



Universidade do Estado do Pará  
Centro de Ciências Naturais e Tecnologia  
Curso de Bacharelado em Design

**ISABELLA BRITO DOS SANTOS**  
**SOU AFRO-ÍNDIO BRASILEIRX: Tradução de Culturas Híbridas em Moda**  
**Contemporânea.**

Belém  
2016

**ISABELLA BRITO DOS SANTOS**  
**SOU AFRO-ÍNDIO BRASILEIRX: Tradução de Culturas Híbridas em Moda**  
**Contemporânea.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como requisito básico para obtenção do grau  
bacharel em Design pela Universidade do  
Estado do Pará.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dr. M<sup>a</sup> Roseli Santos

**ISABELLA BRITO DOS SANTOS**  
**SOU AFRO-ÍNDIO BRASILEIRX: Tradução de Culturas Híbridas em Moda**  
**Contemporânea.**

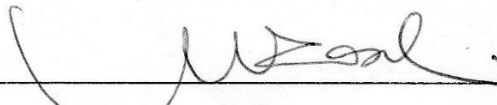
Trabalho de conclusão de curso  
apresentado como requisito básico para  
obtenção do grau bacharel em Design pela  
Universidade do Estado do Pará.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dr. M<sup>a</sup> Roseli Sousa  
Santos

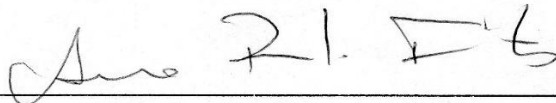
Aprovado em: 30/11/2016

Nota: 100

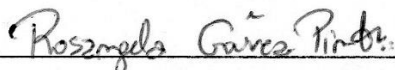
BANCA EXAMINADORA:



Prof.<sup>a</sup>. Dr. M<sup>a</sup> Roseli Sousa Santos – Universidade do Estado do Pará



Prof.<sup>a</sup>. Msc. Ana Paula Nazaré de Freitas – Universidade do Estado do Pará



Prof.<sup>a</sup>. Msc. Rosângela Gouvêa Pinto – Universidade do Estado do Pará

## Agradecimentos

O final de uma graduação não é mérito individual meu. Durante minha vida inteira tive ajuda incondicional de minha família, sobretudo minha mãe, que é a quem devo a escolha pelo curso e o gosto por áreas que envolvam criatividade. Tive também a ajuda de amigos incríveis, não somente para esse trabalho, mas para tantos outros detalhes que me ajudaram nessa fase específica da vida, devo agradecer a cada ligação e mensagem perguntando “mana, como ta teu tcc? ” e a compreensão por meu sumiço.

Não poderia esquecer das pessoas que fazem a UEPA, as salas em que fui monitora onde aprendi tanto, os colegas que sempre trocam uma ideia instigante, os funcionários que cuidam dos detalhes para nossos dias serem melhores (valeu dona Ana!), e os professores de quem (quase todos) eu tanto gosto e que deram base teórica para que o turbilhão de ideias fluísse. Em especial, agradeço imensamente a prof.<sup>a</sup> Rosangela, mais conhecida como tia Ro, pelo incentivo constante a seguir no campo de moda, por ter me aturado tanto, por se importar com tudo, inclusive com as caras tristes (obrigada prof! Vou sentir muita saudade.). Também e não menos especial, agradeço com todo coração a prof.<sup>a</sup> Nubia que me introduziu ao mundo das superfícies, me ensinou a escrever artigo científico, ela provavelmente não sabe o quanto as conversas sobre qualquer coisa nas tardes no deproma me abriram a mente para tudo. E a prof.<sup>a</sup> Roseli, não só por ter me orientado, mas principalmente pela mente aberta com que fez isso, sem ela esse trabalho não teria chegado onde chegou.

A energia que nos rege também está nas pessoas, ao menos eu acho. Ainda bem que várias dessas pessoas participaram, ou melhor, construíram junto a mim o meu caminho.

## Resumo

A diversidade de referenciais do universo contemporâneo abre espaço para originalidade e inovação no campo de design de moda, o qual cada vez mais encontra usuários dispostos a consumir identidades diferentes. Seguindo essa nova lógica de consumo, a coleção de moda “Sou afro-índio brasileirxs” aborda temáticas híbridas presentes na pós-modernidade: afro-índio refere-se a cultura resultante da união de povos africanos e indígenas inseridos na região amazônica, “brasilairxs” a androginia de gêneros, cada dia mais presente na moda e no cotidiano. Tendo em vista, o objetivo de desenvolver, a partir da aplicação de metodologia projetual de moda, peças de vestuário que traduzam a pesquisa bibliográfica e de campo realizadas acerca dos assuntos. Obtendo como resultado uma coleção de influências híbridas destinada a indivíduos híbridos. Para quem deseja inovação, mas também liberdade para quebra de padrões, para os que buscam por autoafirmação por meio da expressão identitária que objetos de design podem representar. Assim contribuindo para um universo onde se respeite mais as diversidades e permita-se a liberdade de ser, expressar e vestir.

Palavras-chave: Design de moda contemporâneo. Identidades pós-modernas. Afro-índio. Androginia.

## **Abstract**

The diversity of references on contemporary universe opens space for originality and innovation in the field of fashion design, which increasingly finds users willing to consume different identities. Following this new consumption logic, the fashion collection "Sou Afro-Índio Brasileirxs" addresses hybrid themes present in postmodernity: Afro-Indian refers to the culture resulting from the union of African and indigenous peoples inserted in the Amazon region, "brasileirxs" about the androgyny of genera, each day more present in fashion and everyday, aiming to develop, from the application of fashion design methodology, garments that translate the bibliographical and field research done on the subjects . The result is a collection of hybrid influences aimed at hybrid individuals, those who desire not only innovation but freedom to break standards, and those who seek self-assertion through the expression of identity that design objects can represent. By the way, contributing to a universe where diversity is more respected and the freedom of being, expressing and dressing is allowed.

Keywords: Contemporary fashion design. Post-modern identities. Afro-Indian. Androgyny.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>2 IDENTIDADE E CULTURA CONTEMPORÂNEA</b> .....	11
<b>2.1 Culturas híbridas</b> .....	16
2.1.1 AFRO-ÍNDIA.....	19
2.1.2 ANDROGINIA.....	24
<b>3 DESIGN DE MODA CONTEMPORÂNEO</b> .....	28
<b>3.1 A construção da moda andrógina</b> .....	30
<b>3.2 Estilismo étnico e multicultural</b> .....	46
<b>3.3 O design de superfície na moda</b> .....	50
<b>3.4 Modelegem</b> .....	55
<b>4 “SOU AFRO-ÍNDIO BRASILEIRX”</b> .....	59
<b>4.1 Antes da criação</b> .....	60
4.1.1 OS “BRASILEIRXS” (MERCADO CONSUMIDOR) .....	60
4.1.2 MERCADO PRODUTOR .....	64
4.1.3 TENDÊNCIAS .....	64
4.1.4 CRONOGRAMA .....	68
<b>4.2 Tradução da pesquisa para o design</b> .....	68
4.2.1 ALTERNATIVAS .....	68
4.2.2 CONCEITO VISUAL .....	73
4.2.3 COLEÇÃO .....	84
4.3.4 CONFECÇÃO .....	98
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	99
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	101
<b>APÊNDICE</b> .....	105
<b>Apendice A – Fichas técnicas</b> .....	105
<b>Apendice B – Livreto do desfile</b> .....	118

## 1 INTRODUÇÃO

“Sou Afro-índio brasileirx” é um estudo que através do Design dialoga entre a questão da identidade de gênero e a da identidade cultural dentro do cenário contemporâneo. A cultura afro-indígena, compreendida como resultado da formação do povo brasileiro, e a androginia, aqui entendida como um gênero híbrido, encontram o campo de design como uma área de conhecimento que se alimenta de elementos culturais e os devolve em forma de objetos que buscam atender necessidades da sociedade.

Se usará o termo objeto da maneira conceituada por Gomes Filho (2006) a qual é usada para todo e qualquer ambiente, produto de uso, produtos sistêmicos e sistemas de informação que relacionam-se com a utilização no nível intelectual, físico e sensorial dos indivíduos. O autor por vezes faz uso do termo produto no lugar de objeto, principalmente quando refere-se a design industrial, porém sem alteração de resultado, essa substituição também será realizada ao longo do estudo em questão.

Diversos são os objetos do campo da cultura no sistema de moda, quando se trata de vestuário existe certa dependência ao corpo de seus usuários, o que não significa que sua função seja unicamente objetiva, de proteção do corpo, também tem funções sociais, como expressar e construir identidades individuais e sociais. Os indivíduos, com suas identidades visíveis e invisíveis compõem paisagens culturais, essas identidades são expressas através de signos e símbolos em comportamentos, que são elementos de estudo para o campo de moda.

A identidade cultural afro-índia brasileira origina-se do cruzamento entre povos indígenas, habitantes pré-coloniais do território que hoje é o Brasil, e povos africanos, trazidos ao país como mão de obra escrava em períodos passados. É importante ressaltar que o estudo limita-se as identidades construídas no cenário amazônico, onde a cultura afroindígena persistiu ao longo dos anos e ainda mostra-se presente no contemporâneo.

O cenário contemporâneo encontra na dinâmica dos espaços urbanos, palcos construtivos de discussões interativas (CANCLINI, 1997). As questões identitárias de gênero ressignificam-se, criando novos sentidos para o masculino e feminino e manifestando-se de outras formas, dentre elas a androginia. A abordagem a androginia presente no estudo, no caso da Universidade do Estado do Pará, inicia

discussões acadêmicas a respeito. E no âmbito externo possibilita-se a contribuir para o respeito a diversidade de gênero.

Portanto, objetivou-se criar uma coleção de moda andrógina inspirada na identidade afro-índio brasileira inserida no espaço urbano. Por conseguinte os objetivos específicos traçados consistem:

- Pesquisa bibliográfica e documental sobre cultura contemporânea;
- Realizar estudo sobre cultura afro-índio brasileira;
- Realizar estudo sobre o gênero andrógino;
- Pesquisa bibliográfica e documental sobre moda e superfície como campos de atuação do design;
- Realizar pesquisas de campo em centros urbanos;
- Analisar e selecionar dados;
- Desenvolvimento de uma coleção de moda;
- Confeção e apresentação da coleção.

Em relação a metodologia de pesquisa, com base em seu objetivo, a pesquisa caracteriza-se como explicativa, pois busca a identificação dos fatores geradores ou contribuintes dos fenômenos (GIL, 2002), ou seja, procura saber e entender as razões dos acontecimentos, “o porquê das coisas”, desta maneira, se faz necessário uma análise (causas e/ou consequências) dos fenômenos culturais.

Entre os procedimentos técnicos aplicados estão a pesquisa bibliográfica e a documental, que serão aplicadas de forma articulada afim de explicar as influências dos produtos que serão gerados e gerar embasamento teórico para o estudo em questão; A pesquisa de campo, apresentou-se como um procedimento metodológico eficaz para coletar dados e de interação com o público-alvo, já que insere o pesquisador ao ambiente de sua pesquisa, assim recebendo a paisagem cultural em volta para a compreensão do universo em estudo, afim de obter caracterizações e elementos que permitam gerar dados para análises.

Ainda sendo parte dos procedimentos, a análise dos dados coletados é de extrema necessidade para o desenrolar da pesquisa. A análise realizada no decorrer do trabalho consistiu como elemento essencial para o desenvolvimento dos quadros de elementos visuais e gráficos que permitam a compreensão dos fenômenos afro-indígenas e andróginos na moda.

O resultado foi construído através da pesquisa e da metodologia projetual combinada a métodos de criatividade do design e de suas áreas interdisciplinares.

Procedendo ao objetivo da criação de vestuário andrógino inspirados na cultura afro-índia diante dos centros urbanos, a produção se propõe a promoção de originalidade, refletindo as questões sociais, e a afirmação de uma entre tantas identidades brasileiras.

## 2 CULTURA E IDENTIDADE CONTEMPORÂNEA

Cultura e identidade contextualizadas na contemporaneidade apresentam-se através do ser humano pós-moderno, antes voltado a racionalidade modernista e atualmente, complexo e híbrido (RAHDE, 2007). Várias são as teorias conceituais da pós-modernidade, algumas a configuram como a continuação de movimentos modernistas e outras a consideram uma ruptura com os mesmos, contudo a pós-modernidade remete ao estado da sociedade depois da modernidade.

Bauman (2001) sugere a pós-modernidade um aspecto líquido, fluído, volátil, de incertezas e inseguranças, quando toda a solidez da era moderna fica no passado dando espaço a nova lógica contemporânea, que por sua dinamicidade, por vezes tem a artificialidade como consequência. A pós-modernidade configura-se como o conjunto de relações e instituições, como a condição cultural e estética em que é baseada a contemporaneidade capitalista atual.

A cultura, provida de diversos significados, faz parte da realidade humana, é essencial ao processo social de nossa espécie, é o que torna o ser além do instinto, fazendo parte de sua construção básica, comportamentos, atitudes e identidades. Compreende-la em constante modificação é um dos principais aspectos da pós-modernidade e de suma importância para o entendimento das relações de poder dentro das sociedades atuais (HALL, 1999), ou seja, a cultura nos permite entender o “agora” e o “antes”, mostrando-nos como processos históricos influenciam nossa forma de pensar e agir.

Quando se constata a mobilidade das culturas, em automático, não se pode considerar a identidade dos indivíduos delas praticantes, como fixa ou impermeável. Identidade está intrinsecamente relacionada a cultura, uma nascendo da outra: a cultura é indispensável para a construção do fator indenitário de uma sociedade, quanto mais complexa é a cultura de um povo, mais identidades o povo pode assumir (HALL, 1999). Além da dependência cultural, identidade também é delineada pelo contexto de vivência dos indivíduos, nesse aspecto Mol (2014) se alia ao pensamento de Hall (1999), quando afirma que:

Identidade está relacionada com a consciência que alguém tem de si mesmo, com a memória individual agregada a memória coletiva herdada de uma sociedade inserida em um contexto [...] que também é responsável por delinear a identidade de cada um (MOL, 2014. p. 22).

Apesar das diferentes conceituações para identidade dos indivíduos, há um sentido utilizado desde o sujeito Iluminista sobre identidade, a tratando como a definição do “próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamental a nossa existência como sujeitos humanos” (HALL, 1999. p.10).

Segundo Hall (1999) existem três classificações de identidade: primeiramente, o indivíduo iluminista, com uma concepção de identidade unificada, centrada no seu “eu” interior próprio, nascendo e morrendo idêntica; O período moderno trouxe à tona outra concepção chamada de sociológica, que tratava a questão da identidade como uma interação formada e modificada entre o “eu” interior (“verdadeiro eu”) e o mundo exterior, a sociedade ao redor; Porém com a complexidade da pós-modernidade se concebe sujeitos mais dinâmicos e descentrados, assim não possuindo somente uma identidade, mas identidades móveis. Estando a cada dia mais expostos a diversas representações culturais que, ao menos temporariamente, podem os identificar.

A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987. p. 12-13).

A dinamicidade de identidades culturais faz parte de um contexto multicultural, onde as diferenças de identidades estão a todo momento expostas e clamando por representação. Afinal, é da diferença que se faz necessário a afirmação da identidade, ou há necessidade de se afirmar humano onde todos são humanos? Alguns, mais objetivos, diriam não fazer sentido, já que todos ali se identificam com a referência; Outros perguntariam “o que é ser humano? ”.

E essa é a questão chave e explicativa das representações culturais: se a “cultura” humana fosse somente definida biologicamente, seriam, os humanos, todos iguais. Como não são, há algo além da biologia que os diferencia, a cultura, ou melhor dizendo, suas identidades culturais, e como é o que diferencia, naturalmente precisa ser exposta/ representada/ exclamada/ afirmada. A diferença cria a necessidade de expressão e de pertencimento a determinada cultura, ou seja, identidade está ligada a diferença pois é o que faz distinção entre indivíduos e sociedades, ao mesmo tempo que diferencia, torna único, exclusivo.

A questão da identidade cultural brasileira é um reflexo de uma construção cultural mista entre culturas tradicionais e cultura ocidentalizada que com o passar dos anos foi se moldando aos novos padrões culturais do mundo globalizado. Não

obstinando-se a uma análise muito aprofundada sobre globalização, resumidamente se inicia com as Grandes Navegações e vem desenvolvendo-se e expandindo sua influência desde então. Em consequência períodos posteriores, inclusive o Moderno, conforme Marx, é marcado por uma constante revolução produtiva, repleto de incertezas porém com o movimento sempre mantido (MARX E ENGELS, 1973 apud HALL, 1999) sendo a permanente inconstância o ponto de principal diferenciação das sociedades modernas em relação as tradicionais que apresentam uma fidelidade maior com as crenças e costumes de seus antepassados, como bem explica Giddens:

A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS, 1990 apud HALL, 1999. p. 14-15).

Apesar das constantes transformações de culturas e identidades, outro teórico do campo dos estudos antropológicos, Maffesoli (2001 apud RAHDE, 2007) considera que o indivíduo pós-moderno permanece um ser repleto de símbolos, que vive e constrói imaginários relacionados a suas simbologias sem necessariamente ter definições fechadas, mas somente por relações de aproximações. O imaginário, segundo Rahde (2007), comunica o estético explorado em imagens das fantasias. Por consequência do estético constituir o senso do gosto humano, o imaginário, tem grande ligação com estilo estético, refletindo na realidade visual de cada época.

A percepção estética da realidade pós-moderna busca a liberdade nas criações visuais não obedecendo a cânones, como acontecia em muitas tendências modernistas, mas caminha noutras direções, numa hibridação entre o real e o imaginário, que traduz, reinterpreta e, por isso mesmo, transforma tradicionais conceitos estéticos em novas possibilidades imagísticas (RAHDE, 2007. p.1).

E é através da divulgação dessas imagens é que se pode perceber as visualidades do contemporâneo, que reflete esteticamente a complexidade da cultura pós-moderna. Constituindo paisagens culturais mais diversificadas, já que as dinâmicas identidades do pós-sujeito permitem um reconhecimento mais vasto de imagens. O que somado as tecnologias de comunicação resultam numa contemporaneidade de variadas estéticas visuais, contribuindo para as eternas diferenciações de identificação do sujeito.

As questões de identificação na atualidade, segundo Bauman (2001), enfrentam o dilema da liquidez de referenciais, isto é, do desenraizamento de tradições. Quando não existem mais referenciais sólidos, o caráter individual da vida humana passa a ser mais percebido, o que torna a sociedade mais e mais diversificada. O grande problema é que esses novos referenciais foram “contaminados” pelo consumismo, desta forma a relação de identidade e indivíduo acaba se tornando mercadoria, o que transforma o objeto do design em um suporte de expressão para as identidades de seus usuários.

As questões acerca das identidades e suas transformações podem ser amplamente exploradas, entretanto, se manterá o foco na identidade de sociedades urbanas brasileiras.

A identidade brasileira é mista, assim como em todos os países colonizados já povoados. Antes de ser Brasil, o território era habitado por populações indígenas distintas, com tradições e comportamentos diferentes aos costumes europeus. Quando colonizado, o Brasil teve as culturas de seus povos originais misturadas a cultura ocidental europeia e posteriormente as culturas africanas trazidas a colônia para sustentar o modelo econômico na época: culturas distintas que ao longo do tempo e da crescente globalização foram moldadas a uma sociedade urbana, onde suas características contraditórias formam um cenário complexo e heterogêneo, o que não necessariamente condiz com democracia.

Sociedades urbanas estiveram em crescente desde o fim das políticas feudais o que em conjunto com as revoluções industriais, construiu uma nova cultura urbana forte e globalizada. Sabe-se que a origem das sociedades urbanas é na Grécia antiga, datada bem antes da época da passagem de Cristo na terra. As Polis, cidades-estados localizadas em pontos geográficos estratégicos, muito contribuíram para o desenvolvimento da civilização da sociedade Grega, o berço da civilização moderna. E assim como na Grécia Antiga, os grandes centros urbanos atuais têm grande influência na formação social de indivíduos e de suas paisagens culturais.

A paisagem cultural urbana é tudo aquilo modificado pelo ser humano e segundo a arquitetura e urbanismo compreende todos os processos de construção cujo homem está envolvido com o meio ambiente, ou seja, “elementos construídos, dentro de um panorama da cidade [...] em um espaço apropriado pelo homem, que o constrói, o usufrui e o transforma cotidianamente” (NARDI; CASTELLS, 2010. p. 9).

Sendo efetiva na criação das estéticas visuais contemporâneas, já que grande parte da sociedade tem contato permanente com a cultura urbana.

Voltando a questão brasileira chegamos a discussão de identidade nacional, que é o agrupamento das identidades presentes “ [...] análogas ou não, dentro de um mesmo país. Essa identidade coletiva acaba por homogeneizar diversas micro culturas [...]” (MOL, 2014. p. 25). A questão da homogeneização não pode ser seguida ao pé da letra e a realidade brasileira nos mostra isso: em cada região do país conseguimos enxergar a nacionalidade brasileira diferentemente, com pontos de destaque não uniformizados: no Norte mais traços indígenas, no Nordeste traços africanos porém ambos já ocidentalizados em predominância. O que nos leva a pergunta de como a cultura ocidente-europeia sobrepôs-se a outras? E do que é composta a cultura nacional de um país antes colonizado?

Hall (1999) mostra-se preocupado com a questão da identidade nacional pois “ [...] acredita que sem um sentimento de identificação nacional o sujeito moderno experimentaria um profundo sentimento de perda subjetiva por isso a necessidade de ter uma nacionalidade. ” (GELLNER, 1983 apud HALL, 1999 p. 48). Não que seja essencial da humanidade pertencer a uma nação, mas agora, apareceria como tal.

Assim como em outros países colonizados no Brasil, o processo de globalização descentrou as identidades tradicionais e, pouco a pouco, foram sendo transferidas à uma nova cultura nacional. Cultura nacional é a composição de instituições culturais, símbolos e representações de uma sociedade, é uma maneira de construção de sentidos que interferem em nossas ações e concepções, inclusive a de nós mesmos, e que ao produzir sentido social a nacionalidade, constrói identidades ambíguas, que ao mesmo tempo é uma preparação para o futuro e é tentada a voltar ao passado.

Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL,1999. p. 51).

Híbrida, porém, demasiadamente influenciada/imposta pelo ocidente (inicialmente Europa, tendo a América do Norte posteriormente sido somada) a construção da identidade nacional brasileira acabou afastando as tradições tribais, regionais e religiosas não ocidentais do imaginário brasileiro: uma afronta ao caráter multicultural da pós-modernidade ou contemporaneidade, por conta disso, os últimos anos surgem, cada vez mais, profissionais não medindo esforços para restaurar essa

parte de cultura que muitos desejaram apagar.

Desenvolvida em três etapas, a cultura brasileira formou-se a partir da etapa da cultura colonial, seguida da etapa de transição e finalmente a da cultura nacional. Desde o princípio sendo uma cultura transplantada/ forçada, com intuito de formar lealdade ao estado e resultando nos tantos problemas de adaptação cultural encontrados atualmente. O fortalecimento da real cultura nacional em conjunto com a ampliação da democracia pode contribuir para a transformação do país (SODRÉ, 2003) Insistir na ampliação do conhecimento de nossas culturas é forma de luta contra a ignorância:

Os estudos da cultura contribuem sobremaneira para o combate, e, até mesmo, eliminação do preconceito. Contribui para o entendimento dos processos de transformação pelos quais passam as sociedades contemporâneas, ajudando-nos a pensar a nossa própria realidade social e o processo de construção de nossas identidades culturais (PATRIOTA, 2002. p. 2).

Além da evidente questão democrática, temos a reconstruir a identidade cultural nacional sem a velhas falhas de esquecimento, ampliando representações da diversidade e autenticidade de nossa cultura. Como cada cultura tem seu espaço e tempo, todas deveriam ser autênticas e caso não se manifestem como tal é importante buscar sua originalidade. Geralmente uma cultura original seria a que tivesse tido pouco contato com o mundo externo, essa definição ressalta o sentido de pureza da característica “original”, o que não faz sentido do caso do Brasil, país nascido da mistura.

## **2.1 Culturas Híbridas**

Portanto a contribuição de Madeira (2007) e Roizenbruch (2009) e Canclini (1997) são relevantes diante o aspecto em estudo, pois suas teorias contextualizam a dimensão brasileira, posto que, o uso da terminação “híbrido” nem sempre remete a um único significado, mas para qualquer que seja o uso da terminação sempre designa um objeto, estrutura ou prática resultante de um cruzamento entre coisas de ordens distintas (MADEIRA, 2007). Logo, culturas híbridas são culturas nascidas a partir do cruzamento entre culturas, assim como a formação do povo brasileiro é constituída. O Brasil pode ser considerado uma nação híbrida, promotora de “[...] um mosaico de culturas e comportamentos no país. ” (ROIZENBRUCH, 2008. p. 2).

O contexto pós-moderno ou contemporâneo, como já mencionado no tópico acima, é um momento plural, de eficácia representativa da realidade social dos novos tempos, a antecipação do multiculturalismo étnico e estético da última atualização do mundo globalizado é prova da capacidade do movimento de enxergar o novo caminho trilhado pela sociedade (MORAES, 2006). Uma sociedade mais aberta a diferenças, é formada por indivíduos mais tolerantes a opções distintas e opostas as suas, tolerantes a convivência multicultural sem combate a diversidade.

O pensamento pós-moderno ou contemporâneo não objetivava-se a ordenar as hibridações, mas em expressá-las “[...] como reflexo de uma complexa transformação dentro do contínuo desenvolvimento do modelo capitalista ocidental ” (MORAES, 2006. p. 146) que encontrou na expansão urbana a intensificação da hibridação cultural (CANCLINI, 1997) Com rápido crescimento dos centros urbanos, as manifestações passam a ser necessárias para se ingerir toda sua heterogeneidade.

Os países latino-americanos no início do século tinham cerca de 10% de sua população concentrada nas cidades e hoje chegando a 70% desta (CANCLINI, 1997), porém em número consideravelmente maior. Passaram por transições velozes que em conjunto com as tecnologias de comunicação são responsáveis pelos traços de mimese de sistemas culturais não adequados a realidade local.

Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação (CANCLINI, 1997, p. 2).

As transformações na circulação simbólica não eram de responsabilidade somente dos meios de comunicativos, mas também relacionadas a união de representações culturais da vida na cidade. Se por um lado, a cultura urbana unifica, por outro, ela fragmenta: apesar do contato com divergentes culturas, a insegurança pública nos prende em gaiolas, que a cada dia mais se reforça as grades. Ou seja, ao mesmo tempo que possibilita a interação, isola em confortáveis ambientes domésticos, onde passamos a ter percepções padronizadas por uma rede de comunicação cada vez mais informativa, o que não obrigatoriamente condiz com a realidade.

O poder de influência dessa rede de comunicação é mais perceptível ao passo da aplicação de novas tecnologias, os recursos audiovisuais praticam certa

substituição da vida urbana. “ A publicidade comercial e os lemas políticos que vemos na televisão são os que reencontramos nas ruas, e vice-versa: umas ressoam nas outras. ” E da mistura do “olho nu” com a “tela da tv” vamos (re) construindo nossa história, nossas experiências públicas e nossos sentimentos sociais.

A vida urbana confere aspectos de transformação, não somente pela concentração populacional, mas também pelos cruzamentos de diversificados aspectos das identidades culturais que circulam no cotidiano urbano. Mas os problemas urbanos contribuem para essas mesmas identidades não encontrarem na cidade e em sua história, distante ou recente, seu palco constitutivo (CANCLINI, 1997). Por isso a reorganização do espaço urbano é de tamanha importância para a continuação de expressões culturais, sobretudo, das manifestações híbridas que ainda estão em formação.

A questão da hibridação não é definida unicamente pelos cruzamentos, Canclini (1997) explica três etapas para processo de hibridação cultural acontecer: a quebra e mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais; A desterritorização dos processos simbólicos; E a expansão dos gêneros impuros.

As coleções foram meios de organizar bens simbólicos separados e hierarquizados: fragmentando a cultura em culta, popular e de massa, promovendo desigualdades. Com a quebra e mescla dessas coleções, os sistemas culturais renovam suas composições e hierarquias, encontrando-se num mesmo contexto onde os indivíduos têm a liberdade de construir suas próprias coleções.

Desterritorizar processos simbólicos significa a perder a relação "natural" da cultura com os territórios geográficos e sociais (CANCLINI,1997) ao tempo que expande as relações territoriais acima do aspecto geográfico, reloca territórios relativos, parciais, das velhas e novas produções simbólicas.

A expansão dos gêneros impuros nada tem a ver com a feminilidade e masculinidade, muito menos relaciona-se com a sexualidade, gêneros impuros são resultantes de migrações de linguagem, Canclini (1997) faz uso das histórias em quadrinhos e dos grafites para explicar a mistura de linguagens, já que ambos são gêneros híbridos que fazem uso de uma linguagem visual que interage com literário, entre o culto e o popular, que aproxima o artesanal da produção industrial e da circulação massiva.

Nossa convivência com o híbrido é diária, naturalmente nem percebemos os resultados das misturas externas e internas (RAHDE, 2007). Os cruzamentos tornam-

se ocasiões para quebra de paradigmas que pregam o fundamentalismo de qualquer instituição social que por ventura possam absolutizar certos patrimônios e discriminar os demais (CANCLINI, 1997).

O contemporâneo nos mostra a relação do desenvolvimento de representações interligando diferenças e recriando simbologias, assim as culturas perdendo relações exclusivas territoriais e estabelecendo-se como forma de comunicação e conhecimento (CANCLINI, 1997).

Se o homem do contemporâneo tudo aceita em nome dessa mestiçagem de estilos podemos dizer que lógico está cada vez mais unido ao sentimento, às crenças, às percepções, às emoções de um imaginário cultural que nos rege, recriando antigos rituais (RAHDE, 2007. p. 5).

Reconhecendo a realidade das hibridações e o caráter social dessas transformações e da luta pela tolerância, trataremos nos próximos tópicos de duas questões pós-modernas, tempo o qual a cultura híbrida mostra-se presente e ainda requerendo direitos de reconhecimento e auto afirmação perante a sociedade: ainda é intrigante a discussão da androgenia num cenário de moda onde a erotização e distinção de gêneros ainda encontram inflexibilidades, e a discussão sobre a cultura afro-índia brasileira, quando ambas ainda colhem os maus frutos da marginalização sofrida ao longo da história.

### 2.1.2 AFRO-ÍNDIA

O hibridismo das identidades culturais também é resultante do cruzamento étnico, isto é, a mistura de etnias, neste contexto o cruzamento de povos indígenas e africanos resultou em “uma das faces das identidades amazônicas, só muito recentemente visibilizada pelas novas pesquisas históricas: as identidades afroindígenas” (PACHECO, 2012. p. 2).

As identidades culturais provenientes da cultura afro-índia não são exclusivamente amazônicas nem brasileiras. Visto que, a denominação indígena é usada para diferentes povos, habitantes originários do continente americano anteriores a colonização europeia, e a africana para diferentes povos vindos do continente africano. Mesmo os espaços continentais terem unido a denominação, cada povo tem seus costumes, crenças e tradições, o que significa que as culturas indígenas e africanas são internamente heterogêneas.

Segundo dados da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), a população que habitava as terras que hoje constituem o Brasil, era por volta de 5 milhões e atualmente não são pouco mais de 300.000 índios que estão dispersos em todo o território brasileiro e fortemente concentrados na região norte do país, cerca de 49%. (LUCIANO, 2006)

Dentro da cultura Africana estão constituídos diversos grupos étnicos que costumavam ser divididos entre os sudaneses e os bantos (FAUSTO, 2001). Sendo os sudaneses povos provenientes da África ocidental composta por Sudão, Egito e Costa norte do Golfo da Guiné, alguns exemplos desses povos são os lorubas, Jejes, Tapas e Hauçás. Já os Bantos, vinham da África equatorial e tropical formada por parte do Golfo da Guiné, do Congo, Angola e Moçambique, tendo os povos Angolas, Bengalas, Monjolos e Moçambiques como exemplo (FAUSTO, 2001).

Os descendentes de povos africanos e indígenas no Brasil têm a submissão ao regime escravocrata europeu marcada em seus históricos. Após a chegada dos portugueses no litoral brasileiro, milhares de índios foram sujeitos a trabalhos escravos em prol dos colonizadores (colonos e jesuítas). A escravização dos índios com o tempo foi substituída, conseqüente de uma série de inconvenientes para os colonizadores, pela mão-de-obra africana, assim centenas de africanos, sobretudo jovens do sexo masculino, desembarcaram no Brasil colônia (FAUSTO, 2001).

As “inconveniências” que levaram a substituição da mão de obra indígena por africana foram ocasionadas pelo fato da cultura indígenas ser incompatível a intensidade compulsória e regularidade do regime de trabalho pretendida pelos colonos. “As noções de trabalho contínuo ou o que chamaríamos de produtividade eram totalmente estranhas a eles ” (FAUSTO, 2001. p. 29) pois iam de encontro a dinâmica de subsistência antes vivenciada quando a energia e criatividade indígena era reservada aos rituais, celebrações e guerras. Outro fator decisivo para que a mão-de-obra africana chegasse ao Brasil, foi o fato das doenças trazidas pelos colonos liquidarem boa parte da população indígena (FAUSTO,2001).

É importante ressaltar a distinção entre a tentativa de ordens religiosas e de colonos de escravizar índios. Enquanto os colonos visavam somente fins econômicos, as ordens religiosas, sobretudo jesuítas, justificavam-se pela concepção missionária de transformar índios em “bons cristãos”, inclusive adquirindo os hábitos europeus de trabalho (FAUSTO, 2001). Ambas as formas de escravidão desrespeitaram os

costumes e forçaram os indígenas a esconder e negar suas identidades tribais (LUCIANO, 2006), o que também se aplica aos africanos.

Todos esses fatores fizeram com que a coroa Portuguesa por volta de 1570 adotasse medidas legislativas que protegiam os índios da escravidão, inclusive no mesmo período passou-se a incentivar a importação de africanos. Mesmo que as leis pudessem ser facilmente burladas, a lucratividade do comércio negreiro, tornou o escravo africano muito mais atrativo aos colonos portugueses (FAUSTO, 2001).

O tráfico de escravos vindos da África começou por volta do século XV, facilitado pelo contato dos portugueses com as sociedades, que em maioria, conheciam o valor mercantil do escravo, devido as habilidades dos africanos com as atividades açucareiras, de trabalho com ferro e de criação de gado, apresentando produtividade superior a mão-de-obra indígena. Após o incentivo da coroa portuguesa ser estabelecido, é montado o comércio negreiro no Brasil, tendo Salvador e Rio de Janeiro como os maiores centros de importação.

Povos indígenas, em termos comparativos, tinham melhores condições de resistir a escravidão que africanos, “enquanto estes se viam diante de um território desconhecido onde eram implantados a força, os índios se encontravam em suas casas” (FAUSTO, 2001. p. 30). Mesmo assim, fugas individuais e coletivas de escravos africanos ocorriam, ocasionando na formação de Quilombos, onde a organização social era semelhante às africanas.

Enquanto escoceses, irlandeses, italianos, alemães, franceses, entre outros, chegam com suas canções, instrumentos, imagens de seus deuses, tradições familiares, os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, até de sua língua. Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. (...) O que acontece com esse migrante? Ele recompõe através de rastros/resíduos, uma língua e manifestações artísticas, que poderíamos dizer válidas para todos. [...] O africano criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos (GLISSANT, 2005 apud PACHECO, 2011. p. 7).

Mesmo fatores como a destruição física prematura de negros, a alta taxa de mortalidade —em 1872 um escravo do sexo masculino vivia em média 18,3 anos. — e a baixa fertilidade das mulheres, devido ao regime de trabalho, não conseguiram extinguir do Brasil a população negra, onde no ano de 2014, segundo dados do IBGE, eram 54% da população, enquanto a população indígena, segundo a FUNAI (2010), em 2010, representava cerca 0,25% da totalidade de brasileiros.

Segundo Pacheco (2011), os africanos chegaram a Amazônia por meio da região Marajoara, por volta de 1644. O autor considera quase impossível a discussão da presença de africanos na região sem que estivessem relacionados, interagindo e imersos nas redes de sociabilidades tecidas com grupos indígenas da região. A população africana, como já mencionado acima, sem o direito algum a convivência familiar e cultural, recriam uma cultura material e imaterial a partir dos resíduos de suas memórias que interagem com a cultura indígena.

Essas interações aconteciam em espaços sociais denominados zonas de contato, caracterizadas por serem onde culturas dispares se encontram, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações de dominação e subordinação, como o caso do colonialismo e do escravismo. Porém também foram nessas zonas de contatos, presentes em espaços de moradia, trabalho, onde reproduziu-se e reafirmou-se cosmologias, imaginários e crenças que permitiam índios e africanos cultivarem rastros da memória de grupos remanescentes de tradições orais, constituindo intercâmbios que forjaram identidades, culturas e saberes afro-indígenas (PACHECO,2011)

Nos fluxos e lutas para persistir com memórias de seus saberes e tradições, índios, negros e seus descendentes, em condições adversas de vida, misturaram seus corpos, almas, sentimentos e culturas, forjando uma nova identidade cambiante em territórios da “diferença colonial” (MIGNOLO, 2003, p, 109). Nesses meandros, nasceram em rios, igarapés, igapós, matas, roças, pesqueiros, fazendas e, especialmente, em quilombos e mocambos, identidades, culturas e saberes afroindígenas (PACHECO, 2011. p. 1-2).

Desta forma, criaram maneiras de resistir e enfrentar variadas tentativas de sujeição e controle, formas de dominações estabelecidas por poderes oficiais, caracterizando um verdadeiro epistemicídio a culturas de povos indígenas e africanos, em torno de suas linguagens, crenças, práticas sociais, lutas culturais, seus corpos e costumes. (DE CERTEAU, 1995 apud PACHECO, 2011).

Epistemicídio é uma expressão formulada por Boaventura de Sousa Santos, referente a eliminação de formas de conhecimento estranho, por serem sustentados por práticas sociais de povos estranhos. Ocorrendo sempre que se pretende subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que possam apresentar uma ameaça à expansão capitalista (PACHECO, 2011). A prática de epistemicídio resultou no em um certo esmagamento dos saberes e fazeres de

grupos indígenas e africanos o que significou um empobrecimento de conhecimento para a sociedade (SANTOS, 2001 apud PACHECO, 2011)

Ainda assim, não se conseguiu aniquilar o poder desses saberes, assim como não foram apagadas as memórias ancestrais herdadas de cultos, ritos, símbolos, festejos, danças, cantos, contos, práticas produtivas de objetos domésticos e de celebração. Heranças com as quais os povos afro indígenas da região marajoara não só garantiram sua existência, como constituíram a população regional da área. E o conhecimento de suas próprias formações culturais, contribuem para a afirmação, negação de suas identidades ou até mesmo na construção de novas, como atualmente vem ocorrendo com as denominações “negro” e “preto”, quilombola, negro da terra, caboclo, índio, descendente de índios, e de índios mesclados com negros.

A expansão do capitalismo obrigou as culturas dominadas a se reformular e recriar novos objetos e práticas culturais, propiciando mesclas culturais. No caso da cultura afro-índia, mesmo que longe do campo de visão acadêmico e midiático, permaneceram após o termino dos tempos coloniais e faz-se presente em suas variadas práticas culturais na contemporaneidade, mostrando a força das heranças nas continuidades históricas e socioculturais na atualidade. (PACHECO, 2011)

Há algum tempo vem ocorrendo um fenômeno conhecido como “etnogênese” ou “reetinização”. Nele povos que, por pressões políticas, econômicas e religiosas ou povos desprovidos de suas terras e estigmatizados em função dos seus costumes tradicionais, se viram forçados a esconder e a negar suas identidades culturais para permanecerem vivos, mesmo que ainda sofrendo preconceito e discriminação, estão reassumindo e recriando as suas tradições como forma de identificação e luta. (LUCIANO, 2006)

São histórias, memórias e trajetórias de grupos humanos que não podem ser mais ignorados, pois do contrário corremos o risco de continuar reproduzindo a cultura da morte, afogando nos fluxos da maré do conhecimento dominante a diversidade, riqueza e sabedoria popular de homens, mulheres e crianças que sustentara as culturas locais e a vida econômica nas fronteiras da nação brasileira (PACHECO, 2011. p. 6).

Ao mesmo tempo que a tecnologia e a globalização agridem culturas locais, podem potencializá-las. O campo de design também permite utilizá-lo como ferramenta para prolongar as regionalidades, que muitas vezes, são repasses orais, como suporte para projetar visualidades de rostos e vozes.

### 2.1.1 ANDROGINIA

O estudo da pós-humanidade híbrida nos remete automaticamente ao mito do andrógino, ser pertencente a ambos sexos, portando as características femininas e masculinas, de aparência indefinida e considerado em algumas culturas primitivas símbolo da fertilidade. Exatamente, andrógino apesar de contemporâneo, já é retratado em civilizações anteriores a grega antiga de diferentes regiões do globo.

A androginia tem conceitos em diferentes áreas do conhecimento, indicando seus variados pontos de vista. Biologicamente é pareada com o hermafroditismo e se tratando de espécies não humanas se trata da capacidade de reproduzir-se sozinho. No ponto de vista social e psicológico o conceito encontra mais complexidade já que põe em discussão os estereótipos de gênero nos papéis sociais.

Nos cultos lunares primitivos acreditava-se na transcendentalidade do primeiro ser, o qual pertencia ao sexo feminino e masculino, simbolizando a plena união, nenhum sendo superior ao outro e inexistindo sexualidade ao ser que seria reinante da natureza e de suas criaturas. Esta crença foi sendo dissolvida dando lugar a diversas manifestações da divindade primordial.

A crença cristã exemplifica a omissão da sexualidade ao ser divino a partir da figura de Jesus, filho do deus do universo, gerando no ventre de Maria, mulher virgem que concebeu seu ventre ao espírito santo que teria gerado Jesus. Como podemos observar nesse breve resumo, a sexualidade é omissa da criatura divina desde sua geração e a acompanha até o fim de sua passagem terrestre, representando a inocência primordial e acultural da figura divina (SEBASTIÃO, 2010) assim como a primeira figura do andrógino.

No caso cristão, a predominância do símbolo masculino é evidente, porém, essa situação pode variar dependendo da tradição de cada povo. Enquanto em alguns cultos lunares primitivos a androginia predominava sob ambos sexos, na alteração para cultos solares a figura masculina ganhou destaque, assim “segundo Gilbert Durand, o símbolo do filho é uma tradução tardia do andrógino primitivo, característico das divindades, pois conserva a valência masculina e feminilidade da mãe celeste” (SEBASTIÃO, 2010. p. 62). Essa ambiguidade entre o feminino e o masculino foi visualmente representada em algumas obras de artes com temática cristã, retratando não só um ideal divino andrógino, mas também eurocêntrico.

Dando continuidade a abordagem histórica da androginia, chegamos a mitologia grega, o mito do andrógino assim como em culturas primitivas remetia aos primórdios da humanidade. O filósofo Platão, 348/347 a.C, já teria feito menção ao mito como relatou Aristófeno no texto “O Banquete” retratando a natureza primitiva dos seres humanos e sua busca pelo amor.

Seres esféricos, fortes, vigorosos, tentam galgar o Olimpo, a montanha sagrada onde moram os deuses gregos. Querem o poder. Possuem os dois sexos ao mesmo tempo, quatro mãos, quatro pernas e duas faces idênticas, opostas. Diante do perigo, o chefe de todos os deuses, Zeus, decide cortar ao meio os andróginos (...) Ao enfraquecer o homem e a mulher, assim criados, Zeus condenou cada metade a buscar a outra, o desejo extremo de reunir-se e curar a angustiada e ferida natureza humana (PATARRA; ALBUQUERQUE, 1993).

A forma que a figura andrógina era aludida por Platão e tantas outras culturas propunha vantagens em relação aos seres de sexo definido, construindo uma ideia de superioridade e divindade assexuada ou sem diferença sexual. E apesar dessas diferentes visões terem sido geradas em épocas distintas, elas compartilhavam da ideia de um sexo unificado, com ambos os gêneros hierarquizados. (SANTOS, 2013)

A etimologia do termo andrógino vem do grego andro/homem gynaika/mulher “de aparência ou modos indefinidos, entre masculino e feminino, ou que tem traços marcantes do sexo oposto ao seu” (FERREIRA, 2010). As discussões atuais dão ênfase a androginia como o hibridismo entre gêneros (SEBASTIÃO, 2010), ou seja, de traços psíquicos, sendo os significados das polaridades sociais feminina e masculina exteriorizadas na pessoa andrógina.

A. Tourão Filho (2005) cita o argumento de Joan Scott que defende a criação do conceito de gênero como forma de contrapor as teorias de determinismo biológico nas relações entre os sexos, dando ao gênero qualidades fundamentalmente sociais, enquanto sexo consiste em aspectos biológicos, gênero trata de aspectos socioculturais baseados no sexo, envolvendo mulheres e homens, não podendo o estudo de um não considerar o outro, “assim a noção de gênero daria conta de que as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e não poderiam ser entendidos separadamente” (SCOTT, 1990 apud TOURÃO FILHO, 2005, p. 129).

Essa dicotomia foi fortalecida por correntes do movimento feminista contra as desigualdades existentes entre homens e mulheres na sociedade. Essas desigualdades são fruto de como o papel social de gênero vem sendo construído ao

longo da história, que em meio as teorias de diferenças sexuais, ganhou diversos sentidos refletidos na vida pública e privada de homens e mulheres.

Gênero seria, portanto, todos os aspectos socioculturais, construídos historicamente por meio da socialização, que poderiam residir sobre um indivíduo e definir diferentes concepções do que seja um homem ou uma mulher (SANTOS, 2013. p. 31).

Entretanto essa dicotomia não significa que se pode entender o “corpo fora da cultura”, pois apesar da diferença na natureza de gênero (sociocultural) e sexo (biológica), nenhuma experiência corporal existe fora dos processos sociais, logo não há forma de discutir as relações sociais de gêneros se não discutimos o corpo. (SANTOS, 2013) E ao contrário das concepções de determinismo sexual<sup>2</sup>, essa separação de naturezas nós diz que se a identidade de gênero, ou seja, as feminilidades e masculinidades são socialmente construídas, podem estar presentes em ambos sexos, o que significa que a feminilidade e a masculinidade não são sinônimos, respectivamente, de mulher e homem.

E apesar da realidade ainda hoje reservar desigualdades sociais discrepantes em relação ao fato de se nascer homem ou mulher, a figura andrógina permite aos sexos assumirem identidades típicas de qualquer um dos gêneros, sendo essa identidade contemporânea cambiante e temporária. Pela relevância libertária social do tema não é de se estranhar de as discussões de gênero terem se destacado tanto a partir de correntes feministas (SANTOS, 2013). Maria Teresa Citeli (2001) conjuga o pensamento de Scott que afirma que a história da mulher começa a ser contada a partir do feminismo.

A questão da identidade de gênero permeia a humanidade ao longo de sua história, moldando comportamentos e papéis sociais de pessoas baseados em critérios biológicos, portanto supostamente fixos. Somente a partir da década de 70 o gênero passa a ser notado como social e culturalmente mutável (WILLIANS, 1995 apud SANTOS, 2013) desfocando paradigmas geradores de desigualdades, principalmente em relação as mulheres.

A discussões de gênero passaram a ser mais popularizadas desde a década de 1970 acompanhando as variações das identidades dos indivíduos e das transformações de papéis sócias de gênero. Segundo dados do IBGE (2014), no ano de 2010 37% dos lares brasileiros eram comandados por mulheres e em 2014 o ganho salarial feminino foi de 70% em relação a renda masculina, a desigualdade ainda é

evidente, mas não podemos desconsiderar a crescente autonomia feminina que, mesmo em pequeno número, nos últimos anos vem ganhando espaço e representatividade na política. Países como a Alemanha, maior potência econômica europeia, Brasil, uma das maiores repúblicas latino-americana, já elegeram mulheres como suas chefes de estado, a Libéria também elegeu uma mulher como representante, sendo ela a primeira mulher a chegar à presidência no continente africano e os EUA onde pela primeira vez uma mulher é candidata a eleição presidencial por um grande partido.

A emancipação feminina é inegavelmente importante para a maior aceitação nas variações de gênero e para o surgimento de novas categorias de gênero que ainda são bastante confundidas. Os Transgêneros são pessoas que nascem com o sexo diferente ao seu gênero, ou seja, homens em corpos femininos ou vice-versa.

Entre os denominados transgêneros existem os *crossdressers* que comportam-se a partir da sua identidade de gênero (diferente do sexo biológico), usufruindo do guarda-roupa do gênero divergente ao seu sexo, diferente das *Drag queens* que são artistas performáticas que vestem-se femininas sem ter relação com sua identidade de gênero; Os transexuais e travestis tem a mesma crença de terem nascidos em corpos de sexo anatômico diferente do gênero psíquico (REINAUDO; BACELLAR, 2008), a diferença socioeconômica é o que os “separa”: transexuais submeteram-se a cirurgia de redesignação genital, já os travestis, mais desfavorecidos economicamente, muitas vezes não conseguem se submeter ao processo cirúrgico (LUCCIOLA, 2014) o que torna diferença na designação dos termos preconceituosa e não necessária

Os andróginos têm outra identidade de gênero, como já explicado acima, assumem a identidade masculina e feminina, sendo um híbrido de ambas.

Na mesma linha de não definição tradicional estão os *genderqueer*, que segundo Marilyn Roxie (2015) é um termo utilizado para o gênero que não é normativo nem binário. Os reflexos dessas atualizações de identidade de gênero, sobre tudo da androginia, podem ser encontrados em diversos aspectos da vida contemporânea, desde as constantes mudanças dos papéis sociais até no estilismo, poderoso veículo de comunicação capaz de traduzir mudanças no comportamento social de uma sociedade.

### 3. DESIGN DE MODA

A moda é documento eficiente como registro de um tempo, a moda tem diferentes faces e formas para se registrar uma estória [...] sendo um fascinante vetor de comunicação e consumo criado pelo homem (FRAGA, 2016).

Ronaldo Fraga, designer mineiro, conceitua moda no release de sua coleção “Re-existência”, apresentada na 41ª semana de moda de São Paulo, colocando-a no patamar de agente de registro e de comunicação social. A fala do designer mineiro sintetiza boa parte da função que o trabalho de moda desenvolvido nesse projeto busca praticar. Para tanto é necessário que antes se entenda alguns conceitos e que se volte um pouco ao tempo para a compressão da origem e de outros aspectos históricos.

De acordo com Sudjic (2010), o Design é a linguagem que uma sociedade usa para criar objetos que reflitam seus objetivos e seus valores. Entendendo esses objetos como participantes da produção cultural de uma sociedade, se entende o design como uma área que “[...] confirma ou questiona a cultura de uma determinada sociedade.” (BOMFIN, 1999 apud NAVALON, 2008. p. 16). A expressão a partir do design acontece quando o design participa da criação cultural da sociedade e tem a própria sociedade e sua cultura refletidas em objetos.

O Design influencia-se não somente por aspectos culturais, mas também por outras áreas do conhecimento, o que o torna um processo interdisciplinar e amplia as possibilidades de atender as novas necessidades do indivíduo contemporâneo. O caráter interdisciplinar do Design faz que a atividade sempre esteja conectada a algum campo do conhecimento para de fato existir. E a conexão existente entre o Design, o usuário (suas necessidades e desejos), a forma e a cultura, como forma de ser e estar presente no mundo, indica caminhos de diálogo entre Design e moda. (NAVALON, 2008. p.15)

Num universo repleto por significações, o design pode se inserir como suporte de signos e símbolos da cultura, representando a temporalidade humana, é nessa dimensão que o vestuário torna-se símbolo da cultura, “[...] enquanto signo que a sociedade de milhões consegue partilhar num só tempo - o tempo social - por meio da sincronização de ações conjuntas.” (ALMEIDA, 2013. p. 3). O “partilhar” acontece muito porque a conexão entre design e moda é voltada ao mercado.

A atividade de design de moda já era voltada a atender demandas mesmo antes das roupas serem feitas em série, ocasionadas pelo modelo de produção *prêt-à-porter*, mesmo quando as roupas ainda só eram feitas manualmente, a indústria têxtil já produzia grandes quantidades de tecido para suprir o mercado consumidor (CARDOSO, 2004). Apesar da indústria de moda influenciar negativamente o consumismo, o ritmo industrial da produção modista democratizou, no sentido econômico, os produtos, o que de certa maneira desencadeou um “novo sistema da moda, baseados em aspectos políticos, sociais e, sobretudo econômicos.” (CASTILHO e PRECIOSA, 2005 apud NAVALON, 2008. p. 5).

Portanto o sistema de moda está relacionado ao universo cultural, não limitando-se somente ao vestuário, mas a todo e qualquer aspecto comportamental da sociedade. Nesse sistema o vestuário atua como suporte tanto para a função objetiva da moda de proteger o corpo, mas também para funções sociais, como ornamentar o corpo e construir identidades sociais e individuais.

Para o sociólogo Lipovetsky (1989) a moda é um dos espaços sociais em que os indivíduos conseguem exercer sua liberdade e sua maneira crítica de enxergar o mundo, ou seja, resulta do desejo de afirmação de uma personalidade individual. Desta maneira, a moda pode ser compreendida como um suporte para a criação da identidade social do indivíduo.

O novo sistema de moda também contribui para que a cultura seja assimilada, só assim podendo exercer influência sobre sentimentos e atos dos indivíduos (MOL, 2014. p. 23) e mundo globalizado pode contribuir para que novas e diversificadas culturas também sejam assimiladas, colaborando para o caráter multicultural da contemporaneidade.

Esse caráter multicultural das sociedades contemporâneas surge desses contatos constantes com o que é diferente, dessas relações de troca das diversas culturas existentes do país. O design dentro dessa cultura múltipla, dessa heterogeneidade só torna-se possível com o equilíbrio e união dos diferentes elementos desta cultura (ROIZENBRUCH, 2008. p. 4).

A dinâmica do espaço urbano é construtiva para as relações de trocas culturais e para as ressignificações de conceitos, pois contribui para as mudanças contínuas do cenário contemporâneo. Canclini (1997) usa o exemplo da diferença entre monumentos situados em museus e monumentos abertos ao público, defendendo que enquanto os abertos permitem a interação da mudança constante com a memória,

que se renovem ao diálogo, atualizem-se a novas concepções, os objetos “guardados” em museus têm seu sentido congelado, eternizado sem mudanças. Sendo o convívio urbano mais apropriado para as condições contemporâneas de representação:

[...] seu sentido se renova ao dialogar com as contradições presentes. Sem vitrines nem guardiões que os protejam, os monumentos urbanos estão felizmente expostos a que um grafite ou uma manifestação popular os insira na vida contemporânea (CANCLINI, 1997. p. 8).

Como já se pode imaginar, a eficácia dessas condições depende de novas e criativas formas de comunicação, talvez seja por isso que encontramos tantas manifestações artísticas intencionadas a chocar no século XXI; Onde as informações estão em gigante quantidade, a criatividade, o estranhamento ganham vez afim de chamar atenção entre tantas causas. E é nesse momento que a moda, pode tornar-se instrumento comunicacional: pela possibilidade de reinventá-la, de conceituá-la diferentemente, podendo acompanhar as constantes transformações individuais e coletivas.

Ser porta-voz de todos os aspectos indicados acima, não retirou da moda seu caráter artístico e poético, muito pelo contrário, adicionou poética a discussões da vida mundana, como defende Ronaldo Fraga (2016) “A escolha do que vestir é importante para o personagem que se quer ser no mundo”.

### **3.1 A construção da moda andrógina**

Ainda que vista por muitos como fútil e desnecessária, a moda continua como objeto de relevância em pesquisas históricas e sociais nos dias atuais e talvez não seja somente pela a associação, por sinal muito bem explorada pela publicidade, econômica ao vestuário. Encontramos em abundância a afirmação “moda é um reflexo da sociedade” em diversos textos, reportagens, artigos, etc., relacionados a área modista: historicamente a indumentária é associada as realidades socioeconômicas da sociedade dela usuária, atuando como refletora de anseios, realidades e desejos sociais.

Não é mentira que a mesma indústria de moda que emprega grande quantidade de mão de obra humana e gera uma circulação capital considerável no planeta,

também poluí rios com tingimentos, mascara trabalho escravo, interfere negativamente em fatores psicossociais, entre outras questões. Os três últimos exemplos tratam de prejuízos ambientais e sociais gerados pela área que molda aparência e comportamento, que é um fenômeno socioeconômico que assim como outros, é modificado com o tempo, porém, por fatores empresariais, com a frequência intensificada. Quando se trata da construção histórica de um segmento da moda é importante que não se tenha uma visão romântica da situação, pois a moda influencia e é influenciada para e por fatores diversos, positivos e negativos.

Apesar do estudo da vestimenta vir de eras bem antigas, se vai começar pelo século XIX, século de diversos avanços tecnológicos e científicos e o que o feminismo ganha relevância de movimento político. Mais precisamente, começaremos pelo ano de 1851, quando Amelia Jenks Bloomer introduziu o uso da saia bifurcada, na época as mulheres que usavam a peça eram hostilizadas acusadas de desejarem que as diferenças entre os sexos fossem anuladas o que não contribuiu para a popularização da peça, anos mais tarde, na década de 1880 e 1890, as discussões sobre reformas do vestuário trouxeram de volta os conceitos das saias bifurcadas (Figura 1).

**Figura 1-** Saias bifurcadas



Fonte: Site Bicicleta Bege, 2013. Disponível em <<https://bicicletabege.wordpress.com/>>. Acesso 04 ago.2016; OLIVEIRA, 2012. Disponível em< <http://www.anamappe.com.br/>>. Acesso 04 ago.2016.

A saias “bloomer”, como ficaram conhecidas, eram usadas por mulheres consideradas modernas e principalmente as que estavam envolvidas em atividades esportivas, (FOGG, 2013) mais especificamente com a atividade de ciclismo. O

modelo se tratava de uma saia abaixo dos joelhos que por baixo tinha uma calça larga, presa nos tornozelos. Sendo um traje feminino mais funcional que dispensava o uso da crinolina. (POLLINI, 2009)

Os trajes femininos modernos e racionais estavam diretamente associados a um desejo de emancipação política e social das mulheres (FOGG, 2013), nascidos em meio a era Vitoriana, quando a prosperidade econômica inglesa trouxe o glamour dos bailes da corte, influenciando a moda do mundo ocidental eurocêntrico, compuseram as “Mulheres de calça”, figura socialmente estigmatizada representando o início da quebra dos costumes patriarcais. Esses trajes seguiam regras da alfaiataria masculina e não somente representavam os desejos das mulheres modernas mas também as proporcionavam liberdade.

O esporte e a prática de atividades de lazer aliados ao desenvolvimento da indústria *prêt-à-porter*, foram essenciais para a revolução do guarda roupa feminino. Além das saias bifurcadas citadas acima, o conjunto de saia e *shirtwaist* também é um exemplo da maneira simplificada e prática da nova indumentária feminina no fim do século XIX. O conjunto era considerado adequado para as atividades de lazer, porém devido a disponibilidade como roupa *prêt-à-porter*, sua popularização foi tamanha que passou a ser uma espécie de uniforme das mulheres inseridas no mercado de trabalho.

A era vitoriana foi dividida em duas fases e ambas tiveram seus reflexos na moda. No princípio (1837- 1860), as mulheres portavam-se com extremo recato e deviam parecer frágeis e impotentes, com roupas apertadas, crinolina e espartilho<sup>1</sup> sendo fortemente usados, deformando a coluna limitando os movimentos e a respiração, aparentando saúde debilitada. Já a segunda fase começa datando o falecimento de príncipe Albert em 1861, quem fora casado com a rainha Vitória desde 1840, transferindo para a moda da época todo o luto da coroa real: as roupas escurecem, criando um luto bastante elaborado e tornando a cor preta mais comum ao uso das mulheres (CARVALHO, 2009).

A virada para o século XX reservou transformações ainda mais intensas no guarda roupa feminino. Apesar de todas as devastações causadas pelas grandes guerras ocorridas durante o século, as guerras também tiveram uma grande contribuição na conquista da liberdade social feminina: um grande número de

---

<sup>1</sup> Segundo a prof.<sup>a</sup>. Ursula Carvalho (2009), além de considerado elegante, o espartilho era tido como importante para a boa saúde e constituição do corpo feminino.

mulheres entrou no mercado de trabalho na ocasião de guerra, quando a maior parte dos homens, obrigados a servir, passam a desfalar a produção industrial; a contribuição significativa de mulheres no esforço de guerra, contribuindo na condução de veículos principalmente. Essa mudança no papel social feminino no período de guerra representou certa independência financeira e quando economicamente libertas, as mulheres passam a exigir seus direitos sociais, como o direito ao voto.

A vestimenta dessas novas mulheres refletiam a mudança comportamental feminina, principalmente na questão da mobilidade física, desta forma o espartilho foi dando espaço a uma silhueta menos marcada e mais reta.

Esses desenvolvimentos e inovações representaram uma mudança significativa na evolução rumo a roupas praticas para o novo século, antecipando de certa forma, em seu liberalismo e praticidade, a futura emancipação tanto física quanto política da população feminina (FOGG, 2013. p.205).

O início do século XX vive o fim da era vitoriana, que já não era tão extravagante, tendo a saia feminina mais justa ao corpo, sem abandonar o espartilho. Já sobre o reinado de Eduardo VII, em 1901 se inicia a Belle Époque durando até 1914 com o início da primeira grande guerra. Na era eduardiana a postura frágil e infantil feminina se evoluíra a mulheres frias e dominadoras. Ao contrário de sua mãe, o novo rei não era conhecido por uma postura recatada e moralista, mas sim por suas extravagancias e excessos e apesar dos trajés diurnos serem fechados até o pescoço, a noite era reservada a decotes extravagantes.

Nesse cenário a cena cultural via o nascimento do cinema e duas correntes influenciadoras, uma impulsionada pela segunda guerra mundial, com ornamentação orgânica produzidas a partir de novas técnicas industriais e outra corrente voltada ao oriente que pela primeira vez chama atenção dos europeus na era moderna. Nessa segunda corrente de um oriente fascinante surge Paul Poiret, iniciando com ele a onda oriental na moda, com arranjos, enfeites e cores fortes (FOGG, 2013), Poiret destacou-se por libertar as mulheres dos espartilhos (Figura 2) e pelo desenvolvimento da técnica de *moulage* ou *draping*, método de modelagem que permitia a criação de peças com formas retas, mas ainda sim fluidas, assim reinventando a silhueta feminina. Outra importante invenção do estilista foram as *calças sherazade* dando continuidade, mesmo que não intencional, a introdução feita por Amelia Bloomer no século anterior.

**Figura 2** – As peças de Poiret de 1910 e 1913



Fonte: Site Ye OldeFashion, 2011. Disponível em <<http://yeoldefashion.tumblr.com>>. Acesso em 02 ago. 2016; Site Indulgy, 2013. Disponível em <<http://indulgy.com>>. Acesso em 02 ago. 2016.

A segunda década do século XX foi marcada pelo início e fim da primeira grande guerra (1914-1918), quando uma numerosa parcela das mulheres ocupou o espaço no mercado de trabalho antes ocupados por homens que na ocasião estariam na guerra. Com essa inserção, a mulher passa a frequentar mais a rua, passa a precisar fazer uso dos transportes com mais frequência, assim a necessidade de roupas mais racionais, menos volumosas e que permitissem o movimento corporal passam a ser recorrentes. Além do novo guarda roupa começar a atender as novas necessidades femininas, passa a ser símbolo da luta feminina a autonomia e emancipação política. (FOGG, 2013)

Em meados dos anos de 1920, o mundo viria a conhecer Gabrielle Bonheur Chanel, ou Coco como ficou conhecida, revolucionária para a moda e de imensa importância para a questão da autonomia feminina ao se vestir. “Sua estética despojada e fácil de usar se adaptava com perfeição às necessidades e aos desejos de mulheres com participação ativa no novo século” (FOGG, 2013. p. 222). Apesar de Coco (Figura 3) ter começado a carreira na moda com chapéus, sua primeira criação de impacto socioeconômico foi o terno de três peças de meia, um modelo altamente democratizado entre as mulheres, além da simplicidade da peça ter agradado as indústrias têxteis, o traje permitia liberdade aerodinâmica e conforto ao

corpo, já que diferente da silhueta da Belle Époque, o traje acompanhava as formas naturais do corpo.

**Figura 3** – Coco, Paris, 1929



Fonte: Site Who What Wear, 2014. Disponível em <<http://www.whowhatwear.com>>. Acesso em 02. ago. 2016

A década de 1920 também foi marcada pela presença de duas figuras notórias da vida moderna: as Melindrosas e os Almodadinhos. Os anos que seguiram à primeira grande guerra, foram anos de reconstrução da modernidade, adoção de uma nova aparência pessoal e de novos padrões comportamentais, diminuindo as diferenças sociais entre os gêneros, tornando a androgenia uma tendência de moda (CAMARGO, 2015) Ocorria também um incentivo maior a práticas de exercícios físicos, esportiva e a vida ao ar livre o que levou reformatação dos corpos e apesar da oposição com a vida noturna de excessos, misturavam as diferenças nas silhuetas femininas e masculinas. “As novas práticas esportivas tornaram os corpos masculinos mais flexíveis e esguios e deram maior robustez aos femininos, transformando os ideais de beleza de ambos os sexos” (CAMARGO, 2015. p.2)

As melindrosas ou *Gaçonnes* (Figura 4) eram jovens que viviam na cidade e ganharam destaque por sua ousadia não somente da aparência, mas também por seu comportamento desafiador de normas tradicionais (FOGG, 2013). Os cabelos curtos, o fumo, o hábito de usar calças e dirigir automóveis eram comportamentos antes exclusivamente masculinos, mas adotados por essas novas mulheres emancipadas e

independentes que criavam novas formas de feminilidade e sugeriam igualdade entre os gêneros. Na época a figura das melindrosas eram conhecidas em todo o mundo ocidental, bastante propagadas pelo cinema influenciavam mulheres de toda a Europa e América, chegando ao Brasil.

**Figura 4** – Cartaz do filme La Garçonne 1936 e a atriz Louise Brooks



Fonte: Site Letterboxd, 2013. Disponível em <<https://letterboxd.com/film/la-garconne/>>. Acesso em 09 ago. 2016; Site How Retro, 2009. Disponível em <<http://www.howretro.com>>. Acesso dia 14 ago. 2016.

A figura masculina que acompanhava as transformações comportamentais dos gêneros refletidas nas melindrosas era a dos almofadinhas (Figura 5). Apesar de terem aparência e estilo de vida também propagados pelo cinema, os almofadinhas não conquistaram tantos homens quanto as melindrosas mulheres. O termo era designado a homens mais interessados na vida mundana, boêmia e na moda do que em assuntos de trabalho, economia e política, por isso eram classificados como homens feminizados (CAMARGO, 2015).

Apesar de muitos relacionarem o aumento de homossexualidade com o aparecimento dessas duas novas figuras, não existem comprovações científicas. Maquiagem em rostos masculinos, cinturas tubulares femininas e o físico com aparência dúbia —as melindrosas tinham o ideal de um corpo mais fisicamente preparado e ágil, como os de ginastas, ideal bem diferente ao da beleza feminina esgrime e pálida; Os almofadinhas, um corpo mais flexível, mais magro, aparentando

ser mais frágil que os homens tidos como tradicionais. — não mais refletiram o desejo contemporâneo de multiplicar as possibilidades da feminilidade e masculinidade.

**Figura 5** – Os almofadinhas e as melindrosas



Fonte: Site Vivendo e lembrando, 2007. Disponível em <<http://vivendoelembrando.blogspot.com.br>>. Acesso em 02 nov. 2016; Blog do diário de Pernambuco, 2009. Disponível em <<http://blogs.diariodepernambuco.com.br>>. Acesso em 02 nov. 2016.

A chegada dos anos 1930, guardavam outra tentativa, dessa vez mais bem sucedida, de conquistar em definitivo, peças masculinas para o vestuário feminino. Depois da tentativa de Amelia Jenks Bloomer para a introdução das calças no guarda roupa feminino, Coco Chanel conquista tolerância à peça com seus pijamas de praia entre as décadas de 1920 e 1930. Além dos pijamas de Chanel, eram utilizadas calças de pernas folgadas em tecidos fluidos e drapejados em ocasiões noturnas informais, de aspecto diferente da indumentária masculina, quando as calças usadas por homens eram de alfaiataria, as femininas tinham mais volume e movimento.

Apesar das conquistas femininas terem ocasionado uma verdadeira revolução na aparência e no comportamento feminino, as intenções e os efeitos da nova indumentária ainda apresentavam diferenças as dos trajes masculinos. A atriz Marlene Dietrich, considerada de comportamento ambíguo, ao mesmo tempo que apresentava uma desenvoltura indiscutivelmente feminina, vestia-se travestida de homem, fazendo uso de ternos masculinos e por vezes de um monóculo, assim levou a cultura da ambiguidade para as telas de Hollywood, seu prestígio era tanto que tornou os itens por ela usados (Figura 6), clássicos da moda, vindo a influenciar renomados estilistas décadas depois (FOGG, 2013).

**Figura 6** – Marlene Dietrich, década de 30 o *le smoking* de Yves Saint Laurent ,1960



Fonte: Site DailyMail, 2014. Disponível em <<http://www.dailymail.co.uk>>. Acesso em 09 ago. 2016

A segunda guerra (1939-1945) foi um momento de pouca inovação e matérias primas e de pleno foco à praticidade no vestuário. As restrições da guerra tornaram as transformações práticas do guarda-roupa como necessidades a grande parte da população, os trajes femininos foram simplificados e as características funcionais são mais valorizadas. Os trajes civis perdem cor, e passam a ser produzidos em cores comumente utilizadas por uniformes militares, cortes retos e funcionais, visando menos custo de produção. (FOGG, 2013)

**Figura 7 – Moda em tempos de guerra e macacão *utility***



Fonte: Site [Unsung Sewing Patterns](http://www.unsungsewingpatterns.net/), 2013. Disponível em [<http://www.unsungsewingpatterns.net/>](http://www.unsungsewingpatterns.net/). Acesso em 14 ago.2016; Site Fine Art America, 2010, disponível em <http://fineartamerica.com/>. Acesso em 14 ago. 2016

Toda transformação dos guarda-roupas sugeria os novos moldes de comportamento de gêneros dos indivíduos modernos, com pluralidades femininas e masculinas, uma nova visão na qual uma mulher poderia ser feminina tendo um cotidiano no mercado de trabalho usando ou não calças e camisa de botão, e um homem ser masculino não sendo ligado ao trabalho e trajando outras vestimentas sem o devido rigor dos alfaiates. O desenvolvimento dessas novas visões de comportamento e gênero, foram essenciais para a construção do sujeito andrógino, que representa a indefinição comportamental de gênero, não buscando a imagem sexo vs. gênero —homem feminino, mulher masculina; homem travestido de mulher, mulher travestida de homem— mas pela soma dos gêneros adicionada ou subtraída ao sexo biológico.

A busca por essa ambiguidade encontra a moda como forte aliada para transpassar esse desejo de subtração do sexo biológico. Não se trata de esconder o sexo, mas de não evidenciá-lo, assim tornando a conduta de gênero livre de padrões, já que os padrões comportamentais de gênero são historicamente ligados ao sexo. A liberdade é de extrema necessidade para o sujeito pós moderno, sem ela não haveria possibilidade de se assumir variadas identidades da sociedade líquida em que

atualmente vivemos, por isso da figura do andrógino ser tão contemporânea, mesmo que de origem de épocas muito distantes, seu novo enquadramento é atual.

A década de 1960 foi uma época de destaque para estéticas de diversas influências e de novas experiências para a moda. Nesse cenário surge a modelo britânica Twiggy que era o principal nome das passarelas do período, o nome artístico veio relacionado a sua forma física de graveto, magérrima e sem curvas acentuadas (FOGG, 2013), o que em conjunto com o corte de cabelo curto, a dava uma imagem parcialmente andrógina. Além da valorização do ideal de beleza andrógino através de modelos de moda, Yves Saint Laurent\* lançou em 1966, sua coleção de *smoking* femininos (figura 6) –sendo uma releitura da peça tradicionalmente masculina e pensado para as novas mulheres poderosas— que entraram para a história da moda, sendo considerado um dos percussores do estilo andrógino nas passarelas.

Em 1970 a moda sofreu intensa influência do meio musical, na Grã-Bretanha o movimento Glam rock, marcado pelos excêntricos figurinos de palco de cantores como Elton Jonh, Marc Bolan e David Bowie (MAUS, 2013), difundiu a imagem de andrógino para o mundo. Brilhos, roupas justas, plataformas, pinturas corporais eram características do estilo do movimento cultural que tomou conta da Inglaterra no início da década de 1970 (FOGG, 2013). David Bowie lançava em 1973 o álbum *Aladdin Sane*, os figurinos desse personagem Ziggy Stardust criado por Bowie, foi desenvolvido pelo estilista japonês Kansai Yamamoto inspirados nos figurinos do teatro Kabuki e considerados provocadores por comporem um visual ambíguo em conjunto com o corpo esgrime do cantor (Figura 8).

**Figura 8** – David Bowie



Fonte: Site The Vinyl Factory, 2007. Disponível em <<http://thevinylfactory.com/>>. Acesso em 02 ago. 2016; Site Mirror, 2010. Disponível em <<http://www.mirror.co.uk/>>. Acesso em 02 ago. 2016.

Em 1976 o movimento punk (Figura 9) invade o cotidiano urbano londrino, vindo a partir da cena musical protopunk de Nova York, o movimento ganhou força em solo inglês. Além da agressividade da música, a aparência e as vestimentas pertencente ao estilo punk tinham uma abordagem criativa e eram bem mais individuais e apesar de gênero e androginia são serem focos de discussão do estilo, pode-se observar um visual bastante ambíguo de seus participantes.

**Figura 9** - Vivienne Westwood punk



Fonte: Site Zimbio, 2016. Disponível em <<http://www.zimbio.com/>>. Acesso 17 ago. 2016; Site The Guardian, 2013 Disponível em <<https://www.theguardian.com/>>. Acesso 17 ago. 2016.

Também em 1970 Ney Matogrosso e seu grupo Secos e molhados, considerados por Affonso Romano, presidente da biblioteca nacional, os percussores da cena musical andrógina no Brasil, esbanjando trajes excêntricos que brincavam com a sexualidade e faziam a ponte entre o que era considerado feminino e masculino. A carreira meteórica do grupo durou somente 2 anos, a figura e a voz de contratenor aguda e marcante de seu vocalista foi imortalizada na música brasileira por tamanho impacto causado pelo comportamento irreverente da banda.

**Figura 10** – Ney Matogrosso



Fonte: Site Revista Veja, 2010. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/>>. Acesso 14 set. 2016.

Nos anos de 1980 com o desenvolvimento das comunicações, a moda tornou-se definitivamente internacional e singularmente mais veloz e diversificada. Essa década é considerada como o princípio da moda contemporânea (BRAGA, 2007), a noção de identidade se torna mais fragmentada e a moda cada vez mais se aproxima do público jovem. Como aconteceu em 1970, a música também influenciou muito a década de 1980. Madonna foi o grande nome feminino da música pop, ela assim como as melindrosas da década de 20, influenciou o universo da moda e representava com ousadia o poder feminino. Entre os ícones masculinos estavam Michael Jackson e Prince, eles cantavam em tom agudo, usavam maquiagem e se vestiam repletos de adornos, seguindo a imagem andrógina da década de 1970. Na imagem abaixo estão outros dois ícones da década de 1980 em seus visuais provocadoramente andróginos, Boy George e Annie Lennox (Figura 11).

**Figura 11** – Boy George e Annie Lennox



Fonte: Site A Growing Boy, 2016. Disponível em <<http://a-growing-boy-needs-his-lunch.tumblr.com>>. Acesso 02 set. 2016

Além das influências musicais, a moda andrógina foi abordada pelo estilista francês Jean Paul Gaultier apresentando a coleção “*Une garde-robe pour deux*” (um guarda-roupa para dois) (Figura 12) em 1985. Polêmico e visionário o estilista foi muito importante para a construção estética da década, ele já havia lançado no ano anterior as saias masculinas, inclusive fazia uso das peças, e propagava a ideia de libertação e diversidade, questionava os clichês nos vestuários de homem e mulher, explorando as diversidades de gênero a partir da temática androginia não só na década de 1980 como em suas coleções mais atuais.

**Figura 12** – Moda andrógina de Gaultier, 1985 e 2012



Fonte: Site Happy Ashley Land, 2015. Disponível em <<http://happyashleyland.tumblr.com/page/2>>. Acesso em 14 ago. 2016; Site Revista Vogue Brasil, 2012. Disponível em <<http://revista.vogue.globo.com>>. Acesso em 14 ago. 2016.

O século XX nasce com cenário culturalmente favorável a androginia, a pós-modernidade híbrida é refletida nas ruas, pessoas anônimas são vistas mais frequentemente com o visual ambíguo e já não causam tanto estranhamento, pois a hibridação dos gêneros já é uma realidade comum. A moda eclética faz misturas de estilos passados, a expansão do design de superfície e novas tecnologias de produção, contribuem para importante veículo de comunicação que é a moda influenciar e ser influenciada por mais e por mais diferentes pessoas. Surgem diversos nomes no cenário internacional e no brasileiro que refletem muito bem a junção de culturas da era contemporânea.

Nunca a informação foi tão divulgada como passou a ser com o advento da internet, discussões antes restritas a pequenos grupos, passam a ser pauta diária nas *timelines* que cabem até na palma das mãos. O avanço nas tecnologias de comunicação relaciona-se diretamente ao novo comportamento líquido do século XX quando o “puritanismo” sexual e de gênero perde o sentido, os papéis sociais veem se reinventando há séculos e a atualidade reserva a busca incansável pela democracia entre gêneros, os reflexos na moda e no comportamento passam a ser vistos com mais frequência tanto em mulheres quanto homens também.

Pode-se observar ainda muita relação da androginia com a sexualidade, talvez não seja uma relação biológica mas de libertação mental, para adotar a androginia é preciso liberta-se de condições sociais ainda estabelecidas de diferenciação entre o que é feminino e masculino. A cultura contemporânea é naturalmente andrógina, adotar a androginia parcialmente no vestuário é realidade, o vestuário realmente unificado ainda beira ao conceitual, porém já existem consumidores preparados e que se identificam para consumir o conceitual andrógino.

No século XXI a macro tendência andrógina é fortemente refletida no estilismo de maneira global, podemos encontrar diversas semanas de moda, ocidentais e orientais, sugerindo a androginia de forma literal, a beleza ambígua como a dos modelos Rain Dove, Andej Pejic, Nyima Ward e Erika Linder passam a ser frequentes nas passarelas e nas ruas. Somente entre o ano de 2014 e 2016 marcas renomadas como Gucci, Chanel, Saint Laurent, JW Anderson, Prada, Jil Sander, Raf Simons e as brasileiras Osklen, Alexandre Herchcovitch e Ronaldo Fraga apresentam em suas coleções looks andróginos.

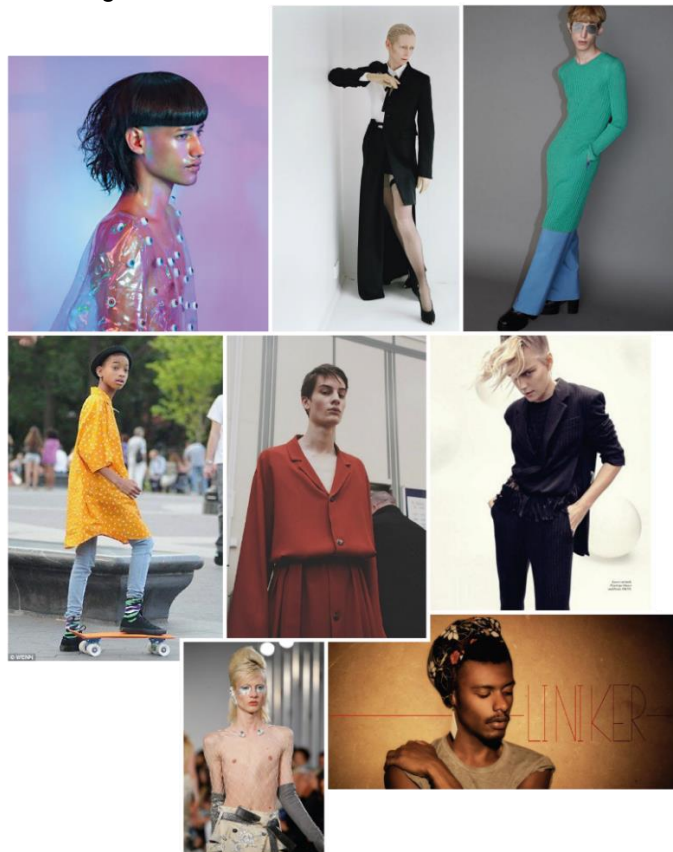
No acompanhamento virtual de diversas semanas de moda ao redor do mundo e do surgimento de novas figuras andróginas, podemos notar que a androginia vem

sendo mais abordada em pessoas de sexo biológico masculino, bem como nas semanas de moda por modelos homens. Talvez esse fator seja resultado da mulher ter tornado seu o guarda-roupa masculino desde o século XX e muitas das peças antes consideradas “de homem” não transmitirem essa mesma imagem atualmente. Porque o guarda-roupa feminino hoje é mais liberto, o impacto de ver um homem trajando saias pode ser maior que uma mulher de smoking.

Outra questão que também chama atenção, como poderemos observar nas imagens abaixo, é a categoria antropométrica mais próxima ao conhecido como corpo andrógino, atualmente, é a do tipo ectomorfo. Os tipos físicos são definidos a partir da antropometria, ciência que estuda as dimensões, ou medidas físicas humanas, as características vigentes no tipo ectomorfo são principalmente de corpos com o mínimo de gordura e musculatura corporal, como se seguissem o esqueleto, sem muitos volumes que possam sobrepor características de um sexo sob o outro.

A seguir uma montagem de figuras (figura 13) atuais consideradas andróginas:

**Figura 13** – Figuras andróginas da atualidade



Fonte: Montagem do Autor, 2016. Site Tenho mais discos que amigos. Disponível em <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com>> Acesso em 18 ago. 2016; Site Brasil Post <http://www.brasilpost.com.br/>. Acesso em 18 ago. 2016; Site da Revista Vogue Brasil. Disponível em <<http://revista.vogue.globo.com>>. Acesso 14 mai. 2016.

### 3.2 Estilismo étnico e multicultural

A contemporaneidade na mesma medida que promove o pluralismo cultural, favorece uma cultura internacional, fortalecendo a ideia de vivermos em num mundo comum. Se por um lado a internacionalização, ou globalização idealiza determinada etnia e segrega outras, por outro permite que culturas locais dimensionem-se globais, conscientemente ou não, vivemos esse paradoxo cotidianamente.

Nesse contexto plural, o design, cada vez mais interdisciplinar, aproxima-se de áreas como a sociologia e a antropologia. Talvez seja a explicação, em conjunto a necessidade crescente de surpreender-se, de ultimamente ter se conhecido mais e mais a diversidade mundana, o novo mundo diversificado, obriga essa aproximação. O mundo sempre foi cheio de diversidade, mas somente o mundo contemporâneo entende a valorização, o culto a diversas culturas como um processo natural e necessário.

A valorização pluriétnica é resultado da visão em relação as novas fronteiras indenitárias e reflete a preocupação atual do tratamento dado as diferenças. As novas visões das novas fronteiras vão de encontro a antigas delimitações socioculturais, gerando relações de sentido que se cruzam, se quebram, tornando a contemporaneidade complexa e em constante mutação, dilemas esses traduzidos pela antropologia e refletidos em diferentes instancias, inclusive no consumo, em consequência no design. Ou seja, um processo cíclico, tendo o design como influência e como influenciado.

Quando se trabalha o étnico a cultura passa a ser usada como suporte para o design não para prever necessidades, mas influenciadora, como uma história que o design comunica a sociedade. Diferente do significado do étnico, que é aquilo que faz referência a alguma etnia, pode-se notar que o estilo étnico é mais específico a produtos inspirados em culturas de povos africanos, sul-americanos ou caribenhos, como exemplificado na Figura 13 a seguir:

**Figura 13** – Moda étnica

Fonte: Vlisco Dutch Wax collection, 2015, Valentino Resort 2017. Disponível em <<http://revista.vogue.globo.com>>. Acesso 14 set. 2016.

É importante fazer uma reflexão dos aspectos políticos da reafirmação das diferenças, vendo que essas culturas têm marcadas em suas histórias a inferiorização em relação a culturas eurocêntricas, o que até hoje gera preconceito e violência. Atualmente, estilo étnico, principalmente na moda, é muito relacionado ao exotismo luxuoso que visa agregar valor econômico aos produtos, entretanto, se promotor dessa reflexão política das diferenças, põem a moda no patamar de representante de alguma forma de resistência, expondo ao mundo o valor das diferenças.

A luta pela preservação das identidades étnicas é necessária para a autoafirmação de indivíduos pertencentes a essas diferentes etnias e contribui para a construção do sujeito pós-moderno contextualizado num processo complexo e variável de identificação (HALL, 1999), sem identidade fixa apropriando-se de diferentes culturas variavelmente. A discussão de apropriação cultural é delicada no cenário de aldeia global que estamos situados, algumas hibridações culturais estão tão entranhadas ao ponto de dificultar suas distinções.

A ideia de identidade nacional ressurgue nas discussões de etnicidade, o nacionalismo é defensor da homogeneidade cultural que privilegia uma cultura dominante, ou dominadora, e excluem as que são diferentes, impondo um modelo a quem vive no mesmo território, indo totalmente de encontro com os novos valores multiculturais atuais. A moda multicultural é híbrida, tendo em vista que o multiculturalismo é resultado das misturas e dos encontros das diferenças

(SEMPRINI, 1999) não só trata do conhecimento a diversidade, mas proporciona que os sujeitos lidem com essas diferenças, exigindo novas posturas internas e externas do indivíduo da pós-modernidade

Através da moda se dá novos sentidos a objetos antigos, trazendo para a atualidade uma gama gigantesca de conteúdo histórico. O grande problema é a falta de ética as vezes empregada sobre o assunto, um exemplo recente é o caso da *slave sandals*, na tradução sandália de escravo (figura 14), que ganhou maior repercussão quando a marca de renome D&G fez uso do termo, comumente relacionado a sandálias estilo gladiadoras. Soa desapropriado fazer uso de uma referência a escravidão para influenciar o consumo, tendo em vista todos os problemas sociais ainda vividos resultados da exploração humana.

**Figura 14** – Slave Sandals, D&G



Fonte: Site FFW, 2015. Disponível em <<http://ffw.com.br>>. Acesso em 13 mar. 2016.

Então quando objetiva-se criar moda contemporânea inspirada em brasilidades, no caso deste estudo, brasilidades referentes a cultura afro-índia, não se espera que ela represente toda a nação, menos ainda causar identificação em todos que consideram-se pertencente a cultura brasileira, ou melhor, as culturas brasileiras: no plural porque é nascida do multicultural.

A lógica seguida para o projeto “sou afro-índio brasileirx” é contrária a lógica nacionalista, com ele não se busca homogeneizar nada, nem a própria cultura afro-índia, cujo a variedade mundo afora é tamanha. Da mesma forma que não espera-se

que todos os descendentes de africanos e indígenas brasileiros se afirmem representados, esse projeto não tem pretensão de restringir identificações vindas de não afro, nem índios, nem brasileiros. A intenção é expressar uma cultura, quem de alguma maneira qualquer sentir-se representado não necessariamente estará apropriando-se indevidamente de uma cultura que não é sua, pois na proposta de fazer moda contemporânea está intrínseca a condição dos indivíduos de assumir diversas identidades, além da condição de lidar com diferenças e complexidades.

Com a proposta de igualdade de valores as diversidades, nasce o multiculturalismo, permitindo que diversos indivíduos possuam significado em suas existências, gerando o reconhecimento da pluralidade étnica no cenário pluricultural. É importante entender que aceitar a pluralidade cultural não é o mesmo que aceitar o multiculturalismo, segundo D'Adesky (2001) a expressão do multiculturalismo chega a apresentar um sentido político quase oposta à do pluralismo cultural, tendo em vista que o pluralismo não necessariamente sugere a igualdade de valor das culturas. Enxergar que existem diferentes culturas é uma coisa, instaurar um consenso democrático que respeite essas diferenças é outra, conviver com a diferença não é o mesmo que desigualdade.

Igualmente distante do multiculturalismo está o conceito de intercultural. A identidade pós-moderna de assumir diversas identidade, por vezes tem como consequência uma inserção superficial de elementos culturais. Interculturalidade condiz a indivíduos em busca de inúmeras referências e traços culturais para uso imediato, desprendido de identidades coletivas (D'ADESKY, 2001). Assim surgem as coleções étnicas em *fastfashions*, onde a cultura é superficialmente introduzida.

Apesar do intercultural inegavelmente representar uma forma de abertura em relação a culturas diferentes, a falta de profundidade com que o assunto é tratado não se faz suficiente para aprender e/ou incorporar uma cultura diferente. Muitas vezes a moda conduz os indivíduos a essa abertura, favorecendo a busca de novas referências culturais somente pela busca do exótico, consumo pelo consumo.

Já produção multicultural exerce papel de valorizar a “pessoa humana enquanto cidadã, a partir do reconhecimento afirmativo dos valores coletivos expressos na cultura de cada grupo e comunidade” (D'ADESKY, 2001. p.205). E abordagem afro-indígena deste trabalho busca exatamente expressar o valor sociocultural que essas etnias representam, dentro da multidiversa cultura brasileira.

### 3.3 Relação entre moda e superfície

Uma ferramenta bastante utilizada pelo design afim de torná-lo mais expressivo é o design de superfície, principalmente quando se trata de expressar um material imageticamente rico como é o caso do etnodesign. Tendo suas origens vinculadas a área de gráfico, o design de superfície nasceu vinculado a área têxtil, no Brasil, chegou há cerca de 20 anos, que se adotou a nomenclatura vinculada a outros tipos produtivos (RUTHSCHILLING,2008).

Suas origens no design gráfico representam um potencial expressivo sem igual para a produção de moda, pois o design de superfície também tem como função encontrar a melhor forma de transmitir a mensagem, independentemente de seu código simbólico (VILLAS- BOAS,1999). A presença de linguagem gráfica indica a perenidade na relação com a área de design gráfico, tendo conceitos que conversam e a finalidade de expressar informações estabelecendo uma prática de comunicação.

Assim como na arte, no design gráfico e no de superfície saber fazer uso da linguagem visual permite uma maior liberdade de criação, ambos com funções de âmbito estético e funcional, porém prevalecendo em superfície a transmissão de mensagens sem texto escrito, explorando sensações através de imagens, formando assim pensamentos simbólicos. Segundo Ruthschilling (2008) a área de superfície no design é fortemente herdada da arte, pois em ambos igualmente o domínio da linguagem visual e de criatividade autoral levam a liberdade criação.

Se a dimensão artística e cultural do campo de superfície for propriamente explorada, representa potência a promoção a riqueza de nossas experiências espaço temporal, assim participando dos simbolismos culturais provenientes das identidades culturais. Exemplificando essa relação temos a estampa Paisley (figura 15), originária da caxemira, chegou a Europa no início do século XVII. A estampa era baseada em motivos encontrados em xales de tecidos originários da Índia, formada por desenhos de gotas incrementadas em formato de virgula, possivelmente inspirada na folha de uma árvore indiana (EDWARD,2012 apud MOL, 2014).

Figura 15 – Estampa Paisley



Fonte: Site Equilter, 2015. Disponível em <<http://www.equilter.com/>>. Acesso 13 out. 2016.

Antes de ser adotada pelos hippies de 1970, a estampa simbolizava luxo e riqueza da aristocracia britânica e era sinônimo de sofisticação. Atualmente, a estampa é apropriada fazendo referência a ambos momentos, porém, sua essência associada a cultura indiana não se altera. (MOL, 2014).

O que o exemplo da estampa Paisley apresenta é que os aspectos identitários de uma superfície depois de assimilados podem ganhar ressignificados, pois as relações simbólicas presentes estão em constante interferência, “[...] o design de superfície encontra seus aderentes dispersos no tempo e no espaço” (RUTHSCHILLING, 2008. p. 11).

Esses novos significados contextualizam-se no cenário atual cuja a “[...] efervescência descontínua de imagens, a arte como *fast food*. ” (CANCLINI, 1997. p.10) favorecem de certa forma a cultura *pret-à-penser*, que nos permite des-pensar os acontecimentos históricos sem a preocupação de entendê-los (CANCLINI, 1997). Resultando num somatório de signos e símbolos criados e reeditados todos os dias, que muitas vezes poluem, outras vezes oxigenam o ambiente social apresentando formas criativas de ser, fazer ou usar.

Ruthschilling (2008) explica que a necessidade humana de se representar simbolicamente usando o corpo vem de tempos muito antigos, quando o ser humano deixou de se cobrir apenas protegendo-se do frio e começou a fazer o uso da vestimenta em busca de poder e autoridade, assim usando seu corpo como forma de identificação com deuses e animais através de símbolos.

Dessa necessidade de se expressar simbolicamente que vem a gênese do design de superfície, nas pinturas rupestres encontradas nas paredes de cavernas já se percebia uma certa repetição imagética, comunicação visual característica do campo de atuação.

[...] a repetição de traços e figuras como forma de estabelecer uma ligação, talvez uma narrativa. A tendência à repetição, gerava um ritmo visual, essas duas noções permanecem como características da representação que depois passou a se chamar de decoração (Manzini,1993), que hoje evoluiu para o design de superfície (RUTHSCHILLING,2008. P.15).

A expressão simbólica está inserida dentro de um sistema de comunicação, que no caso do vestuário depende altamente da função estética do produto. A função estética está na relação entre o usuário e o produto no nível dos aspectos psicológicos da percepção sensorial durante o seu uso. As experiências sensoriais criadas a partir das configurações do produto e de seu uso, geram percepções para além do usuário. Para que essas configurações gerem as percepções desejadas é importante o estudo dos elementos da linguagem visual.

A linguagem visual é formada por elementos visuais e segundo Dondis (2000) é a partir deles que a substância visual é composta. Os elementos visuais se constituem em ponto, linha, forma, cor, tom, textura, direção, escala, movimento e dimensão. As configurações visuais dos objetos, quando organizadas sob e para a percepção humana, têm as leis da Gestalt como teoria válida para entendê-los “[...] sobre a interação e o efeito da percepção humana sobre o significado visual [...]” (DONDIS, 2000, p. 51)

Em meados da década de 1910, na universidade de Frankfurt da Alemanha, foi fundada a escola de psicologia experimental Gestalt. O conteúdo gerado a partir das experimentações da escola contribui para diversas áreas relacionadas a mente humana, no caso específico da área de design, a escola contribuiu imensamente com o estudo de formas, da percepção humana e da linguagem visual, contribuindo bastante para a evolução de qualidades estéticas dentro do design.

Como resultado de uma série de pesquisas, foram definidos princípios da organização da forma — segregação, unificação, fechamento, continuidade, proximidade, semelhança e pregnância— os quais estudaram o comportamento humano na percepção visual.

Como a comunicação visual está presente no design de superfície, especialmente na estampa, a área acaba tendo as leis de Gestalt como importante ajuda para moldar o projeto e no processo de criatividade (SILVA, 2016). Os elementos visuais, organizados a partir das leis Gestalt, participam da composição visual de superfícies, nelas os elementos podem se manifestar de diferentes maneiras, assim contribuindo para a construção dos princípios básicos e específicos do design de superfícies.

Nesses princípios os elementos visuais organizam-se em três categorias, dentre quais figuras ou motivos que são os elementos provocadores de tensão e alternância visual entre figura e fundo, os motivos ou figuras são carregados pela mensagem visual da temática do projeto com a predominância de comunicação subjetiva; Os elementos de preenchimento compõem-se de texturas, grafismos, etc., que geralmente são relacionados ao tratamento do fundo, por vezes constituem a superfície e outras fazem a interação com os motivos; Os elementos visuais que são a impressão de certa continuidade e contiguidade (módulos em harmonia visual) às superfícies, são os chamados elementos de ritmo, eles apresentam mais força visual que os demais elementos e promovem o entrelaçamento gráfico-visual (RUTHSCHILLING, 2008)

Ainda segundo Ruthschilling (2008) o design de superfície é herdeiro da arte, como já mencionado acima, mas seus princípios básicos de módulo e repetição, foram herdados do design têxtil e cerâmico. E apesar dessas noções terem se tornado não tão necessárias nos meios digitais que hoje produzem-se superfícies, o conhecimento dessas noções ainda podem auxiliar o processo criativo na área cuja a liberdade de criação é conseguida a partir de conhecimentos da linguagem visual.

Módulo é a unidade da padronagem, isto é, a menor área que inclui todos os elementos visuais que constituem o desenho.

A composição visual dá-se em dois níveis: depende da organização dos elementos ou motivos dentro do módulo e de sua articulação entre os módulos, gerando o padrão, de acordo com a estrutura preestabelecida de repetição.

[...]

Repetição é o mesmo que *repeat* em inglês e *rapport* em francês. A noção de repetição, no contexto de design de superfície, é a colocação dos módulos nos dois sentidos, comprimento e largura, de modo contínuo configurando o padrão (RUTHSCHILLING, 2008. p. 64-67).

A repetição de módulos é uma característica muito presente na área, sendo os módulos encaixados ou sem encaixe, quando há a existência desses padrões de

repetição o tipo de estampa é corrida ou de padrão contínuo. Outros tipos também bastante utilizados são as estampas localizadas e as chamadas de “falso corrido”.

A estampa localizada, como já anuncia o nome, está localizada em uma parte específica do tecido, sendo projetada a partir do dimensionamento da peça na qual será aplicada. Seu processo produtivo pode facilmente ser realizado a partir de processos manuais ou de técnicas menos automatizadas, já que a repetição de módulos não é característica desse tipo de estampa.

As estampas de falso corrido são projetadas a partir de dimensões pré-definidas, sendo uma estampa localizada que passa a impressão de ser estampa com repetição de padrão, ou seja, não há módulos mas a seus elementos visuais conversam entre si, gerando a ideia de repetição. Apesar de permitir mais controle do local onde a estampa será aplicada, é um processo que acarreta em perda maior de tecido.

As aplicações das estampas são realizadas a partir de diversos métodos de produção, tanto artesanais quanto industrializados. Entre os métodos que podem ser artesanais estão o *batik*, carimbo de madeira, *stencil*, *tie dye* sem esquecer das superfícies realizadas a mão livre. Outros como *silkscreen*, estampa por cilindro, sublimação e impressão digital são métodos que não podem ser realizados manualmente, sem aparato de algum tipo de maquinário.

Dos métodos de impressão em tecido, inicialmente optou-se por impressão digital para o desenvolvimento da coleção “sou afro-indio brasileirx”. Entretanto, o método não mostrou-se viável perante a localidade da produção da coleção, no caso a cidade de Belém do Pará, onde os serviços de estampa oferecidos são limitados, assim o projeto ficou restrito ao método de sublimação.

O sistema de sublimação funciona de duas formas, impressão direta e transferência térmica. Na transferência térmica, que é o processo mais antigo, a estampa é inicialmente impressa em papéis específicos e posteriormente é transferida para o tecido através da prensagem em alta temperatura. Já impressão direta acontece diretamente sobre o tecido através de impressoras adequadas a tintas sublimáticas. A maior dificuldade em estampar tecidos por sublimação é a limitação do método a tecidos sintéticos, ao menos em 50% de suas composições. (BOWLES; ISAAC, 2009).

A opção inicial pela a impressão digital foi devido a possibilidade de estampar tecidos de materiais naturais com qualidade e variabilidade na impressão. O processo

de impressão digital conta com a participação de softwares para a gravação no tecido, similar ao sistema de impressão convencional, a estamparia digital permite aos designers transpassar aos tecidos efeitos produzidos a partir de programas interdisciplinares. Além de maior velocidade em relação aos processos de impressão convencionais, a impressão digital em tecidos tem capacidade de imprimir mais cores, reproduzir imagens em escala grande e pequena e causam menos danos ambientais (BOWLES; ISAAC, 2009). Esse processo também possibilita a impressão em pequenas metragens de tecido, o que o torna viável a minicoleções de moda, nas quais serão produzidas poucas peças.

Acima foi apresentado aspectos relacionados a estamparia dentro do design de superfície, porém, segundo Ruthschilling (2008) o conceito da área é mais abrangente e faz uso do conceito da SDA (surface design association) para sua explicação, a qual “abrange coloração, padronagem e estruturas de fibras e tecidos. Isso envolve exploração criativa de processos como tingimento, pintura, estamparia, bordado, embelezamento, quilting, tecelagem, tricô, feltro e confecção de papéis” (SDA, 2008 apud RUTHSCHILLIGN, 2008. p.13).

O design de superfície é uma atividade em que se desenvolvem projetos de constituição e/ou revestimentos de superfícies, conferindo qualidades estéticas, funcionais e estruturais a um objeto. Percebam que este campo não se limita somente a impressão de desenhos em um substrato, há projetos em que a padronagem acaba sendo o próprio objeto (BASTOS, 2012).

O trabalho do designer no setor têxtil também abrange-se mais que estamparia, podendo trabalhar focado na constituição das fibras, a partir de diferentes métodos de entrelaçamento de fios: rendado, tricot, tecelagem, malharia, entre outros. Além do acabamento e embelezamento do tecido feito a partir de técnicas de bordado, estamparia e tinturaria.

### **3.4 Modelagem**

Originando-se em períodos pré-históricos, a modelagem surge a partir da necessidade de proteger o corpo com conforto. No período Paleolítico o material utilizado para vestuário era a pele de animais caçados para a alimentação. Com a descoberta do curtimento, as peles tornaram-se mais maleáveis e confortáveis.

Também no período, passou-se a utilizar ossos mais finos como agulha de mão para realizar a costura de peles moldados ao corpo.

A manufatura dos tecidos começou com o advento do tear. Derivada de técnicas de cestaria, a tecelagem provavelmente surgiu durante o período paleolítico. Os primeiros tecidos produzidos por teares caracterizavam-se por suas pequenas dimensões, assim para a construção de uma peça era necessário a junção de vários desses tecidos. Já na era neolítica alguns povos tornaram-se sedentários, estabelecendo-se em povoados, onde passaram a dedicar-se a agricultura, acarretando no cultivo de fibras como o algodão, cânhamo e o linho.

Na pré-história, como mostrado acima, surge mesmo que de forma rudimentar o conceito de modelagem, com as inovações tecnológicas esse conceito evoluiu e atualmente a modelagem é um processo constituído por métodos e técnicas, atuando na execução e concepção do projeto de moda, que pode atuar como agente organizador de técnicas e de recursos criativos capazes de conduzir a criação do vestuário que inova na construção e organização de formas, não somente na ornamentação e superfície (MARIANO, 2011)

Dos métodos de modelagem, também capazes de comportarem-se como recursos criativos, a modelagem bidimensional e a tridimensional são as mais comercialmente conhecidas.

Começaremos pela modelagem tridimensional também conhecida como *moulage* ou *draping*, foi desenvolvida pela estilista francesa Madeleine Vionnet no início do século XX. Mesmo que a prática de moldar os tecidos sobre o corpo do usuário esteja relacionada a pré-história, a modelagem tridimensional, ou *moulage*, só foi sistematizada, com o desenvolvimento de uma metodologia a partir de Vionnet, que criava seus modelos a partir de manequins de madeira em escala reduzida e posteriormente ampliava o molde para escala natural. Caracterizada justamente pela criação ser realizada direto sobre o manequim, a *moulage* é considerada uma prática escultórica, que permite a experimentação de possibilidades de volumes, formas, o que a aproxima de processos artísticos

Já a modelagem bidimensional, também chamada de modelagem plana ou geométrica, é fundamentada em princípios matemáticos. Os moldes são formados a partir de uma tabela com medidas detalhadas do corpo humano, essas medidas são representadas por linhas horizontais e verticais correlacionadas que reproduzem a

anatomia. Existem maneiras manuais e digitais para a elaboração da modelagem bidimensional, em ambas a análise detalhada da anatomia é necessária.

A construção de uma tabela a partir das medidas anatômica é o primeiro passo na modelagem de moda, na tabela estão presentes medidas de determinadas partes do corpo. Para a execução desse procedimento metodológico alguns pontos do corpo têm mais importância na condução as formas do vestuário (MARIANO,2011).

A tabela de medidas utilizada para a confecção da coleção “Sou afro-índio Brasileirxs” é focada ao perfil antropométrico ectomorfo. O mesmo perfil apresentado no trabalho de Stephan Maus (2013), o qual realizou uma pesquisa quantitativo-qualitativa com 30 voluntários, divididos igualmente entre o sexo feminino e masculino, para obtenção de suas medidas e a partir delas desenvolver uma tabela unissex. As medidas foram mensuradas das seguintes partes do corpo:

- Circunferência do quadril;
- Circunferência do busto ou tórax;
- Circunferência da cintura;
- Largura do costado;
- Circunferência do joelho
- Comprimento do gancho total;
- Comprimento da manga longa;
- Altura da cintura frente;
- Altura da cintura costas;
- Comprimento entrepernas;
- Altura do quadril a partir da cintura;
- Altura do gancho a partir da cintura;
- Circunferência do pescoço (degolo).

Depois de terem sido medidos, os voluntários foram encaixados entre as numerações 34 e 42, a partir da medida da circunferência do quadril, o quadril foi selecionada como critério de numeração pois foi considerado a parte do corpo que permite menos adaptação com medidas.

A distribuição das numerações entre os voluntários foi de 27% para a numeração 40; 20% para o número 38, assim como para numeração 36; 23% para numeração 34 e 10% para o tamanho 42, totalizando 100%.

**Tabela 1** – Medidas numerações 34-42.

	Tam.34	Tam.36	Tam.38	Tam.40	Tam.42
Quadril	84 cm	88 cm	92 cm	96 cm	100 cm
Busto	82 cm	86 cm	90 cm	94 cm	98 cm
Circ. Cintura	70 cm	74 cm	78 cm	82 cm	86 cm
Costado	39 cm	40 cm	41 cm	42 cm	43 cm
Circ. Joelho	32 cm	33 cm	34 cm	35 cm	36 cm
Degolo	37 cm	38 cm	39 cm	40 cm	41 cm

Fonte: MAUS, 2013. P. 28

Além dos padrões de 34 a 42, o autor sentiu a necessidade de uma distribuição interna nos padrões entre P, M e G. Afim de atender melhor as diferenças dimensionais existentes mesmo em pessoas que vistam a mesma numeração.

**Tabela 2-** Medidas P, M e G.

	P	M	G
Gancho total	134 cm	143,5 cm	153 cm
Comprimento manga	60 cm	64 cm	68 cm
Alt. Cintura frente	29 cm	32 cm	35 cm
Alt. Cintura costas	35 cm	38 cm	41 cm
Entrepernas	75 cm	79 cm	83 cm
Alt. Quadril	20 cm	22 cm	24 cm
Alt. Gancho	27 cm	29 cm	31 cm

Fonte: MAUS, 2013. P. 28

Caso haja necessidade de peças de outras numerações fora 34-42, podem ser confeccionadas a partir da proporção numérica apresentada nas tabelas acima, ou as dimensões podem ser medidas individualmente.

Conhecer métodos e técnicas do processo de modelagem possibilitam a potencialização do projeto de moda, principalmente, quando se trata de vestuário. Conhecer os caimentos e as dimensões são essenciais para a confecção do que se projetou. Tanto o método bidimensional e tridimensional podem proporcionar melhores soluções em relação ao modelo que se pretende confeccionar.

#### 4 “SOU AFRO-ÍNDIO BRASILEIRX”

Resultando do estudo exposto, surge a coleção de moda “Sou afro-índio brasileiro” (SAIB). “Afro-índio” refere-se a etnia temática da coleção, resultante do cruzamento entre africanos e indígenas amazônicos. “Brasileirx” primeiro limita às identidades afroindígenas para somente as formadas no território nacional, e reproduz uma linguagem coloquial da internet, frequentemente utilizada para não distinguir o gênero gramatical de substantivos e pronomes.

Se pretende abordar formas contemporâneas da expressão de identidades de gênero e étnicas, a coleção é um meio de suporte as discussões de transformações sociais inseridas nos espaços urbanos, onde encontram uma dinâmica propícia a interação de fatores distintos que criam e recriam significados e a exposição de suas novas formas híbridas.

Uma coleção de moda voltada ao vestuário é baseada em referências que abordam a roupa relacionada ao corpo, a imagem, a cultura, o mercado e os meios de produção e de consumo para sua utilização. Essas relações sugerem processos a serem realizadas por projetistas para a criação e o desenvolvimento de uma coleção, tais quais a pesquisa, coleta e análise de dados, escolha das cores, texturas, tecidos, aviamentos estampas e modelagem a comporem visualmente a coleção, elaboração de fichas técnicas, tabelas de valores, entre outras atividades que orientem a produção do vestuário. E a conexão entre essas atividades é o que configura uma coleção de moda (NAVALON, 2008).

Os processos para que uma coleção seja criada podem ser organizados através de metodologias de projeto do design ou da moda. No caso da coleção “Sou afro-índio brasileiro” a metodologia utilizada para o planejamento, parte do desenvolvimento e apresentação foi uma adaptação a metodologia projetual específica para design de moda sugerida por Magnus et al. (2006), a qual apresenta de forma didática métodos e ferramentas para a criação e produção de vestuário.

Em conjunto com a metodologia específica de moda, a realização da parte de desenvolvimento da coleção, acontece a introdução de uma técnica pessoal de criatividade e do *brainwriting*. Essas técnicas são utilizadas para a geração de alternativas de modelagem e de superfícies.

A técnica pessoal de criatividade, que complementou a criação de superfícies, consiste em fazer analogias imagéticas a partes textuais encontradas em textos sobre

a temática em questão; transformá-las em motivos; colorizar a partir da paleta de cor específica, relacionando os significados presentes no texto a aspectos da psicodinâmica das cores; organizar os motivos desenvolvidos em módulos para formação das superfícies.

Para a criação da modelagem do vestuário se utilizará a técnica de *brainwriting*, que consiste em anotar em papéis ideias, em quantidade ilimitada, referentes a questionamentos do projeto, posteriormente selecioná-las e desenvolvê-las, transformando-as em formas. O *brainwriting* costuma ser uma técnica aplicada em grupos, o que ocasiona dinâmicas propícias ao desenvolvimento das ideias, mas mesmo que seja adotado individualmente, ajuda na organização e conexão de ideias e conceitos presentes na mente do designer para que possam ser melhor transpassadas para o projeto.

Os procedimentos técnicos aplicados em conjunto aos métodos de criatividade que utilizam da intuição e percepções do designer para o desenvolvimento do projeto, sugerem a produção um caráter subjetivo, enfatizando aspectos artísticos do Design que proporcionam espaço para a imaginação na interação com objetos.

#### **4.1 Antes da criação**

A fase antes da criação consiste no planejamento, que é essencial para que se conheça o universo referencial em que o projeto está inserido como o mercado consumidor, ou seja quem for o usuário do projeto, o mercado produtor, categoria de uso, as tendências a serem seguidas, elaboração de cronograma, etc.

##### **4.1.1 OS “BRASILEIRXS” (MERCADO CONSUMIDOR)**

Considerando o conjunto de aspectos psicológicos, econômicos, culturais e sociais apontados ao longo do estudo em questão, se definiu o perfil dos usuários, nomeados “brasileirxs”, da coleção SAIB.

A primeira escolha, devido ao conceito do projeto, referente aos usuários foi a não delimitação de gênero para o segmento consumidor, por tanto, trata-se de uma coleção de segmento unissex, projetada em medidas padrões para o tipo físico ectomorfo.

Em relação aos aspectos econômicos optou-se pela produção menos custosa, pretendendo também atender pessoas de menor poder aquisitivo. Assim delimitando algumas escolhas de matéria prima, modelagem e impressão de estamparia, buscando opções de melhor custo-benefício, boa qualidade com preços medianos. Seu público é formado por consumistas, mas também por quem valoriza a qualidade e consome menor quantidade.

A coleta de dados da pesquisa foi realizada com jovens, entre 20 e 30 anos pois foi essa faixa etária estipulada para os usuários do projeto. São jovens nascem na pós-contemporaneidade e fazem parte do universo globalizado que luta para que os padrões sociais sejam menos preconceituosos e opressores. Essa luta não acontece só nas ruas, mas, principalmente, através do veículo de comunicação revolucionário que é a internet.

É importante ressaltar que a principal delimitação quanto aos usuários é uma questão psicológica individual, estar disposto a praticar a liberdade, a não seguir padrões e imposições. Em conjunto ao desejo de utilizar a simbologia de suas identidades que um vestuário pode expressar.

[...] Não dá mais para falar em consumidor com determinado poder aquisitivo e faixa etária. É muito mais o espírito desse consumidor. E eu acho que esse consumidor deseja se libertar de todas as amarras em volta (FRAGA, 2006 apud NAVALON, 2008. p. 43).

Os aspectos culturais que cercam os usuários são tantos os relacionados a sua origem étnica quanto os adquiridos por conta da globalização, isto é, a identidade abordada na coleção não necessariamente precisa ser vestida por quem tem relações biológicas com as etnias afro e indígena amazônica, ou até mesmo por quem se considera, mesmo que descendentes, africano, amazônico, índio, caboco, ribeirinho, etc., ou até mesmo por quem considera o próprio tipo físico ambíguo, ou A coleção teve inspiração afro indígena, mas, não se pode ter controle de quem ela irá despertar identificação. São as máscaras da contemporaneidade, as referências para as identidades individuais

#### 4.1.2 DEFINIÇÃO DO MERCADO PRODUTOR

Em conjunto com a identificação do usuário, é necessário que se defina o segmento de mercado produtor, desta maneira já se pode selecionar tecidos e aviamentos, processos produtivos e canais de distribuição adequados ao usuário e as ocasiões e formas de uso do produto. A seleção de matérias primas (tecidos e aviamentos) para a coleção SAIB também acontece a partir da definição das outras tendências a serem seguidas, as quais podem ser relacionadas a tipos específicos de tecidos, estamparia, etc.

A coleção projeta-se a categoria de uso *streetwear*<sup>1</sup>, caracterizada pela informalidade e descontração na maneira de vestir. O *streetwear*, como o próprio nome já sugere, é um segmento adequado a vida urbana, tanto as atividades quantas expressões visuais, sendo uma categoria de uso que condiz a um estilo de vida. O conceito de moda *street* tem origem nos anos de 1980, com as subculturas de skate e surf, posteriormente mescladas a outros movimentos urbanos, como o grunge e o hip hop, que acrescentaram conceitos ao estilo. (MACEDO, 2015) “*Streetwear* era uma forma de declaração, algo que jovens poderiam usar para se diferenciar e afirmar seu verdadeiro eu, suas ideias e crenças” (MACEDO, 2015. p. 15<sup>2</sup>)

Depois de décadas de mesclas, o *streetwear* não é mais o mesmo. Essas mesclas não são consequentes somente a outros estilos urbanos que foram surgindo posterior a sua existência, nesses quase quarenta anos, o acesso facilitado a internet e o crescimento de centros urbanos têm interferido diretamente na moda das ruas. O dilema é que a internet descaracterizou a exclusividade e do fator *underground* das ruas, tornando o estilo uma tendência lucrativa para a indústria e meramente visual. (MACEDO, 2015)

Ainda segundo Macedo (2015), o estilista Shaun Stussy foi a primeiro do ramo a dar um toque de auto expressão como marca registrada em suas criações, o que conquistou muitas sub-culturas urbanas, assim registrando um crescimento exponencial no uso do *streetwear* na juventude. Influenciando o surgimento de marcas atualmente muito conhecidas como a *Supremo* que ainda tem muito do movimento original, as marcas de moda *Off-white* e *Public Shcool* mais conceituais, mas também

---

<sup>1</sup> Na tradução do inglês *Streetwear* é o estilo que nasceu na moda das ruas, literalmente.

<sup>2</sup> Tradução do inglês “*Streetwear* was a form of statement, something young people could use to differentiate and state their true selves, their ideas and beliefs” realizada pelo autor.

influenciando o envolvimento de marcas de outros segmentos, sobre tudo o *sportwear*, como é o caso da *Adidas originals*.

Apesar dos inconvenientes relacionados a produção cultural na moda, ainda é fascinante no *streetwear* a possibilidade de auto expressão, tanto do designer, quanto do usuário, pois é um estilo que a partir dos anos 1990, passou a se caracterizar justamente pela expressão da identidade individual na vestimenta, e mesmo que essa identidade possa ser genérica, ainda permite maior liberdade quanto aos padrões. Essa liberdade também relaciona-se aos tecidos e aviamentos utilizados, estendendo seus limites. Tanto materiais esportivos, quanto alfaiataria, jeans podem ser apropriados a categoria, logo resultando numa maior liberdade em processos produtivos. No Painel abaixo (figura 16), apresenta-se alguns exemplos de vestuário referente a categoria de uso *streetwear*.

**Figura 16-** *Streetwear*



Fonte: Autor, 2016. Site FFW, 2015, 2016. Disponível em <<http://www.ffw.uol.com.br>>. Acesso 30 set. 2016; Site da Supreme, 2016. Disponível em <<http://www.supremenewyork.com>>. Acesso em 30 set. 2016.

### 4.1.3 TENDÊNCIAS

O termo tendência, segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa, se refere a algo que leva ao seguimento de determinado caminho ou a determinada forma de agir. A psicologia que vinculou ao termo o significado relacionado a desejo e orientação das necessidades pessoais por meio de objetos. O uso contemporâneo da palavra vincula sua significação ao apontamento de uma direção com o resultado incerto (NAVALON, 2008).

Para a moda, o uso do termo, como é conhecido hoje, começou nos anos de 1949 quando o a crescente indústria de moda *ready to wear*, ou *pret-à-porter* voltam sua produção a características de renovação baseadas na alta-costura. As tendências formarem-se de características voltadas a comportamentos da sociedade, como ocorre atualmente, só começou na década de 1960. Em 1980, as tendências de moda passam a surgir em universos diferentes, não ligados a um determinado tipo de fonte.

As tendências não partiam mais de um único lugar, tampouco funcionavam igualmente para todo o mercado. No momento em que se começa a falar e estudar a pós-modernidade, as fontes de informações tornaram-se diversas e múltiplas (NAVALON, 2008. p. 51).

As diferentes fontes formam conjuntos de sinais que apontam maneiras comportamentais e de valores de consumo que influenciam a produção de moda.

As fontes influenciadoras deste estudo, foram diversas, entre elas as mais aparentes foram a internet e as ruas, pois observou-se que é onde os sujeitos contemporâneos encontram espaço para dividir com a sociedade seus comportamentos e valores. Na rua e na internet nota-se a possibilidade de amplitude de diversos movimentos sociais, esses por sua vez, encontram nas redes sociais uma forma mais democrática de promover discussões e uma forma de tornar visível ao público expressões que antes eram limitadas as ruas e seus muros.

A contribuição da internet para a democratização e a liberdade de expressão no cenário contemporâneo é inegável, mesmo que a publicidade e o marketing abusem dos novos recursos oferecido pela rede e que a enorme quantidade de informação crie uma forte competição para destacar-se, a internet possibilita que apareça a voz das minorias e que se discuta com maior frequência questões antes por poucos consideradas, como é o caso da discussão de gênero, do preconceito étnico, de movimentos sociais de minorias.

Em geral, a coleção “Sou Afro-índio Brasileirxs” aborda duas temáticas principais: a macrotendência sociocultural androginia em conjunto a estética urbana e étnica, ambas de certo modo foram influenciadas por as duas fontes citadas, porém em proporções diferentes mas que não podem ser medidas.

Se encontra as ruas da cidade de Belém, enquanto cenário urbano amazônico, como influenciadoras a seguir o conceito, ou temática étnico urbano na criação de vestimentas; e também a temática andrógina, já que é nas ruas que se pode notar como os indivíduos apresentam-se cotidianamente, e onde as novas definições e visões de papéis sociais de gênero tornam-se coletivas.

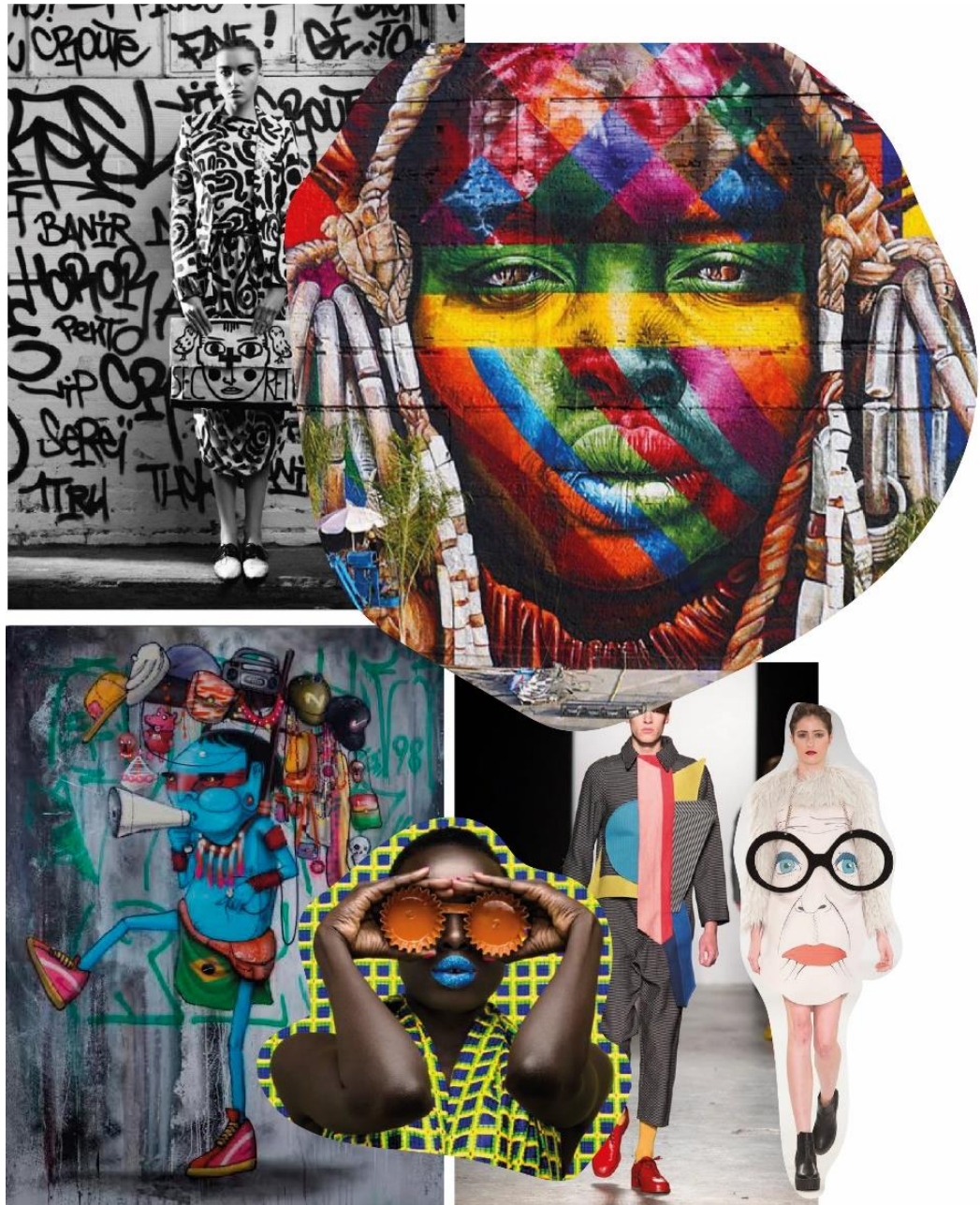
A internet reflete o que encontramos nas ruas, sob o olhar de quem tornou a informação *online* mas permitindo a discussão, as redes sociais são ferramentas que aceleram a dinâmica de informações e das discussões em torno delas, é o espaço onde se influencia e é influenciado na construção de novas identidades, inclusive de gênero e étnicas. Essa construção acontece de maneira global, internautas têm a possibilidade de conhecer não somente o que está se passando pelas ruas de sua localidade, mas das ruas do mundo.

Para Canclini (1997) o grafite é uma manifestação popular, muito presente no cotidiano contemporâneo, que representa a intersecção cultural das linguagens, sendo composta por diferentes estéticas artísticas, expondo diversas questões sociais e refletindo as transformações da sociedade.

O conceito estético étnico urbano nesta coleção é apresentado através da linguagem visual urbana abordando temas étnicos. Nesse sentido, as cores e as artes da rua, os movimentos das muitas pessoas que a circulam, as heterogeneidades dos comportamentos, das atividades, dos rostos desconhecidos, dos estilos, são referenciais para a criação das superfícies. Com influências claras do grafite, que é uma arte lúdica, a abordagem será feita por meio de elementos da natureza, de símbolos culturais e de faces pertencentes e representantes da cultura afro-índia.

A seguir o Painel étnico urbano (figura 17), onde apresenta-se uma sintaxe visual da estética étnico urbana:

Figura 17 - Estilo étnico urbano



Fonte: Autor, 2016. Revista Vogue Reino Unido, 2016,2015, 2013. Disponível em <<http://www.vogue.co.uk/>>. Acesso em 27 out. 2016; Site Resenhado, 2015. Disponível em <<http://www.resenhando.com/>>. Acesso 30 out. 2016; Site Portal de notícias G1. Disponível em <<http://g1.globo.com/>>. Acesso em 27 out. 2016.

O toque urbano dado a coleção conversa com a escolha da categoria de uso *streetwear*, que preza por uma maior liberdade na mistura de estilos e identidades presente no comportamento do indivíduo contemporâneo, além de ter nascido diante de espaços urbanos onde se faz muito presente. A questão da liberdade das identidades liga a categoria *streetwear* também a androginia, já que a mistura entre comportamentos de gêneros faz parte da realidade de quem a categoria atende.

O conceito de androginia é abordado através da junção de modelagens consideradas femininas e consideradas masculinas. Assim a transparência é misturada a silhueta *oversize*; sugere-se assimetria e comprimentos que divergem do padrão; deixa-se a pele a mostra onde o corpo não evidencia a natureza; adiciona-se à alfaiataria estampas e toque de suavidade; também utiliza-se de aspectos da indumentária esportiva, de características unissex. Criando peças a partir de uma espécie de jogo com as regras impostas ao vestuário de cada gênero, onde “coisa de homem” e “coisa de mulher” se unem formando um visual duo, como é mostrado no Painel (figura 18) abaixo:

**Figura 18** – Representação da androginia



Fonte: Autor, 2016. Revista Vogue Reino Unido, 2016. Disponível em <<http://www.vogue.co.uk/>>. Acesso 20 out. 2016; Revista Vogue americana, 2015, 2016. Disponível em <<http://www.vogue.com/fashion/>>. Acesso em 27 out. 2016; Site FFW, 2016. Disponível em <<http://www.ffw.uol.com.br>>. Acesso 30 out. 2016; Site Hypebest, 2015. Disponível em <<http://hypebeast.com/>>. Acesso 02 out. 2016.

#### 4.1.4 CRONOGRAMA

Visando melhor organização, esquematizou-se as datas de início e limite das tarefas a realizar necessárias para o desempenho do projeto.

**Tabela 3 - Cronograma**

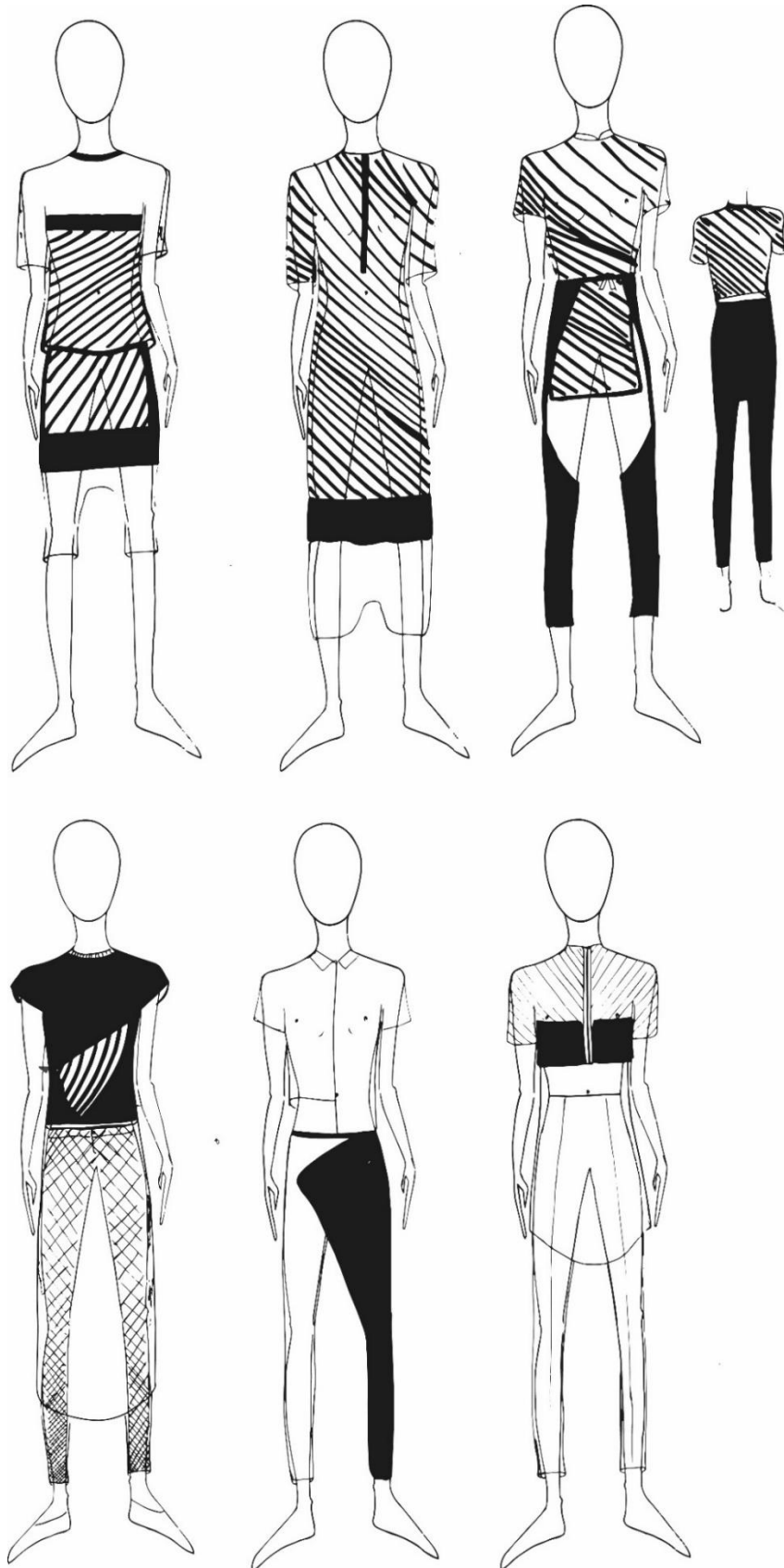
ATIVIDADES	SETEMBRO	OUTUBRO	NOVEMBRO
Criação e modelagem	01/09 – 25/ 10	01/09 – 25/ 10	
Criação das estampas		01/ 10 – 19/10	
Compra dos tecidos e aviamentos		20/10 – 28/10	
Impressão das estampas		20/10 – 28/10	
Confecção dos modelos		30/10 – 15/11	30/10- 15/11
Prova			16/11
Ajustes			17/11 - 24/11
Desfile			28/11 – 02/12

#### 4.2 Tradução da pesquisa para o design

A tradução da pesquisa em design consiste no desenvolvimento, finalização e detalhamento do projeto (fase pré-produção), e na adequação das etapas da metodologia projetual as suas necessidades, visando atender o objetivo proposto, algumas etapas da metodologia de projeto utilizada foram excluídas. Portanto, a geração de alternativas e desenvolvimento do conceito visual, são etapas preliminares a etapa de finalização, onde a pesquisa é transformada em produto.

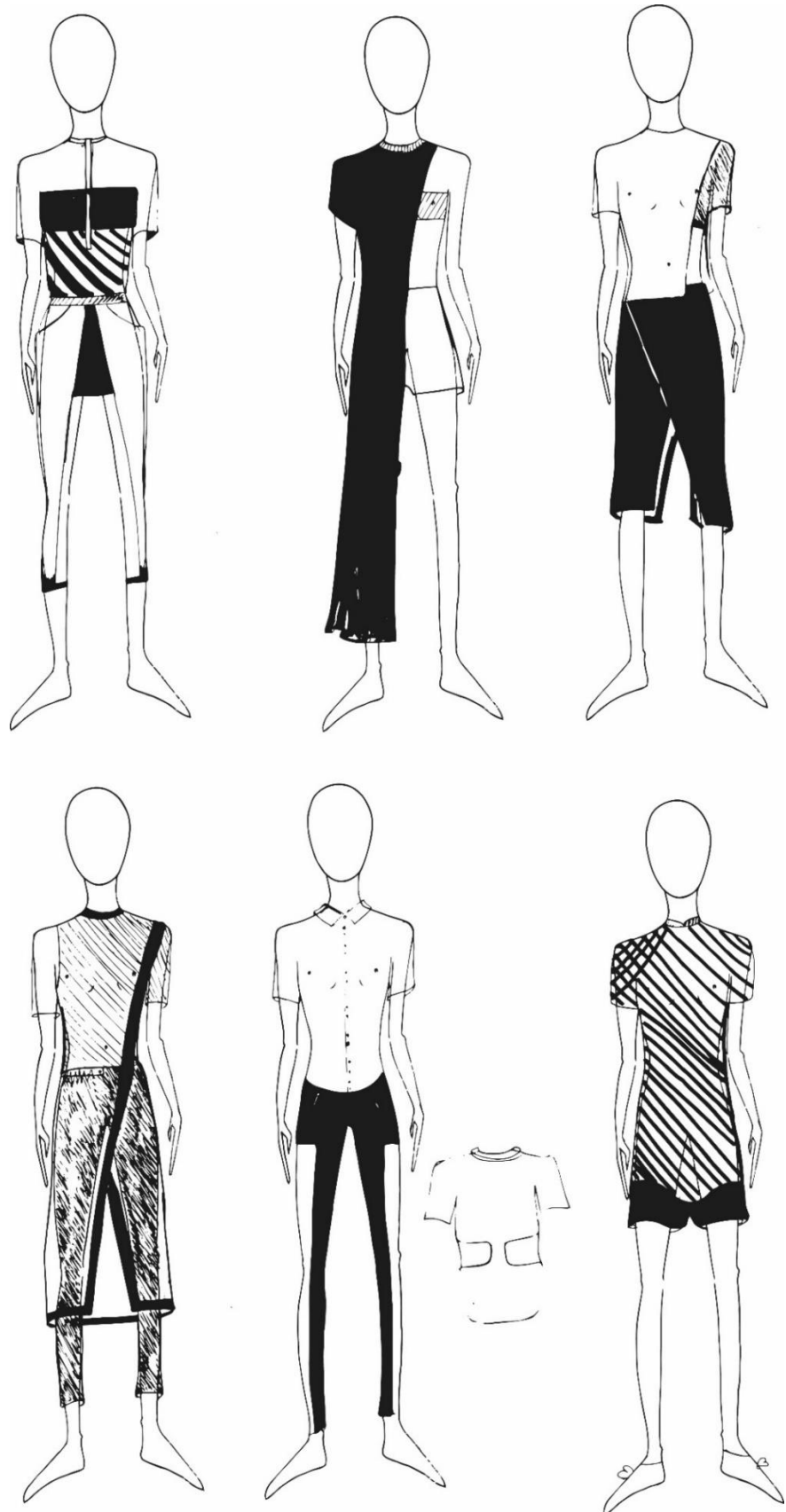
##### 4.2.1 ALTERNATIVAS

Se realizou a geração de diversas alternativas com intuito de estimular geração quantitativa, posteriormente sendo selecionadas de forma qualitativa. Alguns modelos foram desenhados seguindo os conceitos apresentados no estudo em questão.



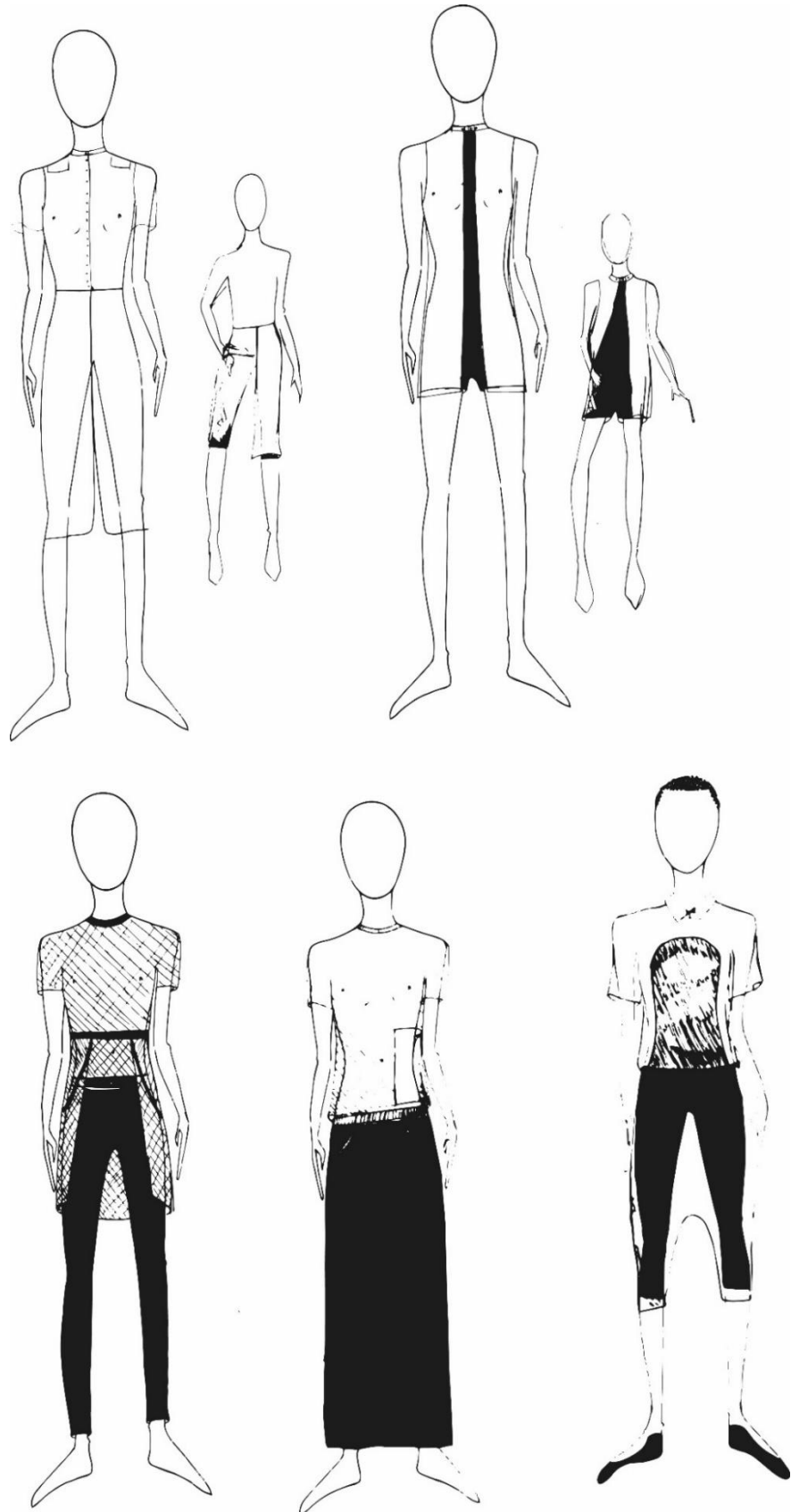
Fonte: Autor, 2016

**Figura 20** – Geração de alternativas 2



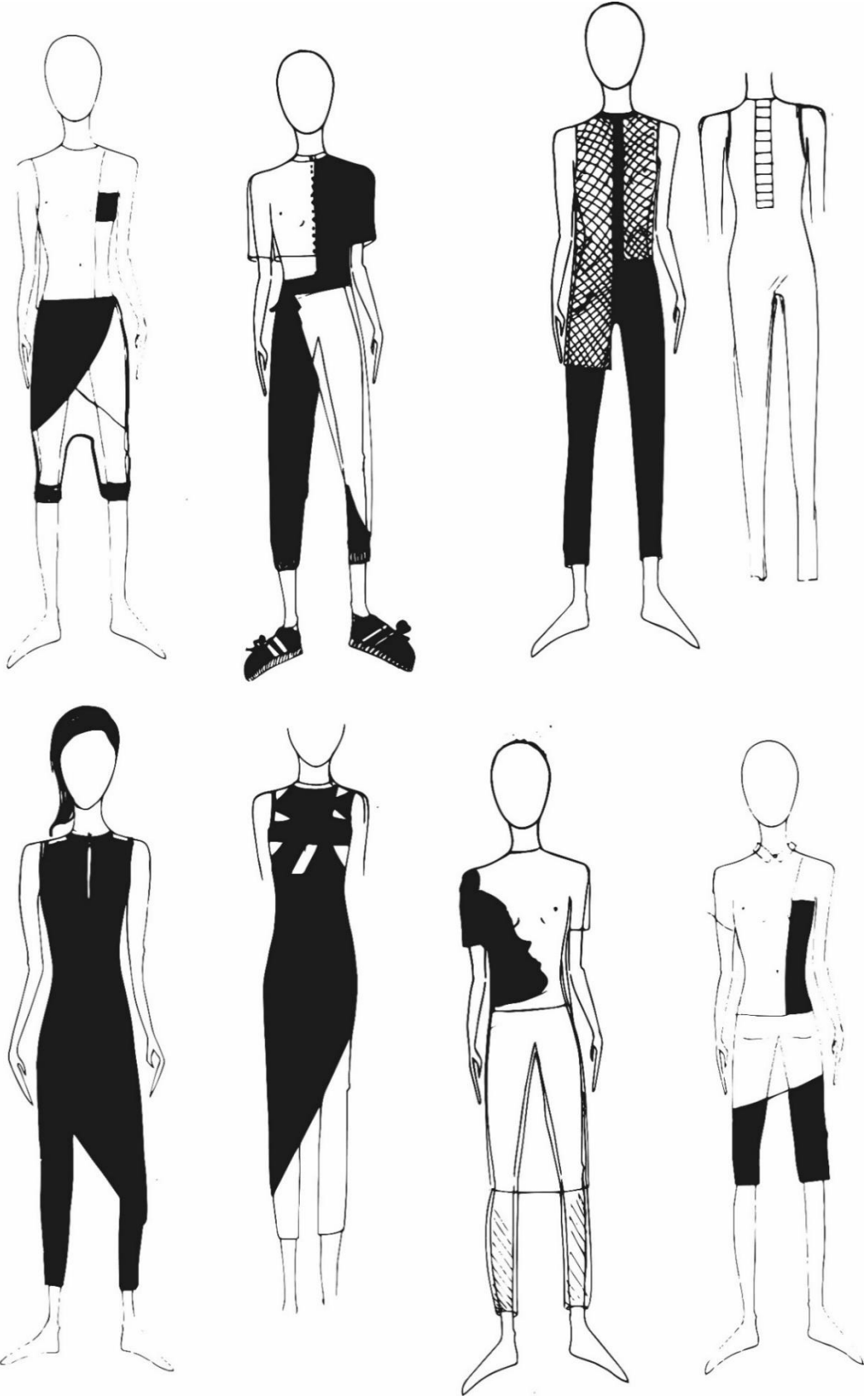
Fonte: Autor, 2016.

**Figura 21** – Geração de alternativas 3



Fonte: Autor, 2016.

**Figura 22** – Geração de alternativas 4

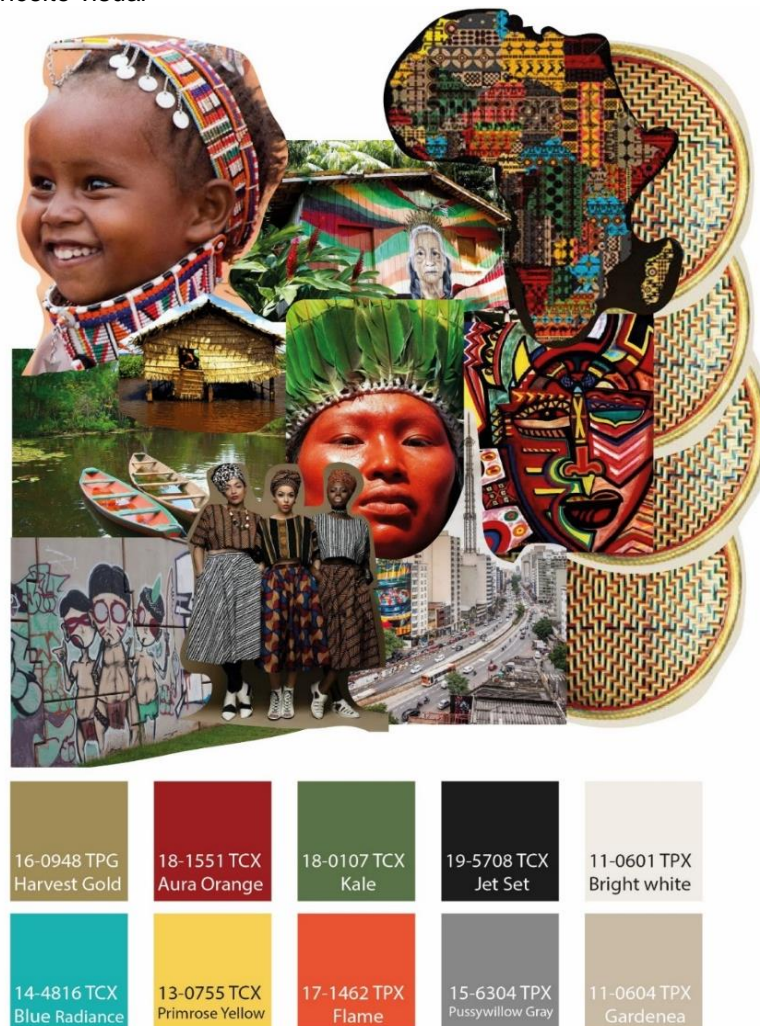


Fonte: Autor, 2016

#### 4.2.2 CONCEITO VISUAL

O conceito visual da coleção é composto pelo conjunto de elementos visuais utilizados para a criação das peças. Dentre os elementos estão as cores, como formas, texturas, traço, etc., estão presentes no painel abaixo uma síntese gráfica dos conceitos formadores do visual da coleção “Sou afro-índio brasileiro”.

**Figura 23** - Conceito visual



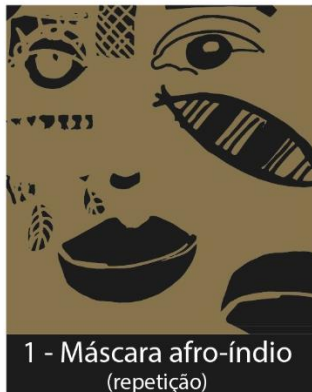
Fonte: Autor, 2016. Site Roteiro Brasil, 2010. Disponível em <<http://www.roteirobrasil.com.br>>. Acesso em 30 out. 2016; Site Vale Verde Turismo, 2013. Disponível em <<http://www.valeverdeturismo.com.br>>. Acesso 30 out. 2016; Blog Projeto África, 2016. Disponível em <<http://projetoafrica2010.blogspot.com.br>>. Acesso em 30 out. 2016; Site Cpi Sp, 2008. Disponível em <<http://www.cpisp.org.br>>. Acesso em 30 out. 2016; Eduardo Cobra, 2015. Disponível em <<https://notthesamo.co/>>. Acesso em 30 out. 2016; Blog Dcima 2015, <<http://dcima2015.blogspot.com.br>>. Acesso em 30 out. 2016; Blog Paranaue Head, 2016. Disponível em <<http://paranaueheadblog.com/>>. Acesso em 30 out. 2016; Site Arte Baniwa, 2015. Disponível em <[www.artebaniwa.org.br](http://www.artebaniwa.org.br)>. Acesso em 30 out. 2016; Site Prijahlive, 2010. Disponível em <<http://www.priahlive.com>>. Acesso em 30 out. 2016

Outro componente importante para o conceito visual da coleção é a estamparia das peças. Foram desenvolvidas nove estampas, entre elas oito são padrões e a outra é localizada. As estampas têm influências indígenas e africanas, como os mosaicos tribais, pinturas corporais e objetos simbólicos que podem ser encontrados tanto em tribos da Amazônia quanto em tribos da África; elementos das zonas de contato onde os povos afro indígenas amazônicos foram formados, essas zonas consistem em florestas, rios, quilombos, etc.

Entre os objetos simbólicos das culturas afros e indígenas, nas máscaras tribais, geralmente utilizadas em cerimônias ritualísticas, encontrou-se um elo com a discussão das identidades dos sujeitos da pós-modernidade. O elo é praticamente entre os sentidos empregados a palavra, máscaras têm origem sagrada e são peças utilizadas para disfarce e proteção (ROCHA, 2000). Apesar do sentido de máscaras por vezes remeter a superficialidade, há uma ligação do seu sentido com a inconstância dos sujeitos contemporâneos. As muitas identidades que cada sujeito pode construir também podem ser enxergadas de forma metafórica como máscaras. E foi a partir dessa ligação de sentidos que optou-se por abstrair elementos afro e indígenas e criar máscaras remetentes a eles.

Nas estampas também se fez o uso mais literal imagético, como as formas da natureza geográfica de onde se originaram os povos formadores da cultura afro-índia.

**Figura 24** – Painel de estampas



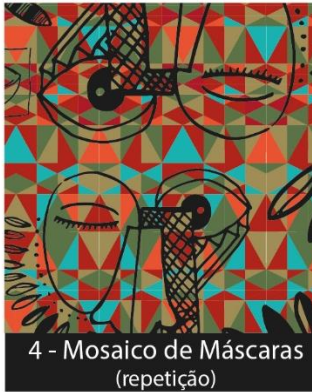
1 - Máscara afro-índio  
(repetição)



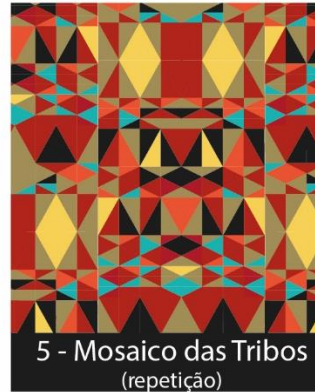
2 - Máscaras híbridas  
(repetição)



3 - Máscara negro cocar  
(localizada)



4 - Mosaico de Máscaras  
(repetição)



5 - Mosaico das Tribos  
(repetição)



6 - Continental  
(repetição)



7 - Formação do híbrido  
(repetição)



8 - Floresta híbrida  
(repetição)



9 - Pirarucu  
(repetição)



10 - Pirarucu night  
(repetição)

Fonte: Autor, 2016

A estampa Máscara Afro-índio (Figura 25) tem seus elementos visuais inspirados em: traços faciais afro e indígenas, representados pela boca e olhos; na

produção material indígena, representados de forma desconstruída, a canoa e a cestaria; em pinturas corporais, representadas de maneira abstrata, na pintura de um dos olhos e abaixo do olho pintado, pinturas que remetem a missangas mescladas com folhagens; A cor do fundo, bege, Pantone Harvest Gold, faz referência a cor do barro e a cor do rio doce amazônico; Em contraste, a cor preta das figuras, Pantone Jet Set, refere-se a tonalidade da pele afro, mas também tem intenção de transpassar um ar mais artesanal a estamparia, lembrando as xilogravuras; utilizando a linguagem lúdica.

**Figura 25** – Máscara Afro-índio (aproximadamente na escala de 25:100).



Fonte: Autor, 2016.

A estampa Máscaras Híbridas (Figura 26) é composta por cinco releituras de máscaras tribais. Seus elementos visuais são inspirados: em traços faciais afro e

indígenas, representados, de forma desconstruída, por bocas, olhos e narizes; Objetos tribais foram representados através de cocar, canoa, cestaria, objetos de caça, adornos corporais; As pinturas corporais foram retratadas de maneira abstrata, em partes das máscaras; a representação da lua e do sol tem relação com as cosmologias indígenas e africanas. A linguagem lúdica empregada une os elementos citados a algumas formas abstratas encontradas em máscaras ritualísticas de tribos africanas (Figura 23).

**Figura 26** – Máscaras híbridas (aproximadamente na escala de 25:100).



Fonte: Autor, 2016

A estampa Máscara Negro (Figura 27) Cocar tem seus elementos visuais inspirados em máscaras tribais africanas e indígenas e em seus objetos tradicionais,

representados através da abstração de traços faciais africanos em conjunto com o cocar indígena; as cores verde e amarelo, respectivamente Pantone Kale e Pantone Primrose Yellow, remetem a bandeira nacional brasileira, o vermelho, Pantone Aura Orange, ao *urucum*, corante natural utilizado por índios em pinturas corporais, e também remete ao sangue negro e indígena que foi derramado, principalmente durante o período colonial do Brasil e por fim o fundo cinza, Pantone Pussywillow Gray, remete ao ambiente urbano.

**Figura 27** – Máscara Negro Cocar (aproximadamente na escala de 50:100).



Fonte: Autor, 2016.

A estampa Mosaico de Máscaras (Figura 28) é uma combinação entre a estampa Máscaras Híbridas (Figura 26) e um mosaico tribal. Os mosaicos são bastante utilizados em tribos indígenas e africanas, destacando-se mais em africanas

por conta do uso de cores mais fortes. Por ser bastante utilizados por tribos, já se tornou muito frequente em coleções de moda que seguem o estilo étnico. O mosaico apresentado em questão, é composto por formas geométricas em cores que remetem tanto a cultura indígena quanto a africana: o verde, Pantone Kale, faz referência as florestas (zonas de contato onde houve a formação da cultura afro-índia); o vermelho, Pantone Aura Orange, ao *urucum* e ao sangue afro índio; o bege, Pantone Harvest Gold, ao barro e ao rio doce amazônico; o laranja e o azul, respectivamente Pantone Blue Radiance e Pantone Flame, tem intuito de representar o forte contraste de cores que estampas africanas possuem.

**Figura 28-** Mosaico de máscaras (aproximadamente na escala de 25:100).



Fonte: Autor, 2016.

A estampa Mosaico das Tribos (Figura 29) tem seus elementos visuais formados de formas geométricas que lembram formas de objetos indígenas, como o Cocar de um cacique, redes e ocas. As cores vermelho, amarelo e bege,

respectivamente Pantone Aura Orange e Primrose Yellow, foram utilizadas para remeter as cores presentes na natureza indígena, vermelho de urucum, amarelo do sol e o bege do barro e da cor das águas do rio doce; em contraste com o azul e o laranja, Pantone Blue Radiance e Flame. A linguagem visual dos mosaicos apesar de ser encontrada em ambas tribos, tanto africanas quanto indígenas, é muito mais comunicada relacionada a cultura africana, por isso, optou-se por evidenciar as cores “indígenas”, na tentativa de equilibrar as duas influencias étnicas.

**Figura 29** – Mosaico das Tribos (aproximadamente na escala de 25:100).



Fonte: Autor, 2016.

A estampa Continental (Figura 30) faz referência a formação inicial da terra, onde África e América do Sul estavam geograficamente unidas. A cor bege ao fundo remete aos oceanos do planeta terra, porém de forma metafórica, pretendeu-se

remeter o rio doce ao oceano, gerando a ideia de um universo entre esses dois continentes no cenário da floresta amazônica. As cores preto e vermelho, respectivamente, Pantone Jet Set e Pantone Aura Orange, fazem referências as origens étnicas de cada continente a cor verde, Pantone Kale, o resultado do cruzamento de seus povos.

**Figura 30** – Continental (aproximadamente na escala de 25:100).



Fonte: Autor, 2016

A estampa Formação do híbrido (Figura 31) tem seus elementos visuais em forma de rostos abstratos em cores representativas. O vermelho, Pantone Aura

Orange, remete aos índios, o verde, Pantone Kale, aos povos resultados do cruzamento em os povos afro e indígenas, um tom mais escuro do verde, foi utilizado com intuito de remeter ais povos africanos. O conjunto desses rostos faz referência ao mutuoado de pessoas do cotidiano urbano.

**Figura 31** – Formação do Híbrido (aproximadamente na escala de 25:100).



Fonte: Autor, 2016.

A estampa Floresta Híbrida (Figura 32) é uma variação da estampa Formação Híbrida (Figura 31), porém somente nas cores verde, Pantone Kale, e um verde em

toma mais escuro. O nome de floresta híbrida surgiu pois os formatos circulares dos rostos e por todos estarem preenchidos com a cor verde, lembram a visão superior de uma floresta

**Figura 32** – Floresta Híbrida (aproximadamente na escala de 25:100).



Fonte: Autor, 2016.

As estampas Pirarucu e Pirarucu Night, referem-se ao peixe de água doce, de habitat natural amazônico: Pirarucu. A pesca era uma atividade que índios e negros praticavam em conjunto, formando uma zona de contato onde as duas culturas interagiam. Se escolheu representar o Peixe Pirarucu por ser amplamente relacionado ao universo amazônico.

**Figura 33** – Pirarucu e Pirarucu *Night* (aproximadamente na escala de 25:100).



Fonte: Autor, 2016.

#### 4.2.3 COLEÇÃO

A mistura entre duas temáticas para o desenvolvimento de uma coleção de moda, por si só já traria um aspecto híbrido a produção, mas e quando se mistura o que já era misturado? Certamente, é uma questão difícil de medir, o que pode-se

entender é que hibridizar o que já era híbrido é uma consequência das produções contemporâneas. Nada se cria, tudo se recria.

Desde o término da modernidade, se vive o híbrido, a pós-modernidade tem o caráter multifacetário proporcionado pela forma globalizada em que a sociedade comunica-se, a mesma tecnologia que agrega, utopicamente tornando o planeta uma espécie de tribo global, também pode segregar, já que reconhecer a diversidade não é o mesmo que entende-las como iguais. Mesmo que a intolerância atualmente seja menor, ela ainda existe.

E com a intenção de usar a moda como ferramenta para expandir não só novas e diferentes culturas, sobretudo as antes desprezadas, mas também representar de representar minorias políticas é que surge a coleção “Sou afro-índio brasileirxs”.

Com a temática visual misturada entre as formas e cores de mosaicos tribais tanto africanos quanto amazônicos, releituras de máscaras ritualísticas, faces e olhares duais, abstratos e traçados remetentes ao espaço geográfico, criou-se uma linguagem estética étnica e urbana com apelo lúdico e andrógino em tonalidades que remetem ao universo recriado nas peças da coleção.

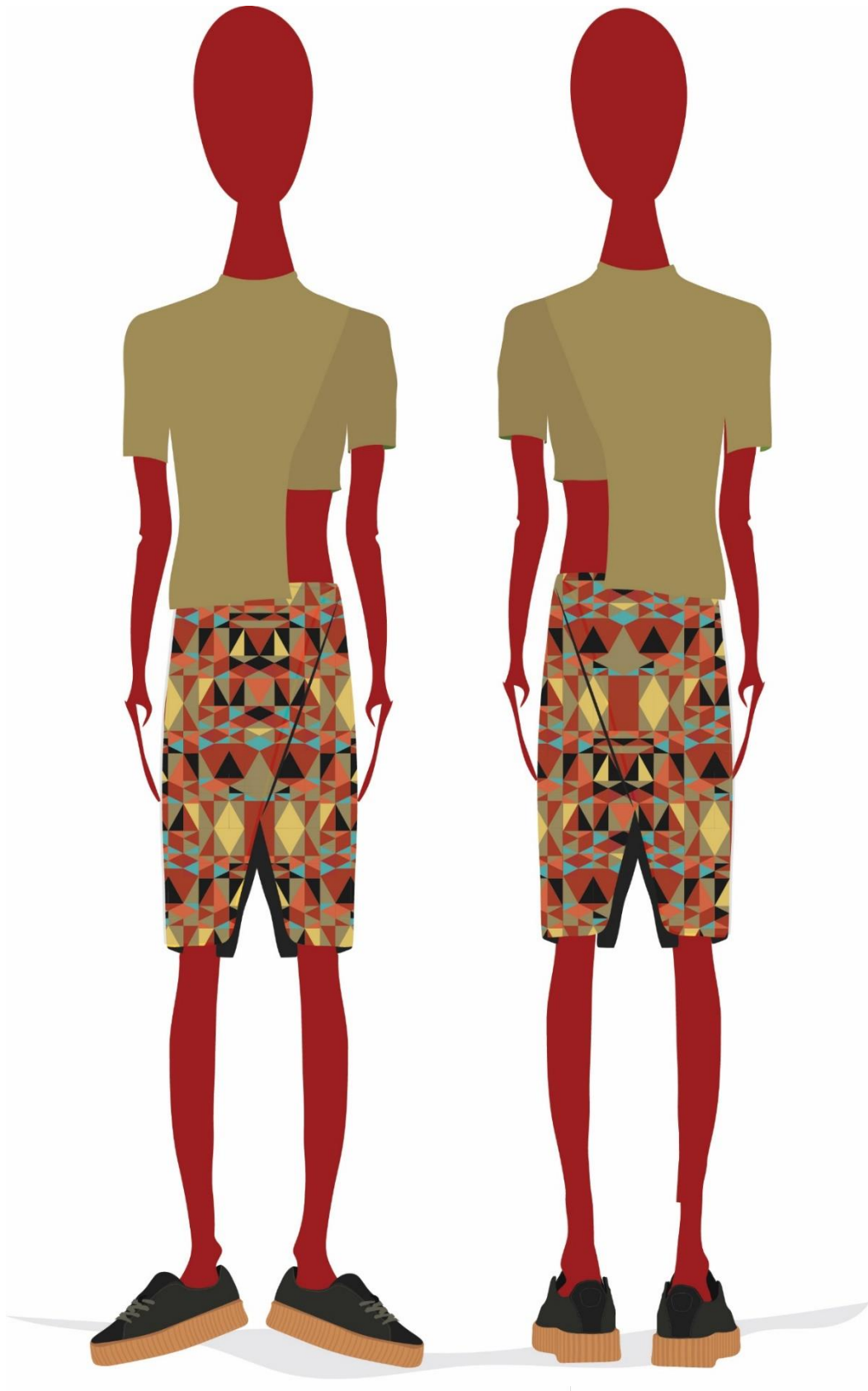
Destinada a andróginos e não andróginos, negros e índios e não negros e índios. Foi projetada pensando a praticidade e o conforto que a vida urbana exige, aliados a possibilidade de explorar novas identidades num meio repleto de diversidade.

**Figura 34** – Look 1



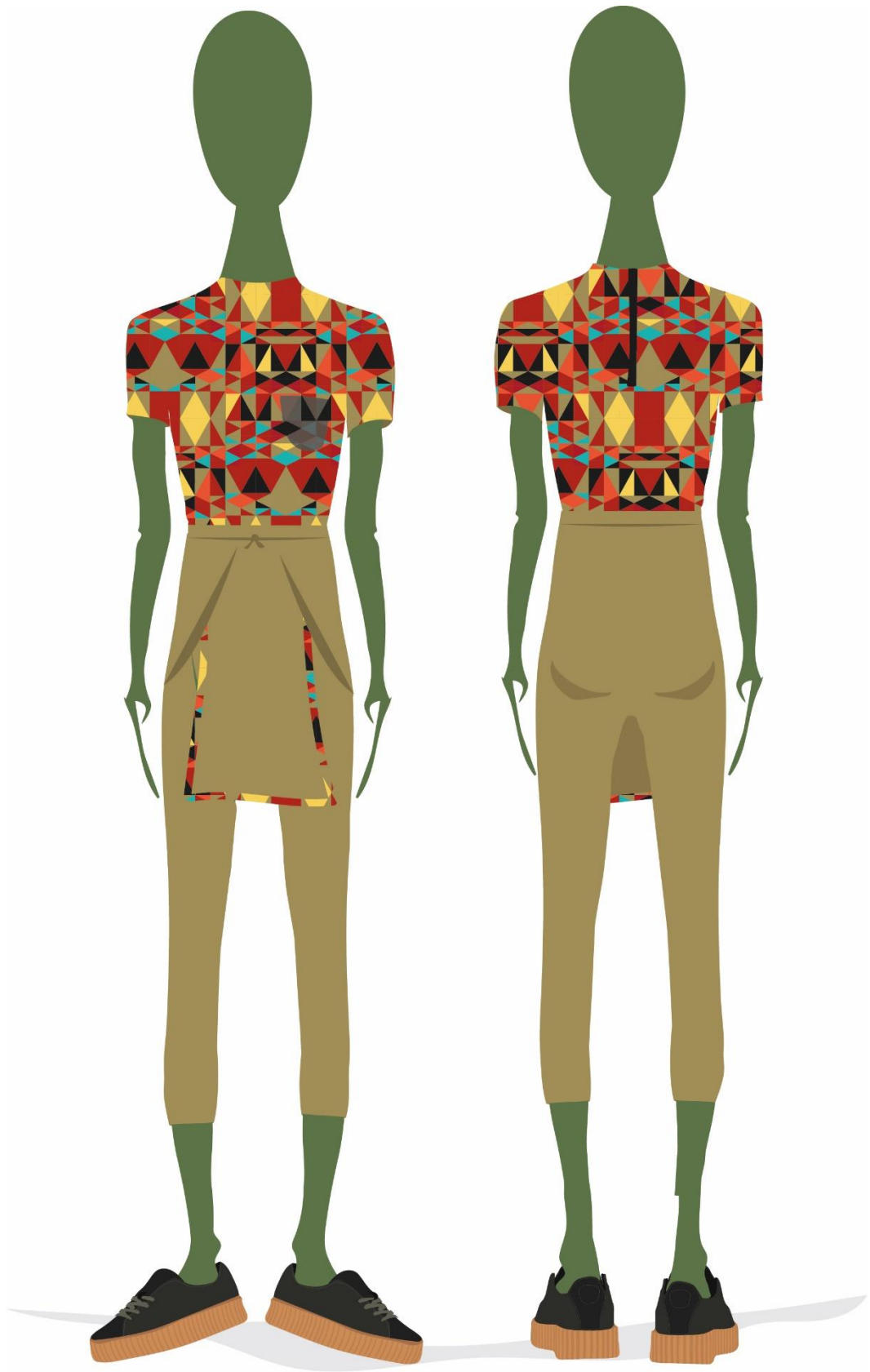
Fonte: Autor, 2016

**Figura 35** – Look 2



Fonte: Autor, 2016

**Figura 36** – Look 3



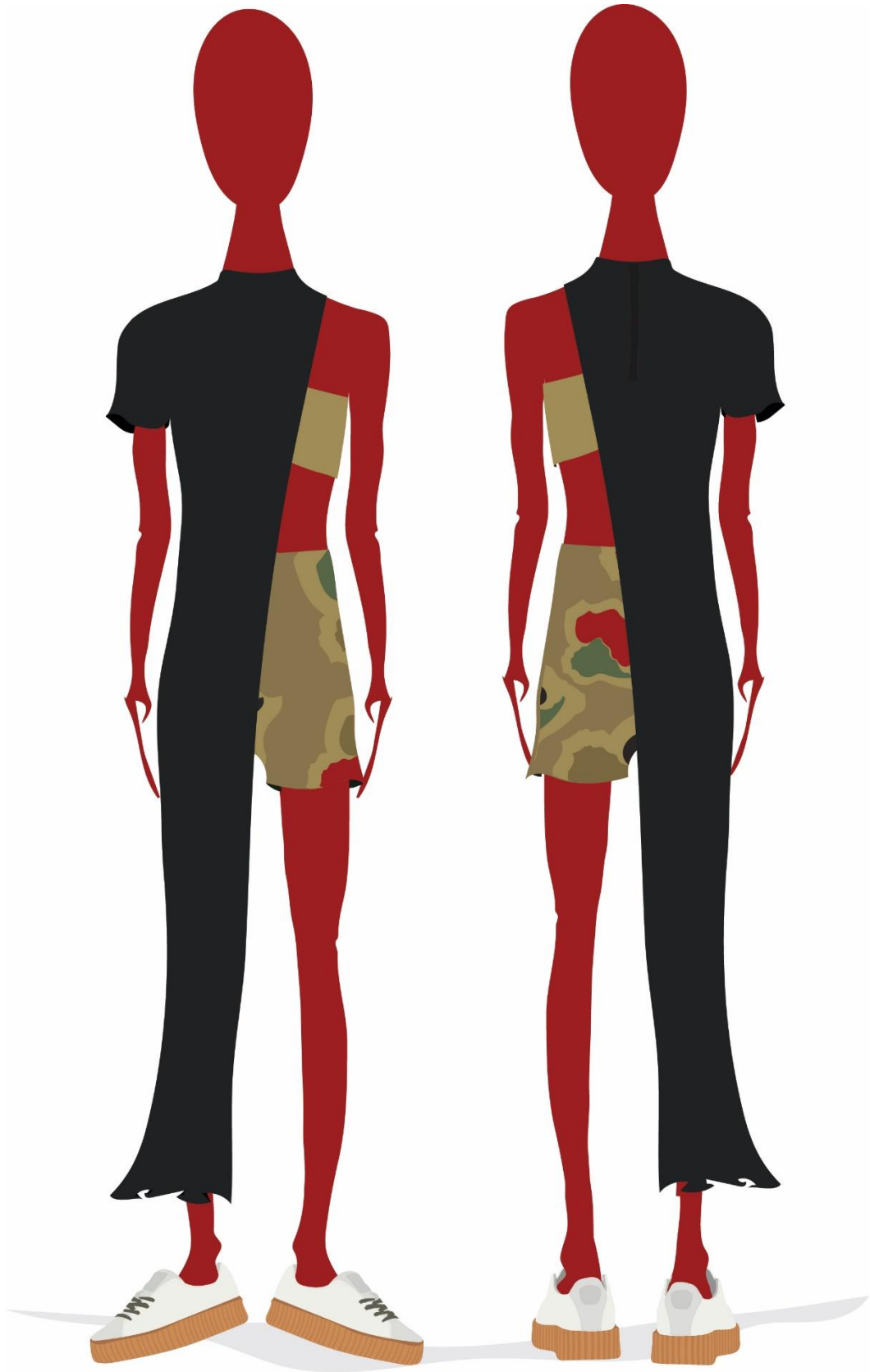
Fonte: Autor, 2016

**Figura 37** – Look 4



Fonte: Autor, 2016

**Figura 38** –Look 5



Fonte: Autor, 2016

**Figura 39** – Look 6



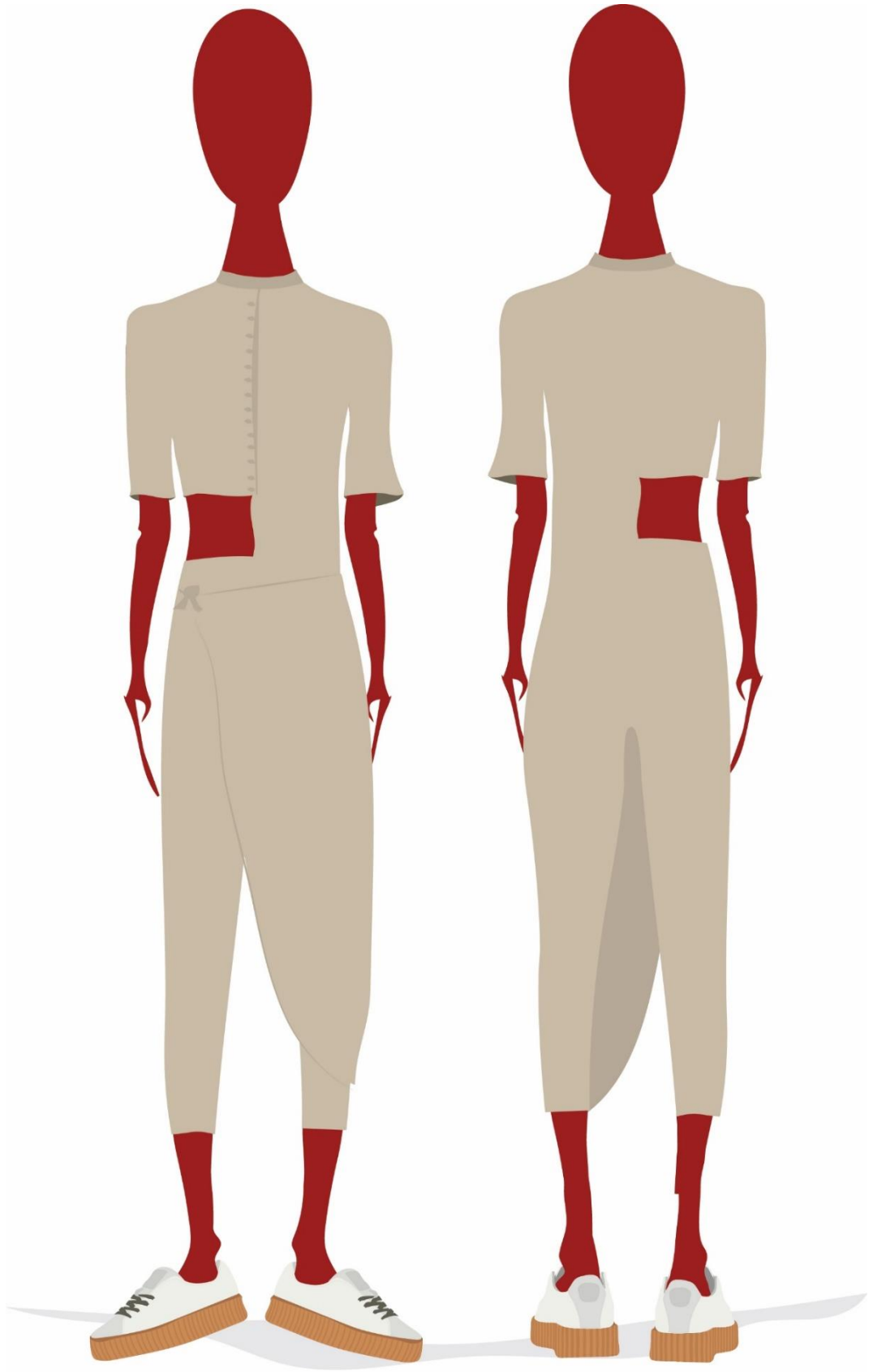
Fonte: Autor, 2016

**Figura 40** – Look 7



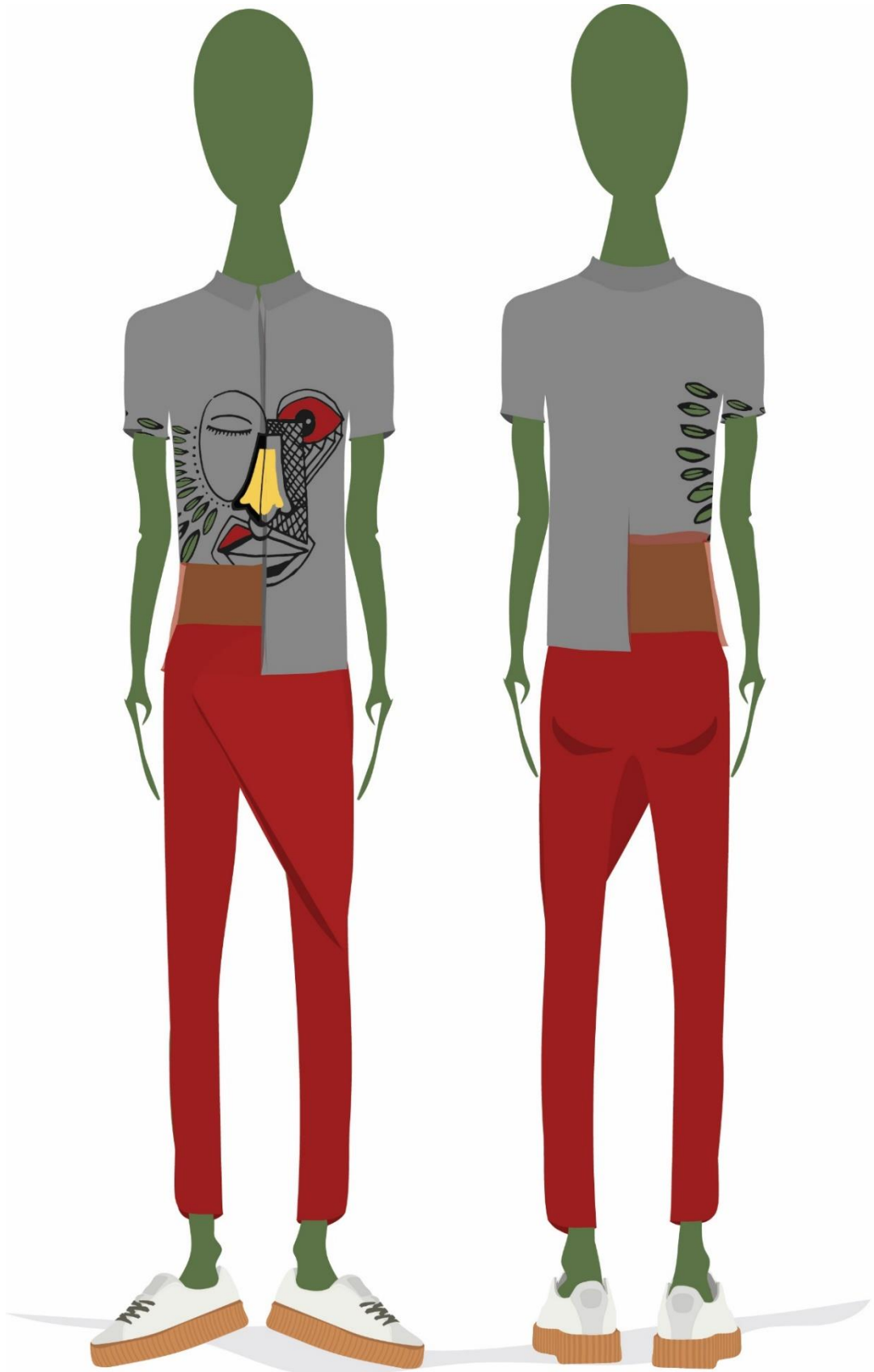
Fonte: Autor, 2016

**Figura 41** – Look 8



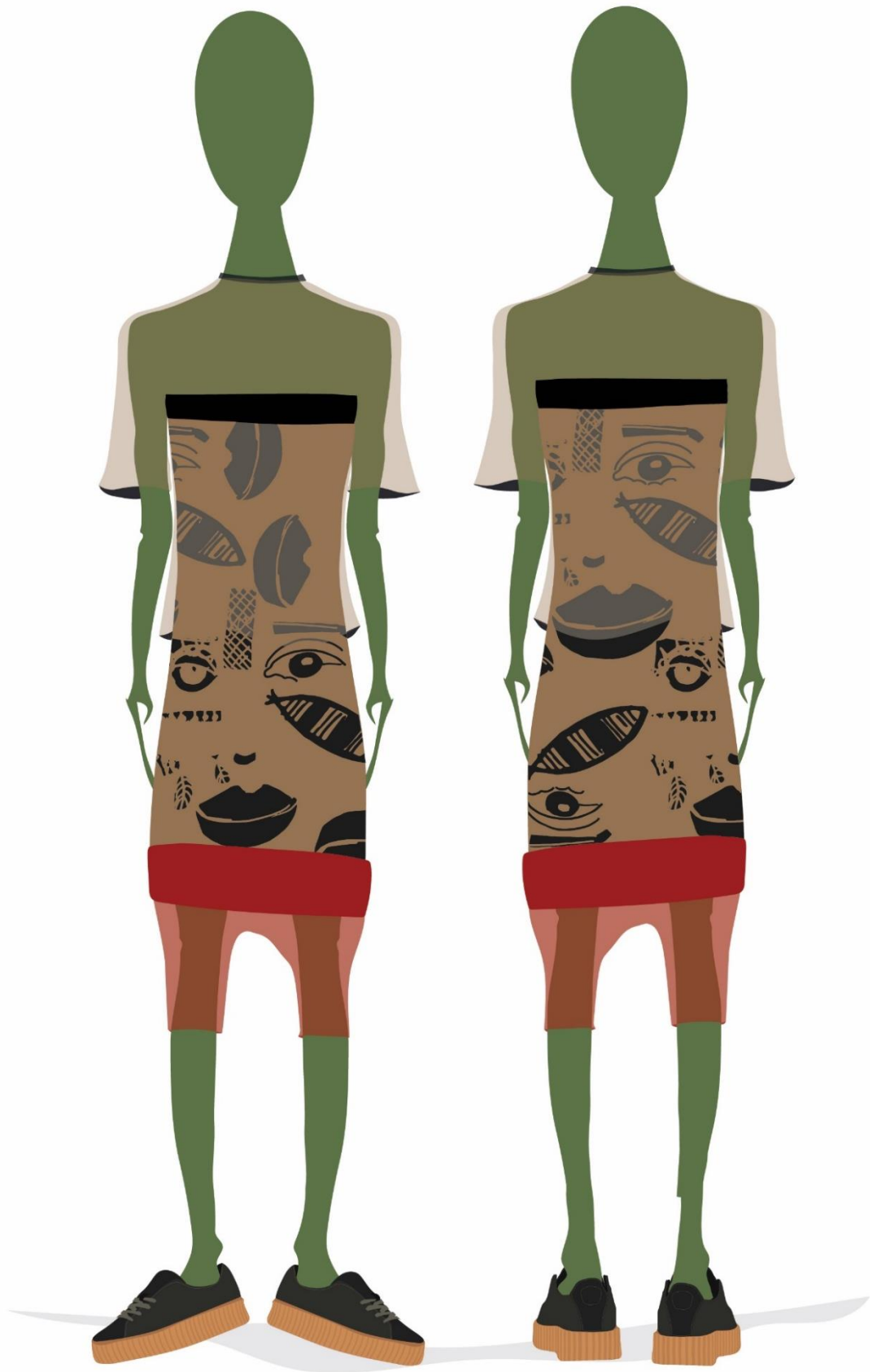
Fonte: Autor, 2016

**Figura 42** – Look 9



Fonte: Autor, 2016

**Figura 43** – Look 10



Fonte: Autor, 2016

**Figura 44** – Look 11



Fonte: Autor, 2016

**Figura 45** – Look 12



Fonte: Autor, 2016

#### 4.2.4 CONFECÇÃO

A última etapa consiste na confecção das peças projetadas para o desfile de quatro das doze peças expostas no tópico denominado “Coleção”. Para tanto, os de impressão por sublimação da estamperia, de modelagem e de costura, utilizando os dados das Tabelas 1 e 2 (p. 60) de medidas, foram serviços terceirizados. Abaixo registros das realizações iniciais da etapa de confecção: sublimação dos tecidos (Figura 46).

**Figura 46** – Processos da sublimação



Fonte: Autor, 2016.

É importante frisar que muitas das decisões, principalmente em relação a matérias primas, foram limitadas pelo mercado local da cidade de Belém. O serviço local de impressão em estampas em tecidos, é praticamente todo voltado a sublimação, o que limita as escolhas por tecidos sintéticos.

A etapa posterior a impressão das estampas nos tecidos foi a de corte e costura. Alguns detalhes da modelagem não haviam sido previstos nas fichas técnicas (Apêndice A) da coleção, o que ocasionaram algumas adaptações, mas sem grandes alterações na modelagem das peças.

A confecção é a última etapa anterior a apresentação da coleção que é geralmente feita através de desfile. Por isso é essencial que o tempo dedicado seja minuciosamente planejado e que se trabalhe com margem de erro de prazos.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema acerca do estudo realizado envolve fatores complexos e por vezes até mesmo subjetivos, não era esperado o contrário, a pós-modernidade tem a complexidade entranhada em seus sujeitos e o desenvolvimento de objetos/produtos voltados a eles é a tarefa que o designer contemporâneo deve assumir sem a visão limitada a características produtivas, mas as funções simbólicas e estéticas que esses sujeitos têm a necessidade de consumir.

A complexidade e fluidez desses sujeitos muito tem a ver com o acesso maior a informação, o que cria uma emergência de exigências e reivindicações referentes à liberdade e qualidade de vida, assim nascendo movimentos sociais porta-vozes de diversificadas posições e a cada dia mais difíceis de serem totalizadas: feminismo, orgulho negro, orgulho gay, movimentos étnicos, indígenas, ecológicos, políticos etc.

A fluidez de sujeitos contemporâneos da pós-modernidade, sugere uma busca constante por inovação para inovar a si próprios. A busca por inovação em conjunto a crescente diversidade de identidades, no campo do design abre espaço para a exploração de temáticas diversificadas, de referências “não tradicionais”.

É necessário aceitar que a identidade desse público é um patchwork que une a renda do crochê da avó, a estampa de uma etnia que nunca visitou presencialmente e um material que expressa suas visões, suas ambições, uma união daquilo que o compõe e do que pretende expressar sobre seu presente e futuro. (AZEVEDO et al, 2014. p.8)

Assim encaixa-se a abordagem andrógina e afro indígena apresentada através do vestuário proposto no estudo em questão.

Ao abordar temáticas de alta complexidade, faz-se necessário que a pesquisa avance aos aspectos teóricos e abranja o contato entre o projetista e os usuários de seu projeto, gerando entre eles uma interação. No caso deste estudo, essa comunicação mostrou que há muito mais de subjetivo nos assuntos abordados do que se esperava.

A partir do contato com o público, feito no início da pesquisa, que adotam o andrógino, notou-se uma diversificação nas percepções individuais de gênero, enquanto alguns adotavam porque se enxergavam enquadrados na linha de divisão do feminino e do masculino. Outros adotavam por experimentação. Outros por enxergarem seus corpos com características híbridas consideradas de homem e de mulher. Por conta dessas diferenciações e por se tratar de um tema complexo, se

resolveu utilizar referências bibliográficas e documentais a respeito da androginia. E mesmo conhecendo suas diferentes auto identificações, a coleção desenvolvida não pretende restringir o uso, mesmo que ocasionalmente aconteça, a uma única definição de andróginos.

No contato com pessoas relacionadas identidades étnicas, incluindo a afro e indígena, encontrou-se ainda mais diversidade, pois como seres contemporâneos que são, assumem diversas identidades, isto é, mesmo os que se auto denominam descendentes de povos africanos e indígenas por vezes não pretendem evidenciar essa identidade étnica, mesmo que em muitas vezes isto esteja exposto em suas aparências. E há também os que apropriam-se de identidades étnicas que nada tem a haver com seu dna biológico, mas sim a um “dna cultural” construído através do convívio social.

Como já dito anteriormente, não há possibilidade de medir e classificar quem deve ou não utilizar dessas identidades étnicas, tampouco medir o quanto cada cultura influenciou na construção de identidades híbridas, como a afro-índio, podendo somente afirmar que certamente a divisão não é feita meio a meio e tampouco de forma igual perante aos indivíduos. Ou seja, as culturas têm influência de forma diferente sobre cada indivíduo.

A complexidade da temática abordada possibilita que vários caminhos sejam traçados a partir da pesquisa desenvolvida. Foi necessário que se fizesse uma escolha que alcançasse o objetivo do estudo, criação de vestuário andrógino inspirado na cultura afro indígena amazônica. O que se espera é que estudos e projetos do tipo colaborem para um mundo mais tolerante, baseado no direito humano primordial que é a liberdade.

## Referências

ALMEIDA, Anderson Diego. O TRAJE ÉTNICO: A HISTÓRIA E A PLASTICIDADE. **Semana Acadêmica Revista científica**. Fortaleza, v.52, mar. 2014

AZEVEDO, Virginia Maria Borges. et al. O DESIGN DE MODA NA MODERNIDADE LÍQUIDA: VESTINDO O SUJEITO FRAGMENTADO. In: Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda, 10., 2014, Caxias do Sul. **Anais...** Caxias do Sul, UCS, 2014.

BASTOS, Bruna. Design de superfície. **Choco La Design**, Brasília, 5 dez. 2012. Disponível em <<http://chocoladesign.com>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRAGA, João. **História da moda** – 6ª edição. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007.

BOWLES, Melanie; ISAAC, Ceri. **Diseño Y Estampación Textil Digital**. Barcelona: Editora Blume, 2009.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

CAMARGO, ROSANE FEIJÃO DE TOLEDO. **Moda e androginia nos anos 1920** In: Simpósio Nacional de História, 28., 2015, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2015

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas, poderes oblíquos**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARVALHO, Ursula. Ap  
ostila de História da Indumentária. 2ª Edição. **Apostila de Projeto de Coleção Desenvolvida para a disciplina de História da Indumentária do Curso Técnico em Moda – Estilismo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina**. Araranguá: CEFET/SC, 2009.

CITELI, Maria Tereza. Fazendo diferenças: teorias sobre gênero, corpo e comportamento. **Estudos Feministas**, v.9, verão 2001.

D'ADESKY, Jacques. **Pluralismo étnico e multiculturalismo: racismos e anti-racismos no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.

FAUSTO, **História do Brasil**. 9º ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5 ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FOGG, M. **Tudo sobre moda**. Tradução de Débora Chaves, Fernanda Abreu, Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

FRAGA, Ronaldo. 2016. Re-existencia. **Metalnox digital**. Jaraguá do sul, 02 jun. 2016

FUNAI. Quem são os índios no Brasil. Brasília: FUNAI, 2010. Disponível em <<http://www.funai.gov.br>>. Acesso em 10 ago. 2016

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa** - 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES FILHO, João. **Design do objeto: bases conceituais**. São Paulo: Escritura Editora, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

IBGE. **Censo Demográfico 2010: Estatísticas de Gênero**. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/>>. Acesso em 6 ago. 2016.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LUCIANO, Gersem dos Santos. **O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje** – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

LUCCIOLA, Luísa. Entenda a diferença entre travesti, transexual, cross dresser e drag queen. **Extra**, Rio de Janeiro, 14 dez. 2014. Disponível em <<http://extra.globo.com>>. Acesso em: 24 mai. 2016.

MACEDO, Miguel Lobo. **The newfound reality of Streetwear and its luxury-like management**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Economia e Gestão: Universidade Católica Portuguesa, 2015.

MADEIRA, Cláudia Maria Guerra. **O hibridismo nas artes performativas em Portugal**. Tese de Doutorado. Instituto de Ciência Sociais. Universidade de Lisboa: Lisboa, 2007.

MAGNUS, Biolo Emanuele; HAMESTER, Fabiana; GOMES, Luiz. Metodologia Projetual para Design de Moda: Planejamento, Desenvolvimento e Apresentação de Coleção. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 7., 2006, Curitiba. **Anais...** Curitiba, 2006.

MARIANO, M.L.V. **From Construction to Deconstruction: Patternmaking as a Creative Resource in Fashion Design**. Pós- graduação. Stricto Sensu em Design: São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi, 2011.

MAUS, Stephan. **Androginia e a Modelagem Unissex**. Trabalho de Conclusão de Curso. Tecnologia em Design de Moda: Apucarana, UTFPR, 2013.

MOL, Iara Aguiar. **Superfícies de um lugar: proposição de método de ensino para design de superfície a partir de valores culturais brasileiros**. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em Design: Belo Horizonte, UEMG, 2014.

MORAES, Djon de. **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

NARDI, Letícia; CASTELLS, Alicia N. G. Contexto urbano como paisagem cultural: reflexões a partir do centro histórico de Paranaguá – pr. In: **COLOQUIO IBERO-AMERICANO PAISAGEM CULTURAL PATRIMÔNIO E PROJETO**, 1., 2010, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

NAVALON, Eloize. **Design de moda: interconexão metodológica**. Dissertação de Mestrado. Pós-graduação. Stricto Sensu em Design: São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi, 2008.

PACHECO, Agenor Sarraf. E o negro vestiu o índio... Intercâmbios afroíndigenas pela Amazônia marajoara. In: **Simpósio Nacional de História – ANPUH**, 26., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2012.

PATRIOTA, Lucia Maria. **Cultura, identidade cultural e globalização**. *Qualitas Revista Eletrônica*. v.1, n.1, mai. / jul. 2002. Disponível em <<http://revista.uepb.edu.br>> Acesso em 20 mar. 2016.

POLLINI, Denise. **Breve história da moda**. São Paulo: Claridade, 2009.

RABOT, Jean Martin; RUAS, Manuela. Desvios Identitários do Gênero: o Imaginário e a Subversão Andrógina. In: **COMUNICAÇÃO E CULTURA: JORNADAS DE DOUTORANDOS EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTUDOS CULTURAIS UNIVERSIDADE DO MINHO: CENTRO DE ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE**, 1., 2012, Braga. **Anais...** Braga: Editora da Universidade do Minho, 2013.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado. Considerações sobre uma estética contemporânea. **Revista da Associação Nacional dos Programas de pós-graduação em Comunicação**, Curitiba, v. 8, abr. 2007. Disponível em <<http://www.compos.org.br/>>. Acesso em 11 mar. 2016.

REINAUDO, Franco; BACELLAR, Laura. **O mercado GLS: como obter sucesso com o segmento de maior potencial da atualidade**. São Paulo: Idéia & Ação, 2008.

PATARRA, Judith; ALBUQUERQUE, Lina. Androginia cultural: os sexos se confundem. **Revista Superinteressante**, São Paulo, 30 jun. 1993. Disponível em <<http://super.abril.com.br/>>. Acesso em 12 mar. 2016.

ROCHA, Ruth. **Minidicionário enciclopédico Ruth Rocha**. São Paulo: Scipione, 2000.

ROIZENBRUCH, Tatiana Azzi. **O jogo das diferenças: design e arte popular no cenário multicultural brasileiro**. Dissertação de Mestrado. Mestrado em design. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009.

ROXIE, Marilyn. Our Genderqueer Stories. **GenderQueer and non-binary identities**, Avey, 19 ago. 2015. Disponível em <<http://genderqueerid.com/what-is-gg>>. Acesso em 16 jun. 2016.

RUTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de superfície**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SANTOS, Jean Carlo. **Masculinidades, feminilidades e androginia: uma análise interpretativa sobre a construção social de gêneros e suas implicações para o exercício da liderança no poder judiciário de Rondônia**. Dissertação de Mestrado. Escola de Administração: Porto Alegre, UFRGS, 2013.

SEBASTIÃO, Sónia. Sujeito pós-moderno: de andrógino a pós-humano. **Revista Comunicação & Cultura**, Lisboa, v. 9, 2010.

SEMPRINI, Andréa. **Multiculturalismo**. Bauru: EDUSC, 1999.

SILVA, Dailene Nogueira. **Diálogo entre o Design de Superfície e o Design de moda: o caso das padronagens**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Universidade Estadual Paulista: Bauru, 2016.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca. 2010.

TOURRÃO FILHO, Almícar. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. **Cadernos Pagu**, Campinas, v.24, jan. / jun. 2005.





VILLAS-BOAS, André. **O que é e o que nunca foi: The dub remix**. Rio de Janeiro: 2AB, 1999.

## **Apêndice**

### **Apêndice A – Fichas técnicas**

FICHA TÉCNICA	
Código de referência: Look 1	Coleção: Sou afro-índio brasileirx
Designer: Isabella Brito	Modelo: Macacão Mosaico tribal
DESENHO TÉCNICO	



COR	DESCRIÇÃO
	Preto: macacão, gola punho
	Beje, Vermelho, Amarelo, Preto, Laranja e Azul: Estampa da "saia"
AVIAMENTOS	LOCALIZAÇÃO
Botão de pé de tecido preto	Parte superior frontal, da gola até 30 cm abaixo
Colchetes de gancho níqueados	Ponta superior interna na "saia"
Elástico	Punho da calça
TECIDOS	COMPOSIÇÃO
 Viscolycra	96% Viscose 4% Elastano
 Gabardine estampado sublimação	100% Poliéster

FICHA TÉCNICA	
Código de referência: Look 2	Coleção: Sou afro-índio brasileirx
Designer: Isabella Brito	Modelo: Conjunto (2 peças) Mosaico tribal assimétrico
DESENHO TÉCNICO	



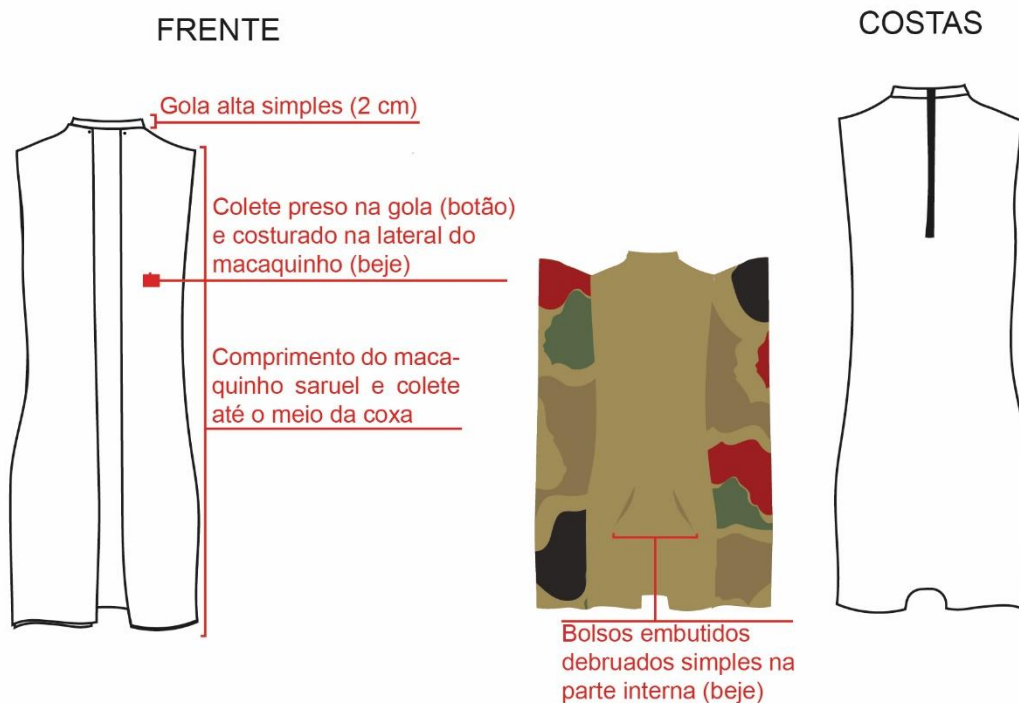
<b>COR</b>	<b>DESCRIÇÃO</b>
	Beje: top e gola
	Beje, Vermelho, Amarelo, Preto, Laranja e Azul: Estampa da saia
<b>AVIAMENTOS</b>	<b>LOCALIZAÇÃO</b>
Zíper de metal (15cm, preto)	Parte de trás superior
Zíper invisível (15 cm, vinho)	Lateral da saia
<b>TECIDOS</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>
Viscolycra	96% Viscose 4% Elastano
Gabardine estampado sublimação	100% Poliéster





FICHA TÉCNICA	
Código de referência: Look 3	Coleção: Sou afro-índio brasileirx
Designer: Isabella Brito	Modelo: Conjunto (2 peças) Mosaico tribal
DESENHO TÉCNICO	



COR	DESCRIÇÃO
	Beje, Vermelho, Amarelo, Preto, Laranja e Azul: Estampa do top e gola
	Beje: Calça e punho
	Bolso do top
AVIAMENTOS	LOCALIZAÇÃO
Zíper de metal (15cm, preto)	Parte de trás superior
Zíper invisível (15 cm, beje)	Lateral da calça
Ponteira de Metal	Ponta do fio da cintura
Elástico	Punho da calça
TECIDOS	COMPOSIÇÃO
Micro dry falcon estampado sublimação	100% Poliéster
Viscolycra	96% Viscose 4% Elastano
Tule	100% Poliéster

FICHA TÉCNICA	
Código de referência: Look 4	Coleção: Sou afro-índio brasileiro
Designer: Isabella Brito	Modelo: Macaquinho sulamérica-áfrica
DESENHO TÉCNICO	



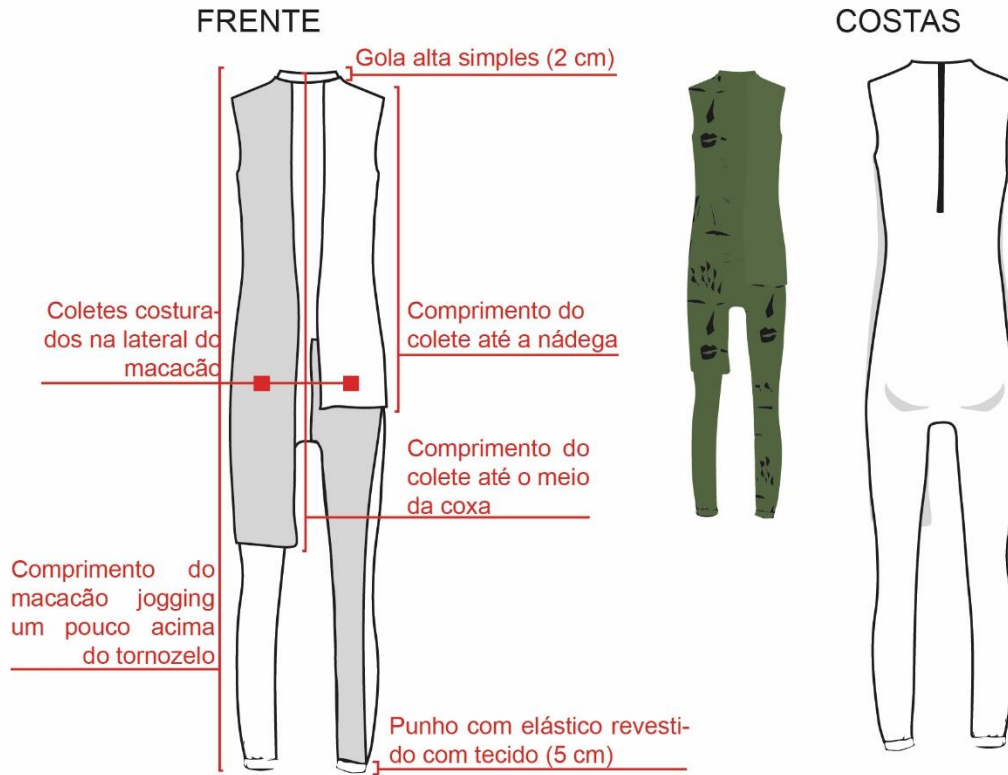
COR	DESCRIÇÃO
	Beje: Macaquinho parte interna e gola.
	Beje escuro, Vermelho, Preto : Estampa "colete" frontal.
AVIAMENTOS	LOCALIZAÇÃO
Zíper de metal (20cm preto)	Parte de trás superior
Botão com pé de tecido estampado	Gola na parte da frente
TECIDOS	COMPOSIÇÃO
 Viscolycra	96% Viscose 4% Elastano
 Gabardine estampado sublimação	100% Poliéster

FICHA TÉCNICA	
Código de referência: Look 5	Coleção: Sou afro-índio brasileirx
Designer: Isabella Brito	Modelo: Conjunto (2 peças) sulamérica-áfrica
DESENHO TÉCNICO	



COR	DESCRIÇÃO
	Preto: Parte de maior comprimento do top
	Beje escuro: Parte de menor comprimento
	Beje escuro, Vermelho, Preto e Verde: Estampa do short
AVIAMENTOS	LOCALIZAÇÃO
Zíper de metal (15cm, preto)	Parte de trás superior top
Zíper invisível (beje)	Lateral do short
TECIDOS	COMPOSIÇÃO
Vicolycra	96% Viscose 4% Elastano
Gabardine estampado sublimação	100% Poliéster

FICHA TÉCNICA	
Código de referência: Look 6	Coleção: Sou afro-índio brasileiro
Designer: Isabella Brito	Modelo: Macacão 3 faces
DESENHO TÉCNICO	



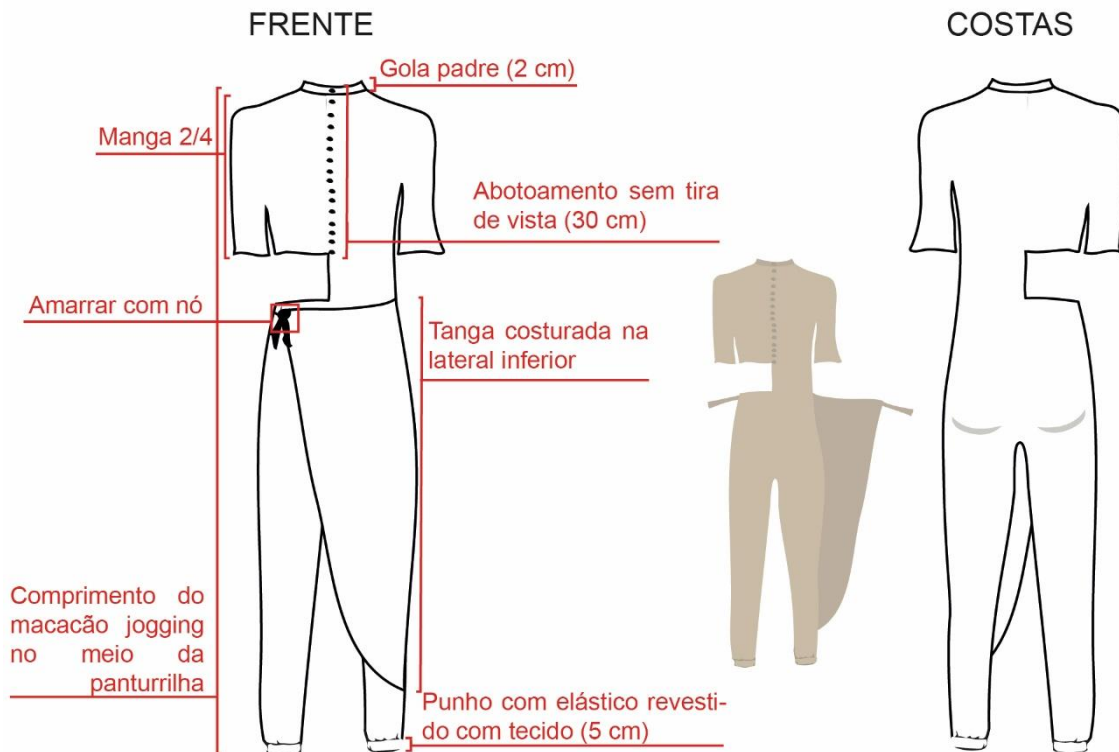
COR	DESCRIÇÃO
	Verde: Macacão e gola
	Verde, cinza, preto: estampa
AVIAMENTOS	LOCALIZAÇÃO
Zíper de metal (15 cm, preto)	Parte de trás superior
Botão com pé de tecido estampado	Gola na parte da frente
Elástico	Punho da calça
TECIDOS	COMPOSIÇÃO
Viscolykra	96% viscose 4% elastano
Viscolykra estampada serigrafia	96% viscose 4% elastano



FICHA TÉCNICA	
Código de referência: Look 7	Coleção: Sou afro-índio brasileiro
Designer: Isabella Brito	Modelo: Conjunto (2 peças) 3 faces
DESENHO TÉCNICO	



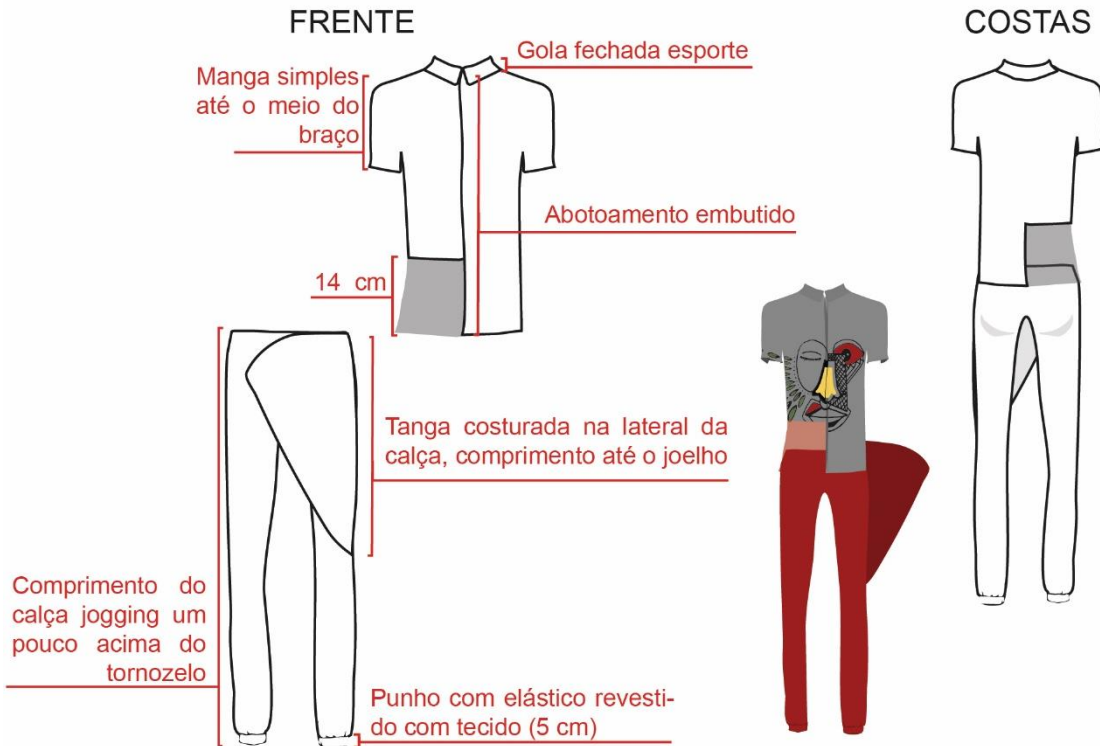
COR	DESCRIÇÃO
	Branco e perolado: estampa da calça
	Beje: detalhe do top, bolso do top
	Beje <sup>2</sup> , Vermelho, Preto e verde: Estampa do short
AVIAMENTOS	LOCALIZAÇÃO
Zíper de metal (20 cm, vinho)	Parte da frente superior
TECIDOS	COMPOSIÇÃO
Gabardine estampado sublimação	100% Poliéster
Gabardine	100% Poliéster
Tule	100% Poliéster
Neoprene estampado sublimação	92% Poliéster 8% Elastano

FICHA TÉCNICA	
Código de referência: Look 8	Coleção: Sou afro-índio brasileirx
Designer: Isabella Brito	Modelo: Macacão tanga
DESENHO TÉCNICO	



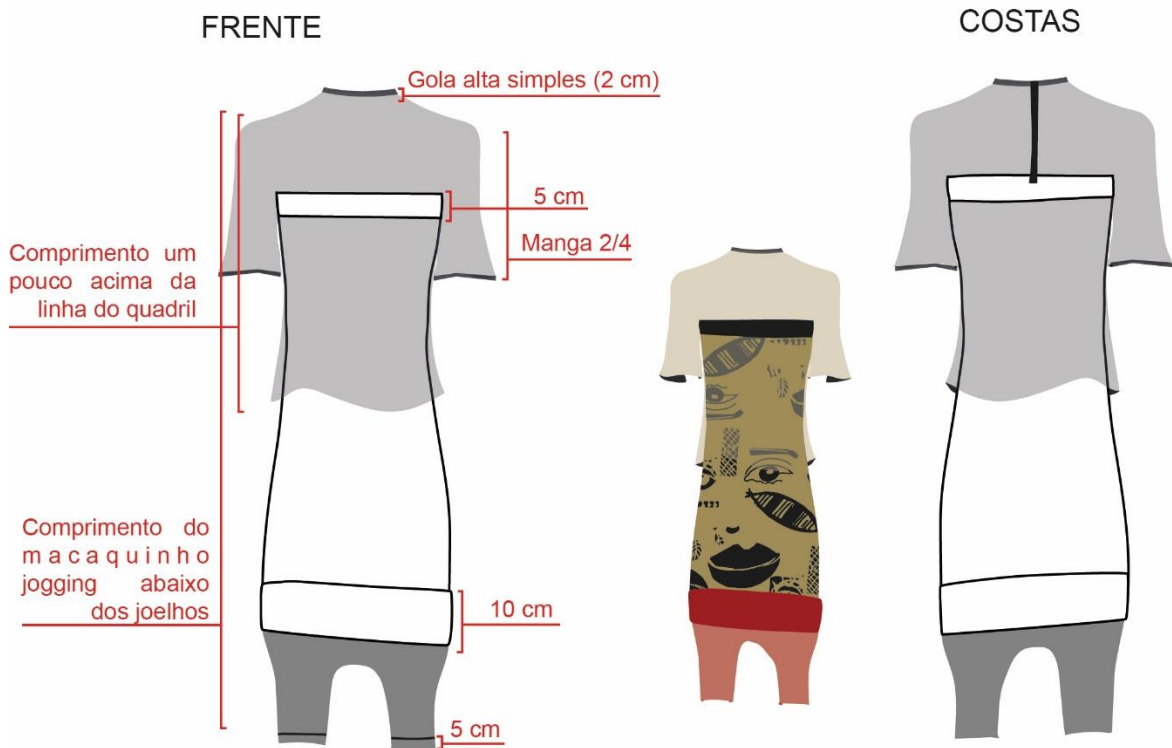
<b>COR</b>	<b>DESCRIÇÃO</b>
	Beje claro: peça completa
<b>AVIAMENTOS</b>	<b>LOCALIZAÇÃO</b>
Botão com pé de tecido	Parte superior frontal
Ponteira de metal	Ponta dos fios de tecido
Elástico	Punho da calça
<b>TECIDOS</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>
 Viscolycra	96% Viscose 4% Elastano

FICHA TÉCNICA	
Código de referência: Look 9	Coleção: Sou afro-índio brasileirx
Designer: Isabella Brito	Modelo: Conjunto (2 peças) nego cocar
DESENHO TÉCNICO	



COR	DESCRIÇÃO
	Cinza, Preto, Vermelho, Amarelo e Verde: Estampa do camisa
	Vermelho: Calça e tanga
AVIAMENTOS	LOCALIZAÇÃO
Botão de pé de tecido cinza	Parte superior
Zíper invisível (15 cm, vermelho)	Lateral da calça
Colchetes de gancho níqueados	Ponta da tanga e na calça (prender a tanga na calça)
TECIDOS	COMPOSIÇÃO
Rayon viscose estampada serigrafia	96% Poliester 4% Elastano
Organza sanjan	100% Poliester
Viscolykra	96% Viscose 4% Elastano

FICHA TÉCNICA	
Código de referência: Look 10	Coleção: Sou afro-índio brasileirx
Designer: Isabella Brito	Modelo: Macaquinho máscaras
DESENHO TÉCNICO	



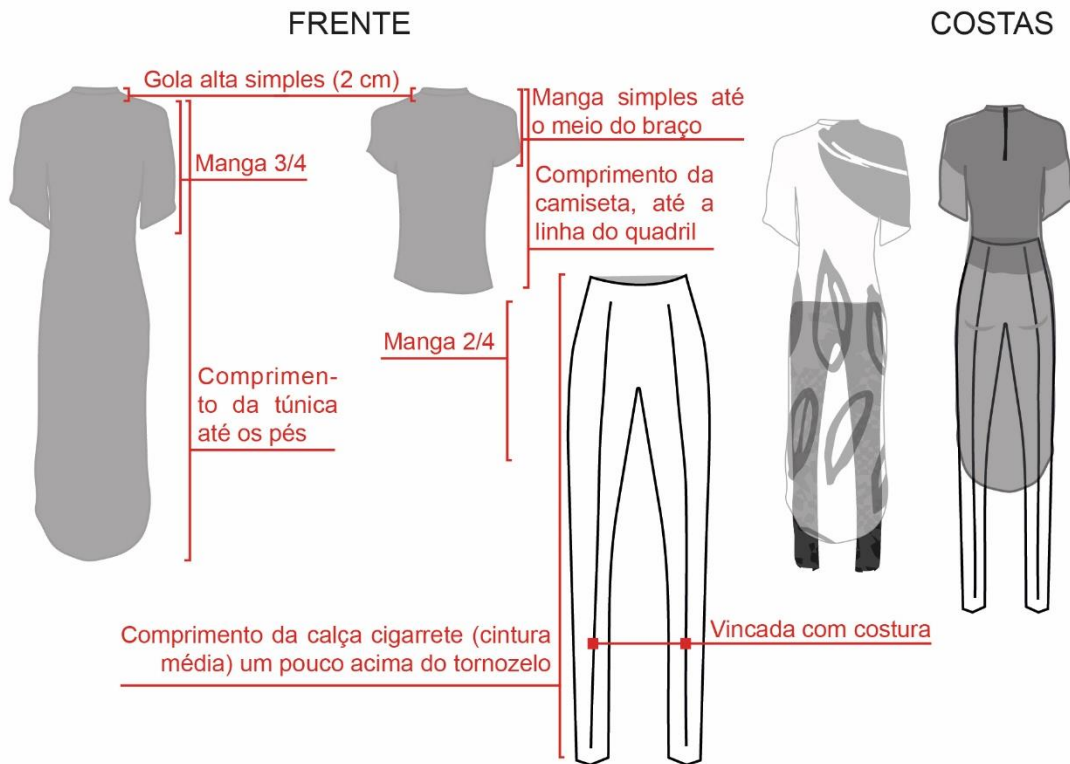
COR	DESCRIÇÃO
	Beje e Preto: Estampa
	Vermelho: barra inferior e parte inferior do macaquinho
	Beje: Parte superior do macaquinho com 2 partes divididas pela barra preta
	Preto: Barra superior; viés gola e manga
AVIAMENTOS	LOCALIZAÇÃO
Zíper de metal (15cm)	Parte de trás superior
TECIDOS	COMPOSIÇÃO
Gabardine estampado sublimação	100% Poliéster
Gabardine	100% Poliéster
Tule	100% Poliéster
Organza sajan	100% Poliéster

FICHA TÉCNICA	
Código de referência: Look 11	Coleção: Sou afro-índio brasileirx
Designer: Isabella Brito	Modelo: Macacão Máscaras e cores
DESENHO TÉCNICO	



COR	DESCRIÇÃO
	Preto, vermelho, verde, bege, azul, laranja: Estampa macacão, gola e punhos inferiores
	Preto: Barra inferior e punho inferior
AVIAMENTOS	LOCALIZAÇÃO
Zíper de metal (Preto, 30 cm)	Parte de trás superior
TECIDOS	COMPOSIÇÃO
Micro Dry Falcon estampado sublimação	100% Poliéster
Gabardine	100% Poliéster
Ribana -punho	100% Poliéster

FICHA TÉCNICA	
Código de referência: Look 12	Coleção: Sou afro-índio brasileirx
Designer: Isabella Brito	Modelo: Conjunto (3 peças) máscaras
DESENHO TÉCNICO	



COR	DESCRIÇÃO
	Branco e Preto: túnica estampada
	Branco: camisa por dentro da túnica
	Preto e cinza escuro: Estampa da calça
AVIAMENTOS	LOCALIZAÇÃO
Zíper de metal (15cm, preto)	Parte de trás superior
Zíper invisível (15 cm, preto)	Lateral da calça
TECIDOS	COMPOSIÇÃO
Organza sanjan estampada sublimação e lisa	100% Poliéster
Neoprene estampado sublimação	92% Poliéster 8% Elastano

Apêndice B – Livreto do desfile





SOU  
SOU  
BRASILEIRX  
AFRO  
ÍNDIO  
SOU

**"CABOCO, RIBEIRINHO, DO MATO É  
MEIO ÍNDIO E É MEIO AFRO. É MEIO  
HOMI MAS É MULHER. DEIXA SER  
O QUE QUISER."**

URUCUM A LA AFRICA. MESMO QUE  
RELEIA DE CERTA A FORMA CULTURAS  
AMAZÔNICAS, SOU AFRO-ÍNDIO BRA-  
SILEIRX É MUITO BRASILERX, BEM  
MISTURADA. E NÃO É SÓ NARIZ COM  
NARIZ, É CORPO E ALMA, É COMPOR-  
TAMENTO. É PRA QUEM NASCEU PARA  
SE LIVRE E SE DIVESTIR.







