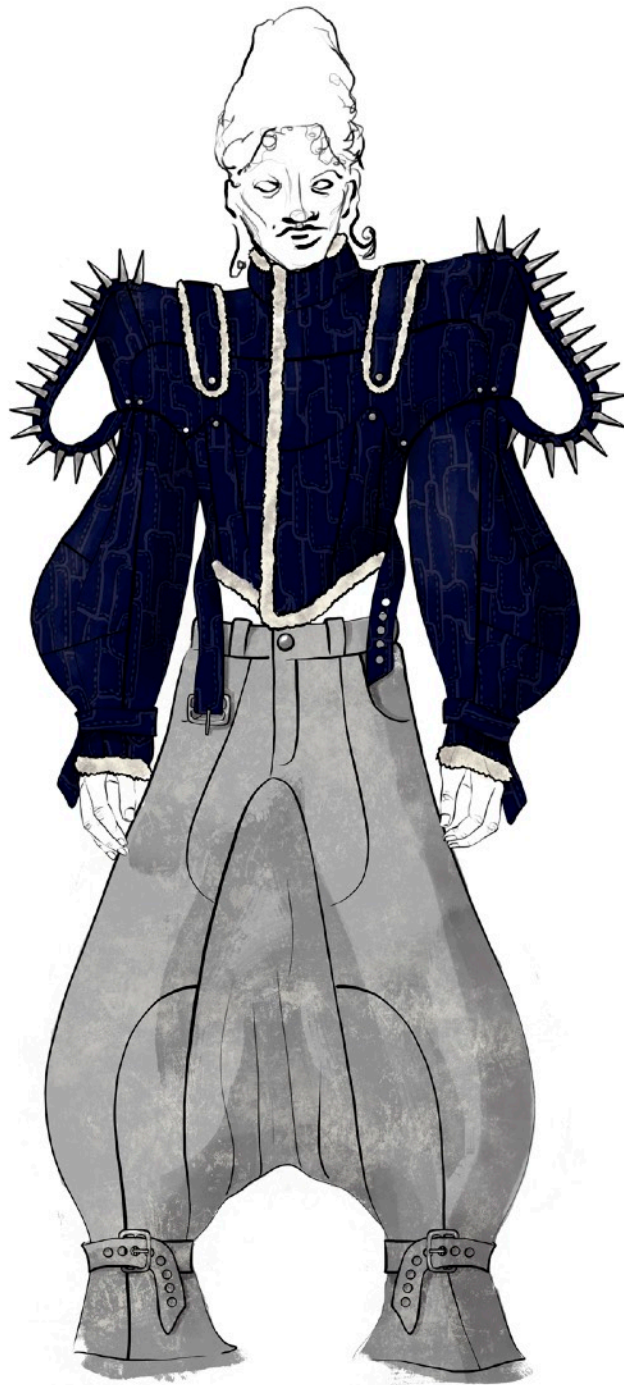


Figura 93 - Ilustração do coordenado X. Autoria própria. (2022).

O segundo coordenado (Figura 94) — Y — é composto também por três peças²²⁴. A primeira peça é uma túnica concebida pela mistura entre uma *t-shirt* intervencionada as construções e recortes observados no *robe à la française*. Os materiais e técnicas aplicados são idênticos à primeira peça do coordenado anterior. A segunda peça é uma saia que teve como ponto de partida uns *jeans* que foram desconstruídos a partir da costura central entre perna de modo a recriar uma saia igualmente inspirada no *robe à la française*. Para que haja uma maior volumetria lateral, a silhueta característica do *pannier* irá descair até à zona da coxa ao qual vão ser aplicadas pregas. Também na zona da bainha serão adicionadas *ruffles* em contraste o material #XYZO2M²²⁵ no padrão #XYZO1P e os seus acabamentos desgastados e adornados com #XYZO9A. A terceira peça do coordenado é uma mistura entre um colete e um *corset* no qual o material #XYZO5M no padrão #XYZO2P vai ser endurecido criando um contraste entre a rigidez da peça e o padrão do material.

²²⁴ Consultar fichas técnicas em anexo 3.

²²⁵ Consultar lista de códigos em anexo 1.



Figura 94 - Ilustração do coordenado Y. Autoria própria. (2022).

O terceiro e último coordenado (Figura 95) — Z — é composto por duas peças²²⁶. Para este coordenado em particular, como referência aos *panniers*, vão ser construídas duas estruturas internas e amovíveis, devidamente armadas com barba de baleia no formato de círculos paralelos horizontais. Assim sendo, a primeira peça é um vestido composto por um híbrido entre um colete e o *robe de cour*, no qual o *pannier* descairá até ao início da coxa e ficará suportado pela parte superior do vestido igualmente *oversized*. Novamente há aqui a utilização em maior contraste das linhas retas severas e das linhas curvas sinuosas que salientam ainda mais a mudança brusca da silhueta. A segunda peça será uma capa adaptada de uma casaco de ganga num *pannier* no qual a sua silhueta deriva da abstração resultante do exagero da amplitude dos ombros. Ambas as peças serão concretizadas com os materiais #XYZO2M²²⁷, #XYZO3M e #XYZO4M no padrão #XYZO3P, sendo lateralmente acolchoados com os mesmos, relembrando a rigidez das proteções masculinas em contraste com os adornos de #XYZO8A e #XYZO9A referentes ao espírito decorativo feminino.

²²⁶ Consultar fichas técnicas em anexo 4.

²²⁷ Consultar lista de códigos em anexo 1.



Figura 95 - Ilustração do coordenado Z. Autoria própria. (2022).

Conclusão

Fatores como a medicina, a religião e a política sempre tiveram um papel influente na perpetuação de preconceitos associados à identidade. A imposição de códigos derivados da hegemonia binária, tão difundida na atmosfera social, limitam e invadem a liberdade pessoal de cada indivíduo. Esta dissertação e a sua componente projetual pretendem contribuir para a clarificação e o questionamento de conceitos e realidades humanas culturalmente complexas, assumindo como valores nucleares a inclusão, a valorização da individualidade e a liberdade de expressão.

Desde o primeiro capítulo que foi notório que vivemos num mundo onde as práticas de atribuição de género são normalizadas em congruência com a genitalia. Um mundo onde hormonas e cirurgias possibilitam experienciar a transição de género mas requerem uma exigência política na sua ressignificação. Um mundo onde a heterossexualidade é declarada como a única forma natural de amar. E mesmo assim, um mundo onde o intersexo, o *queer*, o *trans*, o não-binário, o homossexual, o bissexual e muitos outros estão presentes nas sociedades que os têm vindo a reprimir. Um mundo envolvido por dor, supremacia, humilhação e incompreensão.

Sendo o género reconhecido como uma construção social, existe uma contínua necessidade de o questionar, seja pela variedade de termos ou pelas próprias interpretação físicas e imateriais. Ao impulsionar barreiras e testar os limites da heteronormatividade, que tanto categorizam o sujeito a um ideal de semelhança, a disrupção destes modelos visa assemelhar as realidades sociais à verdadeira diversidade que a compõe. Conjuntamente o corpo torna-se um meio físico para a construção dessas mesmas imposições sociais sejam elas categorizadas por meio de atributos físicos, senso próprio, prazer sexual ou expressão visual. Tal como o corpo sexuado socialmente representa uma grande relação com o género e a sexualidade também a relação entre o corpo e a moda está bastante presente na comunicação da identidade do sujeito, seja esta por meio da sua expressão visual própria, do *alter ego* ou da *persona*.

Assim sendo, a relação entre o corpo a identidade e a moda, auxilia o ideal de que o sexo biológico é um fator decisivo sobre o vestuário que cai na sua superfície, no qual vestir torna-se uma forma de *performance* cujos ideias inconscientes perpetuam códigos do ato de vestir masculino ou feminino. É imprescindível para a compreensão deste fenómeno explorar o papel da moda como catalisador do progresso social, sendo frequentemente uma ferramenta utilizada pelos agentes desse mesmo avanço, os *performers*.

Abordando diferentes facetas da sua multitude de referências exemplo como a artista Lady Gaga e a sua apropriação de códigos de outras entidades representam o processo da construção da própria identidade performativa agora num formato mais visível. Influenciado pelo crescer dos *media* e das redes sociais, o fácil acesso a estas expressões não-normativas possibilita um maior desenvolvimento na construção das *personas e alter egos*, onde também gradualmente é perceptível um aumento destas temáticas na esfera cultural para além dos nichos já existentes. Projetos como *Pose* e *RuPaul's Drag Race* inspirados nestas sub-culturas são representativos desse mesmo fenómeno sendo premiados em cerimónias de horário nobre pelo seu impacto e interesse na cultura.

A aceitação pelas massas não só constrói aos poucos uma nova realidade para aqueles que foram sistematicamente ostracizados como válida socialmente as suas existências, seja por meio de direitos de igualdade ou simplesmente pelo respeito. Sendo igualmente fundamental diferenciar os conceitos de expressão e identidade, do mesmo modo que o ser humano não se constitui num caminho linear também estes não devem ser percebidas enquanto sinónimos. Apesar de socialmente já serem perceptível algumas mudanças nas mentalidade este fenómeno não deve ser manipulado como uma tendência passageira de inclusão e representação, indevidamente utilizado para fazer transparecer uma visão progressiva que na verdade é performativa.

Como reflexão deste culminar de realidades, este projeto possibilita a criação de um *safe space* para o próprio assim como para a comunidade. Idealizado para que futuramente seja implementado e por meio da moda possa dar respostas aos seus problemas onde todas as diferenças socialmente silenciadas não só serão valorizadas como encaradas com naturalidade, sentimento este igualmente partilhado pelo público nacional e internacional. Em resposta também à necessidade contínua de criar espaços que incentivem e exemplifiquem estilos de vida alternativos onde imagens de liberdade, que facilmente se propagam à escala global, possam representar símbolos de força e refúgio.

Em conclusão, o valor destes fenómenos reside na individualidade de cada mente criativa, através do tempo e do espaço, através da identidade e da história, estas entidades ultrapassam limites de expressão heteronormativos dando esperança às suas futuras comunidades.

Limitações e Investigações Futuras

Em termos de limitações ao fazer este estudo é relevante apontar a complexidade dos conceitos, devido a estarem tão ligados à singularidade de cada um, de modo a que diversos significados são atribuídos difundindo a compreensão académica. O que pode ser causa de maior divisão entre membros da comunidade LGBTQIA+ e membros da sociedade exterior à mesma. Esta dissertação acaba por representar um momento na linha temporal destes novos desenvolvimentos, encontrando aí a sua pertinência. No entanto, num futuro próximo poderá já estar incompleta.

Para estudos futuros recomendar-se-iam perspetivas não-ocidentais que explorassem a fundo variantes do espectro do género e da sexualidade e a sua relação com a moda, de modo a tornar mais presente a sua relevância na consciência da comunidade global. Esta perspetiva torna-se necessária sobretudo quando considerado o facto de muitas das sociedades não-ocidentais ainda criminalizarem e censurarem atos de expressão não-normativos.

Referências Bibliográficas

- Bíblia Sagrada. (1986). Deuteronomio, 22:5. Lisboa: Difusora Bíblica.
- Brown, T. (2009) *Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*. New York: HarperCollins.
- Butler, J. (2002). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge.
- Butler, J. (2011). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London and New York: Routledge.
- Byrne, N. (2019). *Performance of a lifetime. King Kong Magazine, The performance Issue* (Vol. 7), p. 216. King Kong Publication and Media UG: Germany.
- Creswell, J. W., & Creswell, J. D. (2018) *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. Los Angeles: SAGE Publications.
- Foucault, M. (1999). *História da Sexualidade*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Granata, F. (2017). *Experimental Fashion: Performance Art, Carnival and the Grotesque Body*. London and New York: I. B. Tauris.
- Green, J. (2004). *Becoming a Visible Man*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Museu do Oriente. (2021). A Vez das Deusas [Exposição temporária]. Lisboa.
- Nagoshi, J. L., & Nagoshi, C. T., & Brzuzy, S. (2013). *Gender and Sexual Identity: Transcending Feminist and Queer Theory*. New York: Springer.
- Preciado, P. B. (2018). *Countersexual manifesto*. New York: Columbia University Press.
- Pressman, A. (2019). *Design Thinking: A Guide to Creative Problem Solving For Everyone*. London and New York: Routledge.
- Racinet, A., & Tétart-Vittu, F. (2015). *Auguste Racinet. The Costume History*. Alemanha: Taschen.
- Reed, C. (2011). *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Oxford: University Press.
- Senelick, L. (2005). *The Changing Room: Sex, drag and theatre*. London and New York: Routledge.
- Sophie. (2018). *Oil of Every Pearl's Un-Insides: Immaterial*. Australia e Reino Unido: MSMSMSM, Future Classic, Transgressive Records.
- Spence, J. T., & Helmreich R. L. (1978). *Masculinity and Femininity: Their Psychological Dimensions, Correlates, and Antecedents*. Texas: University of Texas Press.
- Williams, E. A. (2017). *Writing the Harlem Renaissance: Revisiting the Vision*. London: Lexington Books.

Webgrafia

- Aitkenhead, D. (2018). *RuPaul: 'Drag is a big f-you to male-dominated culture'*, in *The Guardian*. Consultado a: 20/05/2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/mar/03/rupaul-drag-race-big-f-you-to-male-dominated-culture>
- Anderson, J. (2020). *7 of Leigh Bowery's most iconic outfits, in i-D*. Consultado a: 29/07/2021. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/4aga9m/7-of-leigh-bowerys-most-iconic-looks
- Atlas, C. (Diretor). (2002). *The Legend of Leigh Bowery* [Documentário]. ARTE, Atlas Films, One Canvas Productions.
- Bass-Krueger, M. (s/d). *The High-Life: A history of Men in Heels*, in *Google Arts and Culture*. Consultado a: 17/05/2021. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/the-high-life-a-history-of-men-in-heels/iQJCgMgwSKV5Kw>
- Bearak, M. (2016). *Why terms like 'transgender' don't work for India's 'third-gender' communities*, in *The Washington Post*. Consultado a: 01/03/2021. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/04/23/why-terms-like-transgender-dont-work-for-indias-third-gender-communities/>
- Bekhrad, J. (2017). *The Least-Known Most Influential Man in Fashion*, in *The New York Times*. Consultado a: 24/06/2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/09/19/fashion/marc-bolan-london-fashion-week.html>
- Bekhrad, J. (2020). *Glitter and curls: Marc Bolan and the birth of glam rock style*, in *The Guardian*. Consultado a: 24/06/2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/fashion/2020/jun/22/glitter-and-curls-marc-bolan-and-the-birth-of-glam-rock-style>
- Blair, A. (2016). *Children of the Revolution: Bolan, Bowie and the Carnavalesque*. [Master's thesis, University of Otago], in *University of Otago Library: Our Archive*. Consultado a: 20/06/2021. Disponível em: <https://ourarchive.otago.ac.nz/bitstream/handle/10523/7067/BlairAlison2016MA.pdf?sequence=1>
- Bollen, C. (2019). *Walt Cassidy Walks Us Through the Wild Glamorama of New York City's Club Kids*, in *Interview*. Consultado a: 25/09/2021. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/culture/walt-cassidy-waltpaper-new-york-city-club-kids>
- Boskey, E. (2021). *What Is Androgyny?*, in *Verywell Health*. Consultado a: 03/04/2022. Disponível em: <https://www.verywellhealth.com/androgyny-5088554>
- Brathwaite, L. F. (2018). *Striking a 'Pose': A Brief History of Ball Culture*, in *Rolling Stone*. Consultado a: 07/06/2021. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/striking-a-pose-a-brief-history-of-ball-culture-629280/>
- Brumfitt, S. (2015). *RuPaul talks gender fuck and drag genre*, in *i-D*. Consultado a: 26/05/2021. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/zmxyy4/rupaul-talks-gender-fuck-and-drag-genre

- Brydum, S. (2015). *The True Meaning of the Word 'Cisgender*, in *The Advocate*. Consultado a: 08/02/2021. Disponível em: <https://www.advocate.com/transgender/2015/07/31/true-meaning-word-cisgender>
- Cascais, A. F. (2019). *Performatividade de género, performatividade queer e o queering como método*, in *Repositório: Universidade Nova*. Consultado a: 29/09/2020. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/96175>
- Cassidy, W. [Walt Cassidy Studio] (2020). *NEW YORK: CLUB KIDS by Waltpaper - Read by Walt Cassidy (Part 1 - Introduction)*. [Video], in YouTube. Consultado a: 28/09/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qFhIEeCcpCw>
- Cassidy, W. [Walt Cassidy Studio] (2020). *NEW YORK: CLUB KIDS by Waltpaper - Read by Walt Cassidy (Part 6 / Chapter 5 - Body Modification)*. [Video], in YouTube. Consultado a: 28/09/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LGXjCtwPjOA&t=1213s>
- Chervitz, H. (2020). *Afterglow: The Legacy Of The Past for Young and Booming*, in *L'Officiel*. Consultado a: 01/09/2021. Disponível em: <https://www.lofficielmonaco.com/fashion/afterglow-the-legacy-of-the-past-for-young-and-booming>
- Davidson, E. E. (2019). *Iconic Blitz Kid Scarlett Cannon reflects on 40 years of fearless style*, in *Dazed Digital*. Consultado a: 14/08/2021. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/45592/1/blitz-kids-london-80s-scarlett-cannon-fashion-exhibition-judy-blame-leigh-bowery>
- Deelen, M. (2021). *How I Found Out I Was Intersex*, in *Vice*. Consultado a: 10/01/2021. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/3anej8/how-i-found-out-i-was-intersex>
- Delaleu, N. (2021). *Parliament declares the European Union an "LGBTIQ Freedom Zone"*, in *European Parliament News*. Consultado a: 04/01/2021. Disponível em: <https://www.europarl.europa.eu/news/en/press-room/20210304IPR99219/parliament-declares-the-european-union-an-lgbtiq-freedom-zone>
- DGS (2009). *Estratégia de Saúde para as pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans e Intersexo - LGBTI*, in Lisboa: *Direção-Geral da Saúde*. Consultado a: 27/11/2020. Disponível em: <https://www.dgs.pt/documentos-e-publicacoes/estrategia-de-saude-para-as-pessoas-lesbicas-gays-bissexuais-trans-e-intersexo-lgbti-pdf.aspx>
- Dosani, S. (Produtor). (2020). *Resumindo: Sexo, Atração* [Documentário], in *Netflix*. Consultado a: 07/03/2021. Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/81062193?tracId=254794450&ctx=9%2C2%2C3fbe8984-17f5-426e-a328-8034533f8496-52191592%2C%2C%2C>
- European Institute for Gender Equality. *Glossary & Thesaurus: A-Z Index: Gender-neutral*, in *European Institute for Gender Equality*. Consultado a: 26/02/2021. Disponível em: <https://eige.europa.eu/thesaurus/terms/1190>
- Farber, Jim. (2016). *Growing Up Gay to a Glam Rock Soundtrack*, in *The New York Times*. Consultado a: 20/06/2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/11/04/fashion/mens-style/growing-up-gay-glam-rock-queen-bowie-freddie-mercury.html>

Gettleman, J. (2018). *The Peculiar Position of India's Third Gender*, in *The New York Times*. Consultado a: 01/03/2021. Disponível em: www.nytimes.com/2018/02/17/style/india-third-gender-hijras-transgender.html

Gold, M. (2018). *The ABCs of L.G.B.T.Q.I.A.+*, in *The New York Times*. Consultado a: 19/03/2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/06/21/style/lgbtq-gender-language.html>

Hall, J. (2018). *SOPHIE's album is a radical pop statement that imagines new identities*, in *Dazed Digital*. Consultado a: 27/07/2021. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/music/article/40426/1/sophie-oil-of-every-pearls-un-sides-radical-pop-statement>

Harris, M. (Produtor). (1999). *True Hollywood Story: Divine* [Documentário]. *E! Entertainment Television*.

Harrison, G. (Diretor). (2011). *Me, My Sex and I* [Documentário]. *British Broadcasting Corporation (BBC)*.

Healy, C. M. (2015). *The 80s icon who united club kids and catwalk*, in *Dazed Digital*. Consultado a: 13/10/2021. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/26844/1/the-80s-icon-who-united-club-kids-and-catwalk>

Hess, L. (2020). *Strike a Pose! Why Madonna's "Vogue" Is Still Relevant 30 Years Later*, in *Vogue*. Consultado a: 17/06/2021. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/madonna-vogue-video-30th-anniversary>

Holden, S. (2013). *The Man Beneath the Hairspray*, in *The New York Times*. Consultado a: 22/05/2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/10/25/movies/i-am-divine-a-biopic-of-the-john-waters-star.html>

Hungry. [Vogue] (2020). *Inside Hungry's Extreme Beauty Routine*. [Video], in *YouTube*. Consultado a: 06/06/2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x4F_7SjE7Gc

Johnston, R. (2017). *How David Bowie influenced fashion*, in *GQ Magazine*. Consultado a: 10/07/2021. Disponível em: <https://www.gq-magazine.co.uk/article/david-bowie-fashion>

Katz-Wise, S. (2020). *Gender fluidity: What it means and why support matters*, in *Harvard Health Publishing*. Consultado a: 26/02/2021. Disponível em: <https://www.health.harvard.edu/blog/gender-fluidity-what-it-means-and-why-support-matters-2020120321544>

Kelly, B. (2020). *50 greatest LGBT moments in pop culture since Stonewall*, in *The Independent*. Consultado a: 24/06/2021. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/stonewall-50-years-pride-best-songs-film-lgbt-moments-tv-a8974011.html>

Lei nº 38/2018 de 7 de Agosto da Assembleia da República, in *Diário da República* n.º 151 (2018). Consultado a: 16/01/2021. Disponível em: <https://dre.pt/dre/detalhe/lei/38-2018-115933863>

- Leo, A. [Refinery29] (2014). *India's Transgender Community: The Hijra | Style Out There* [Video], in YouTube. Consultado a: 14/03/2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mgw7M-JABMg&list=PLrnGysp1Wf7SbNkgi191_C5M66llkyFwQ&index=50
- Livingston, J. (Diretor). (1991). *Paris Is Burning* [Documentário]. Art Matters Inc., BBC Television, Edelman Family Fund.
- López, C. (2020). *Explained: The difference between gender, gender expression, and sexuality*, in Insider. Consultado a: 26/01/2021. Disponível em: <https://www.insider.com/explained-difference-between-gender-gender-expression-and-sexuality-2020-11>
- Lucius, C. [TEDx Talks] (2020). *Gen Z's Fluid Take on Gender Expression* [Video], in YouTube. Consultado a: 30/01/2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F9P9x6B_kzw&t=294s
- Maguire, L. (2021). *RuPaul's Drag Race stars: The new supermodels?*, in Vogue Business. Consultado a: 01/06/2021. Disponível em: <https://www.voguebusiness.com/fashion/rupauls-drag-race-stars-the-new-supermodels>
- Man, C. [TEDx Talks] (2018). *Becoming Him* [Video], in YouTube. Consultado a: 25/02/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M6vgidU8S3E>
- Marcus, E. (2021). *A Guide to Neopronouns*, in The New York Times. Consultado a: 25/01/2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/04/08/style/neopronouns-nonbinary-explainer.html>
- McIntyre, J. (2018). *Explainer: what does it mean to be 'cisgender'?*, in The Conversation. Consultado a: 08/02/2021. Disponível em: <https://theconversation.com/explainer-what-does-it-mean-to-be-cisgender-103159>
- Méndez, J. E. (2013). *Report of the Special Rapporteur on torture and other cruel, inhuman or degrading treatment or punishment*, in United Nations. Consultado a: 12/01/2021. Disponível em: https://www.ohchr.org/documents/hrbodies/hrcouncil/regularsession/session22/a.hrc.22.53_english.pdf
- Mohan, M. [BBC World Service] (2020). *Gender identity: 'How colonialism killed my culture's gender fluidity'* [Video], in YouTube. Consultado a: 02/03/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AqEgsHGiK-s&t=126s>
- Morse, E. (2020). *Understanding Heteronormativity With 6 Examples*, in MasterClass. Consultado a: 08/03/2021. Disponível em: <https://www.masterclass.com/articles/understanding-heteronormativity#quiz-0>
- Myers, O. (2015). *The subversive genius of RuPaul*, in Dazed Digital. Consultado a: 29/05/2021. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/24914/1/the-subversive-genius-of-rupaul>
- Natale, B. (2019). *Rare photos of New York's iconic club kids*, in i-D. Consultado a: 29/09/2021. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/bjqwq4v/rare-photos-of-new-yorks-iconic-club-kids

National Center for Transgender Equality. (2018). *Understanding Non-Binary People: How to Be Respectful and Supportive*, in National Center for Transgender Equality. Consultado a: 27/02/2021. Disponível em: <https://transequality.org/issues/resources/understanding-non-binary-people-how-to-be-respectful-and-supportive>

Newbold, A. (2021). *Bimini Bon-Boulash Is Punk Fashion's Most Fabulous Drag Queen*, in *Vogue*. Consultado a: 02/06/2021. Disponível em: <https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/bimini-bon-boulash>

O'Flynn, B. (2018). *10 years of Lady Gaga: how she queered mainstream pop forever*, in *The Guardian*. Consultado a: 22/07/2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2018/apr/10/10-years-of-lady-gaga-how-she-queered-mainstream-pop-forever>

Porter, B. [them.] (2019). *Billy Porter Gives A Brief History of Queer Political Action* [Video], in YouTube. Consultado a: 20/03/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XoXH-Yqwybo>

Quinn, E. [TEDx Talks] (2019). *What I've learned from having balls*. [Video], in YouTube. Consultado a: 06/01/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=28Ip-STEPKU&t=292s>

Ryan, H. (2019). *How Dressing in Drag Was Labeled a Crime in the 20th Century*, in *History*. Consultado a: 01/05/2021. Disponível em: <https://www.history.com/news/stonewall-riots-lgbtq-drag-three-article-rule>

Schuessler, R. (2019). *L.G.B.T.Q. in the Midwest, Where the Fight Is Still Happening*, in *The New York Times*. Consultado a: 02/03/2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/05/30/us/lgbtq-rights-midwest-history.html>

Sheffield, R. (2016). *How America Inspired David Bowie to Kill Ziggy Stardust With 'Aladdin Sane'*, in *Rolling Stone*. Consultado a: 24/06/2021. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/how-america-inspired-david-bowie-to-kill-ziggy-stardust-with-aladdin-sane-230827/>

Simon, F. (Diretor). (1968). *The Queen* [Documentário]. Evergreen Film, MDH, Si Litvinoff Film Production.

Tarantino, L. (2020). *Fashion Flashback: Ballroom Culture*, in *Dress To Kill Magazine*. Consultado a: 09/06/2021. Disponível em: <https://dresstokillmagazine.com/fashion-flashback-ballroom-culture/>

Thian, H. M. (2013). *For David Bowie, Japanese style was more than just fashion*, in *The Japan Times*. Consultado a: 27/06/2021. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/life/2013/06/11/style/for-david-bowie-japanese-style-was-more-than-just-fashion/>

University of Leeds. (2021). *LGBT+ History Month 2021*, in University of Leeds. Consultado a: 14/02/2021. Disponível em: <https://equality.leeds.ac.uk/events/lgbt-history-month-2021/>

Valente, P. (2020). *O "x" e o "@" não são a solução: Sistema Elu e Linguagem Neutra em Género*, in *Medium*. Consultado a: 20/05/2021. Disponível em: <https://medium.com/@pedrostitv/sistema-elu-linguagem-neutra-em-genero-pt-pt-9529ed3885cf>

- Valente, P. (2020). *Sistema Elu, Linguagem Neutra em Género, in Dezanove*. Consultado a: 20/05/2021. Disponível em: <https://dezanove.pt/sistema-elu-linguagem-neutra-em-genero-1317469>
- Waters, A. (2019). *Fecal Matter: "Our work is a true reflection of the present, not the future"*, in *Sleek Magazine*. Consultado a: 05/09/2021. Disponível em: <https://www.sleek-mag.com/article/fecal-matter-is-a-reflection-of-the-present-not-the-future/>
- Weinstock, T. (2017). *Model and activist Carmen Carrera wants to spread trans awareness, in i-D*. Consultado a: 25/02/2021. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/vbddnb/model-and-trans-activist-carmen-carrera-wants-to-spread-trans-awareness
- West Yorkshire Queer Stories*. (s/d) *The UK's First National Trans Conference, in West Yorkshire Queer Stories*. Consultado a: 14/02/2021. Disponível em: <https://wyqs.co.uk/stories/the-uks-first-national-trans-conference/>
- Wong, T., & Jones A., & Kato, Y. (2016). *David Bowie's love affair with Japanese style, in BBC News*. Consultado a: 01/07/2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-asia-35278488>
- WPATH. (2012). *Normas de atenção à saúde das pessoas trans e com variabilidade de género. Associação Mundial Profissional para a Saúde Transgénero, in WPATH*. Consultado a: 20/01/2021. Disponível em: https://www.wpath.org/media/cms/Documents/SOC%20v7/SOC%20V7_Portuguese.pdf
- Yeh, J. [VICE] (2016). *Marina Abramović Still Doesn't Give a Fuck: VICE Meets*. [Video], in *YouTube*. Consultado a: 08/08/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8oQTY91WpQk&t=72s>

Anexo 1

Lista de códigos

Cores:

#XYZo1C: Azul escuro

#XYZo2C: Azul claro

#XYZo3C: Azul pastel

#XYZo4C: Prateado

#XYZo5C: Preto

#XYZo6C: Branco pérola

Padrões:

#XYZo1P: Padrão de textura de pneu

#XYZo2P: Padrão floral

#XYZo3P: Padrão de ornamentos

Materiais:

#XYZo1M: Couro

#XYZo2M: Ganga escura

#XYZo3M: Ganga pastel

#XYZo4M: Ganga com padrão de ornamentos

#XYZo5M: Sarja com padrão floral

#XYZo6M: Cetim prateado

#XYZo7M: Cetim preto

#XYZo8M: Renda

#XYZo9M: Pelo sintético

Aviamentos:

#XYZo1A: Fechos metálicos de casaco na cor #XYZo4C

#XYZo2A: Fechos metálicos de calças na cor #XYZo4C

#XYZo3A: Molas de pressão na cor #XYZo4C

#XYZo4A: Botões de calças na cor #XYZo4C

#XYZo5A: Botões forrados no material #XYZo7M

#XYZ06A: Fivelas na cor #XYZ04C
#XYZ07A: Ilhoses na cor #XYZ04C
#XYZ08A: Tachas na cor #XYZ04C
#XYZ09A: *Spikes* na cor #XYZ04C
#XYZ10A : Tinta de tecido na cor #XYZ04C
#XYZ11A: Fitas de viés de couro na cor #XYZ05C
#XYZ12A: Barbatana de baleia na cor #XYZ06C
#XYZ13A: Ombreiras na cor #XYZ06C
#XYZ14A: Entretela na cor #XYZ06C
#XYZ15A: Enchimento dracalon na cor #XYZ06C

Anexo 2

Desenhos técnicos do coordenado X

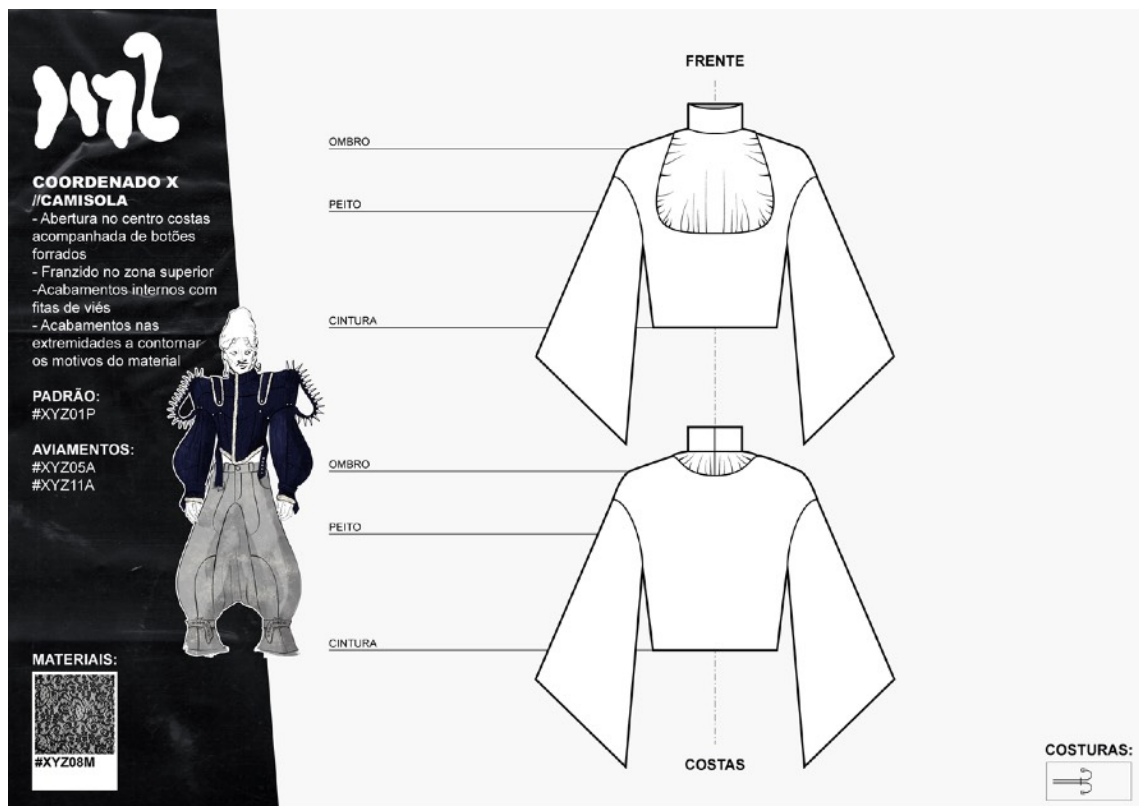


Figura 96 - Desenho técnico da camisola do coordenado X. Autoria própria. (2022).

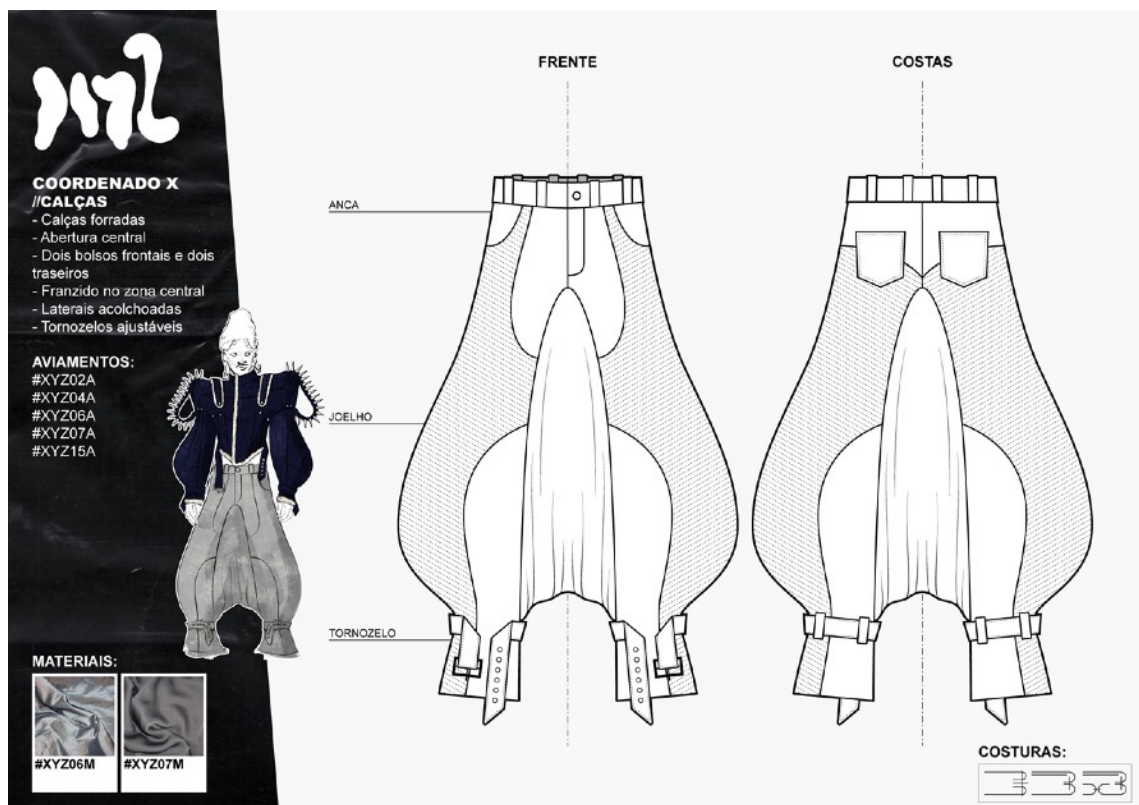


Figura 97 - Desenho técnico das calças do coordenado X. Autoria própria. (2022).

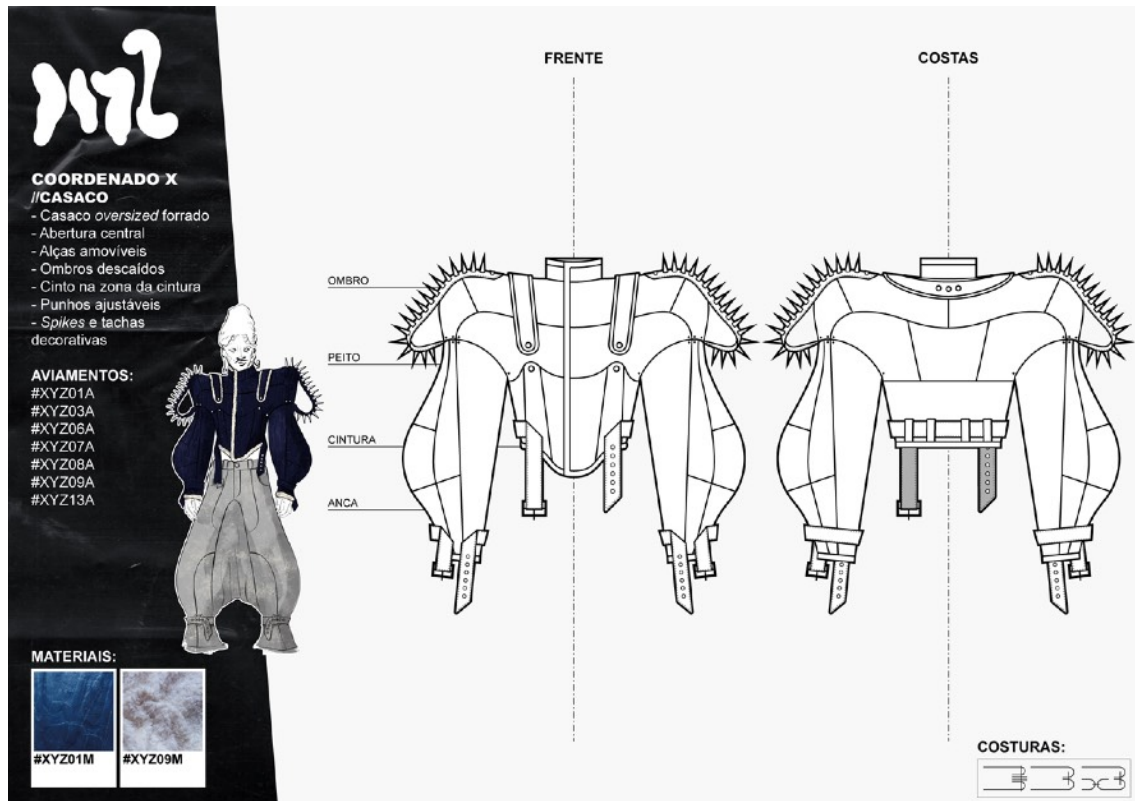


Figura 98 - Desenho técnico do casaco do coordenado X. Autoria própria. (2022).

Anexo 3

Desenhos técnicos do coordenado Y

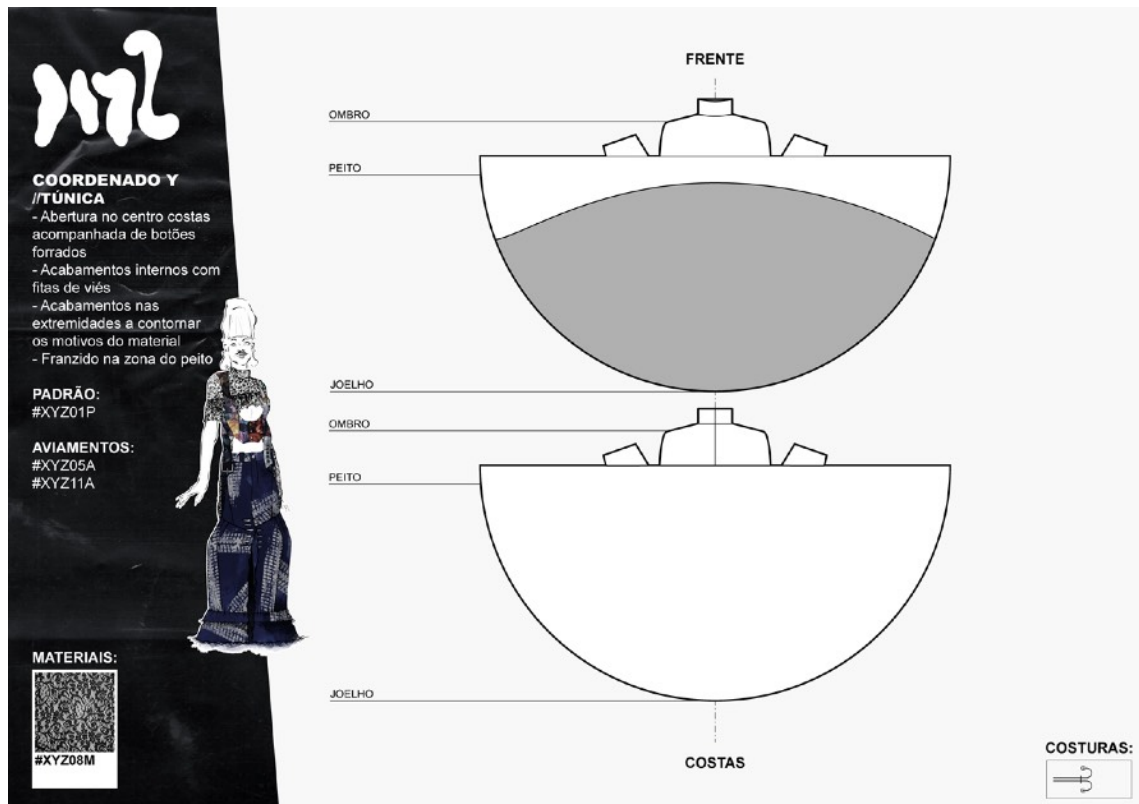


Figura 99 - Desenho técnico da túnica do coordenado Y. Autoria própria. (2022).

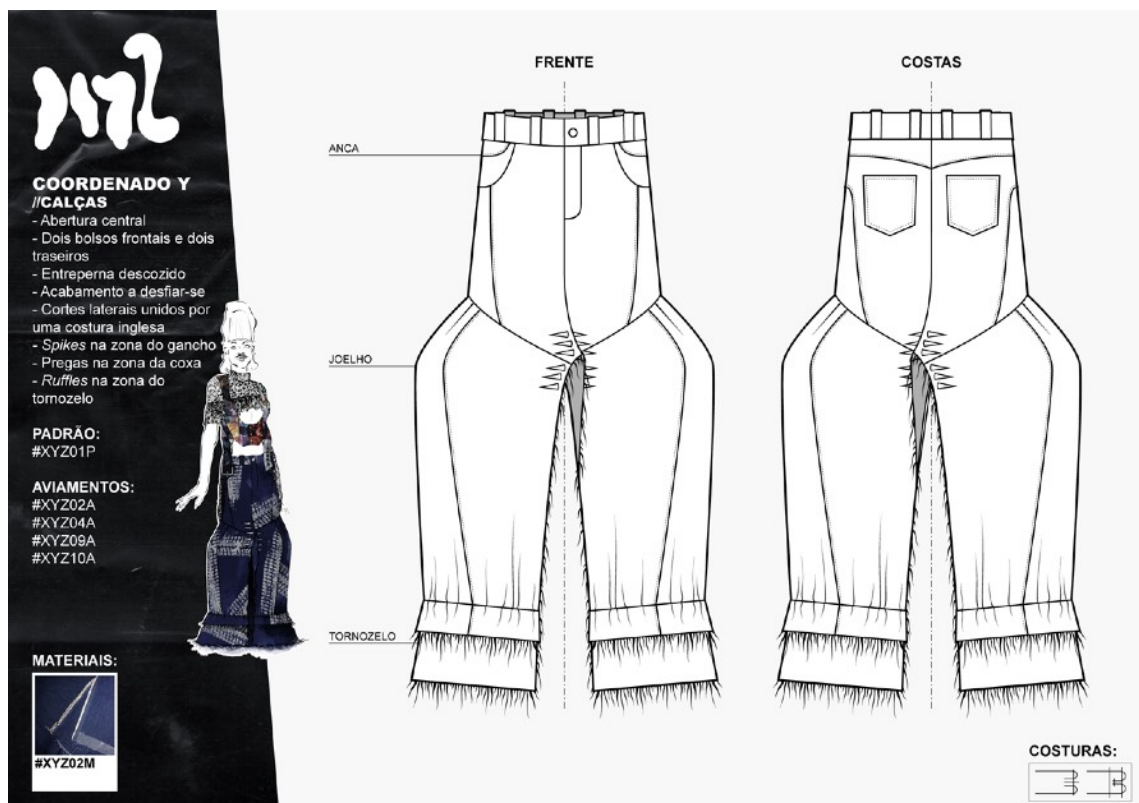


Figura 100 - Desenho técnico das calças do coordenado Y. Autoria própria. (2022).

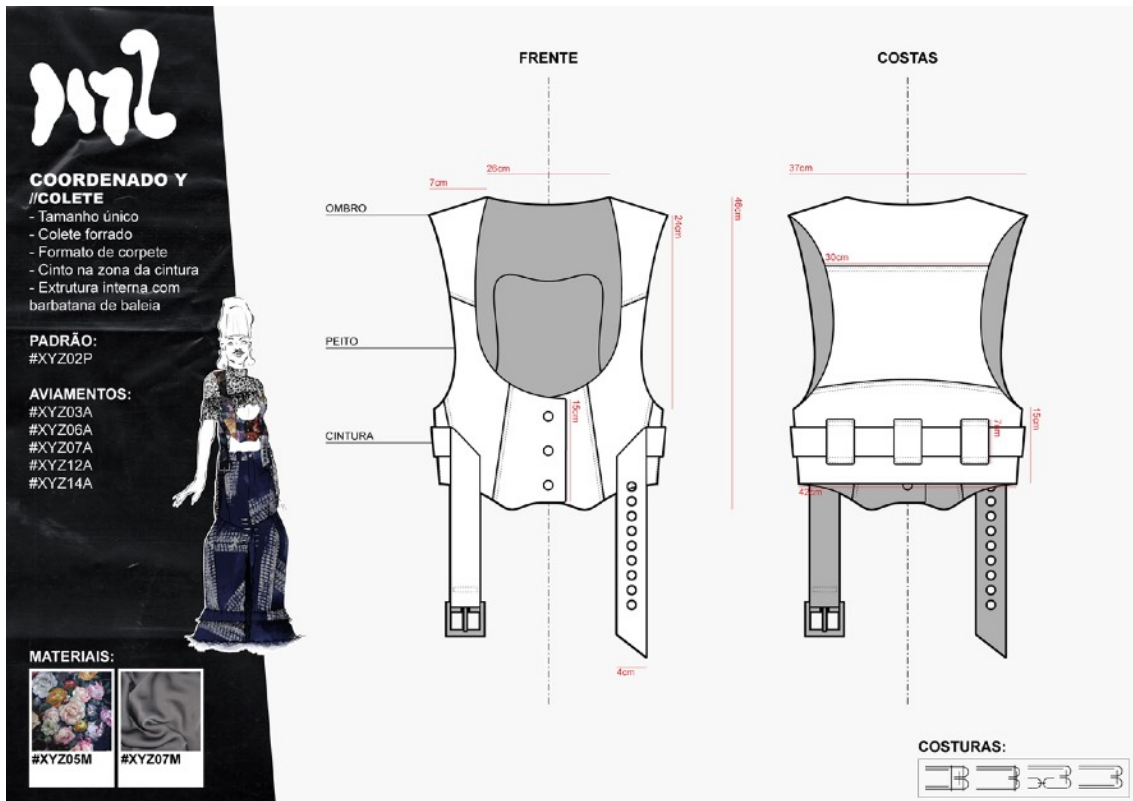


Figura 101 - Desenho técnico do colete do coordenado Y. Autoria própria. (2022).

Anexo 4

Desenhos técnicos do coordenado Z

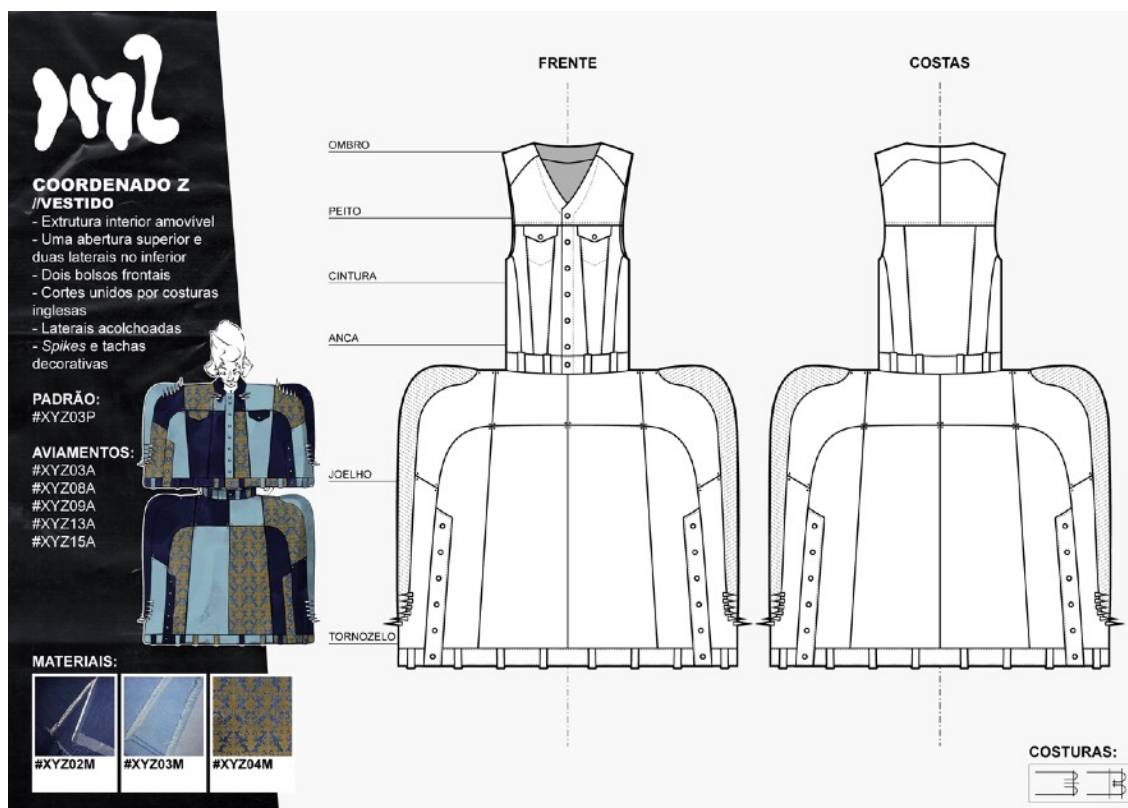


Figura 102 - Desenho técnico do vestido do coordenado Z. Autoria própria. (2022).

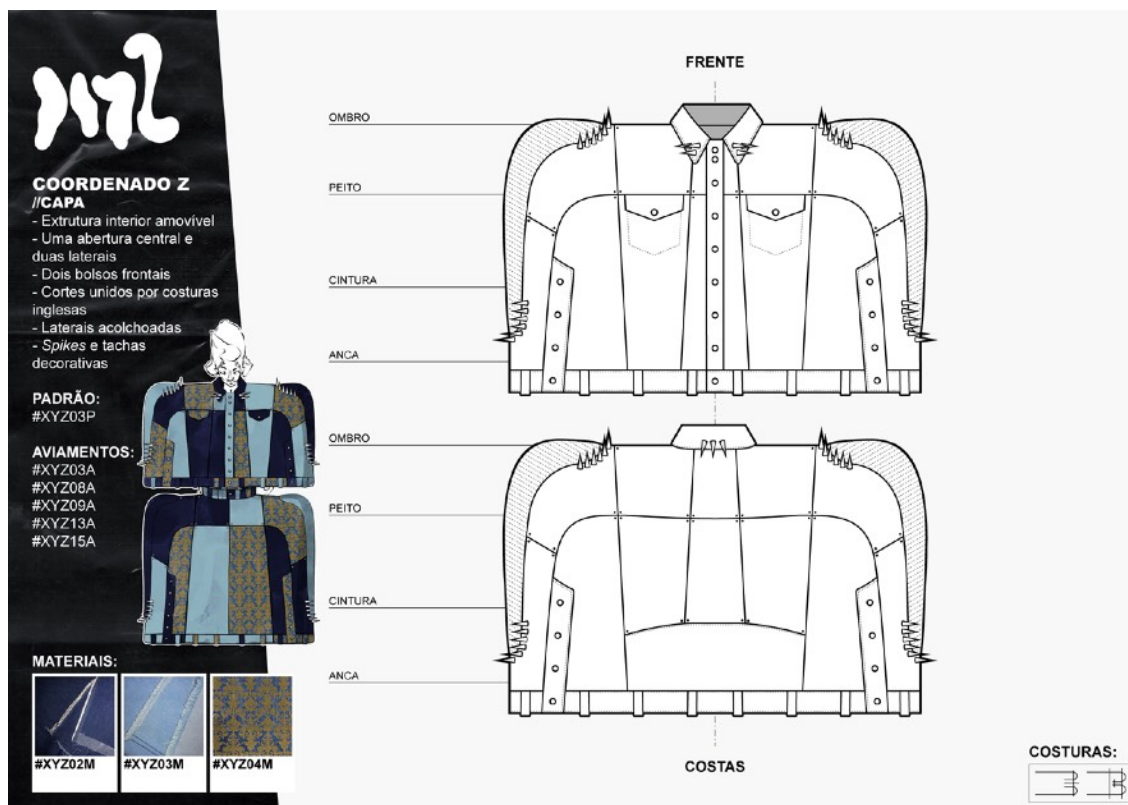


Figura 103 - Desenho técnico da capa do coordenado Z. Autoria própria. (2022).