



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Engenharia

***Tucking*: Desenvolvimento de uma Peça de Vestuário Íntima para o Público Trans (MtF)**

Alexandre Lima Holanda

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

Orientador: Prof. Doutor José Mendes Lucas

Covilhã, outubro de 2019

Dedicatória

À toda população transgênera - travestis, transexuais, *crossdresser*, andróginos(as), transformistas, *drag queens* e demais identidades de gênero - divergentes - espero que este projeto contribua para uma sociedade mais igualitária e com menos preconceitos.

Ao Carlos Frontroth, com muito amor, sempre.

Aos meus familiares, em especial, ao meu irmão (Leandro), estarás sempre na minha memória. Até um dia.

Agradecimentos

Quero agradecer, em primeiro lugar, a todas as energias positivas para realização deste projeto.

Agradeço à pessoa que mais me incentivou a estar aqui, Carlos Frontroth, pela paciência e por permanecer ao meu lado durante todo este longo e árduo processo, incentivando diariamente, para seguir em frente com meus objetivos e por viver comigo esta etapa da minha vida pessoal e profissional. Gratidão sempre.

Agradeço também a Universidade da Beira Interior Covilhã/Portugal, que abriu as portas para que eu realizasse meu projeto, onde tive a oportunidade de concluir mais uma etapa da minha carreira, e ao alojamento (PAC), em especial Maria de Lurdes e equipe.

Agradeço a toda energia positiva do universo, por ter-me concedido a oportunidade de ter o orientador e professor José Mendes Lucas, que acreditou e ainda acredita no meu projeto, que soube transmitir seu conhecimento para este estudo. Grato sempre.

À Tereza Cabana pelas dicas de moda íntima *trans*, desde o início deste projeto.

À querida amiga Bárbara Figueira por me ajudar muitas vezes por meio de bate - papos e *Skype*. Obrigado sempre.

Aos professores da Universidade da Beira Interior (Covilhã/ Portugal): Manuel José Silva, José Lucas Mendes, Rui Alberto Miguel, José Machado, Catarina Moura, Maria Madalena, Isabel Cristina, Solange Gomes, Benilde Reis, João Barata, e às técnicas de costura, Maria Lucinda e Naia.

Às amigas e os amigos pela energia positiva: Nicéia Ribeiro, Valeria Vaz, Marisa Pigatto, Karolina Celi, Esmeralda, Manuela Nogueira, Fernanda Tiosso, Juliana Ribeiro, Mariana, Odete, Lucas, Leonardo, Maria Júlia, Fábio, Joelson, Misael, Camillo, Eloisa, Fê Moreira, Juliana Moreira a todos que contribuíram para que este trabalho fosse realizado. E à Julia Cravo, obrigado pelo profissionalismo.

À pilotista Eva Francisca Martins e equipe.

Às *drag queens* das cidades de Porto, Lisboa, Madrid, Irlanda, Alemanha (em especial Victoria Kox- Porto).

I would like to show my gratitude to Dr^a. Alexandra Hall from the University of Wisconsin-South, for collaborating with her knowledge regarding the health studies of TRANS WOMEN. Always grateful.

Epígrafe

Quando eu vim pra esse mundo
Eu não atinava em nada
Hoje eu sou gabriela
Gabriela he! meus camaradas
Eu nasci assim, eu cresci assim
Eu sou mesmo assim
Vou ser sempre assim
Gabriela, sempre gabriela
Quem me batizou, quem me iluminou
Pouco me importou, e assim que eu sou
Gabriela, sempre gabriela
Eu sou sempre igual, não desejo mal
Amo o natural, etecetera e tal
Gabriela, sempre gabriela
Eu nasci assim, eu cresci assim,
E sou mesmo assim, vou ser sempre assim.
(Dorival Caymmi - Modinha para Gabriela, 1975)

Resumo

O tema desta dissertação é a pesquisa de moda íntima (*trans*), a partir da percepção do conforto como instrumento de desenvolvimento de um produto para o público transexual (MtF)/ travesti e *drag queen* que realize o método *tucking*. A peça íntima desenvolvida trata-se de uma calcinha com propósito funcional que permita corrigir e ser adequável ao biotopo do público-alvo estudado. Para a concepção do produto foram aplicados materiais ativos e versáteis. Assim, foram definidos como objetivos específicos do projeto: pesquisar a moda íntima (*trans*) através do estudo do conforto total de vestuário (termofisiológico, ergonômico, psico-estético e sensorial de “toque”); analisar o método *tucking* e identificar os riscos causados; perceber, através dos processos de engenharia do produto (modelagem, corte, costura, etc.), estudos antropométricos e ergonômicos, os pontos relevantes para avaliar o vestuário estudado. Para realização do teste de vestibilidade, o protótipo de peça íntima foi entregue a um grupo de 20 indivíduos (travestis, *drag queens* e transgêneros em fase pré-operatório), nas cidades de Porto e Lisboa, que fazem uso do método *tucking*. Para além disso, o grupo recebeu um questionário baseado nos quatro aspectos do vestuário (termofisiológico, ergonômico, psico-estético e sensorial de “toque”), com o qual foi possível estabelecer um conjunto de parâmetros para avaliar o produto desenvolvido e traçar procedimentos de projeto para o design de moda íntima *trans*. Com base nas respostas dos questionários percebeu-se que o produto desenvolvido atingiu os objetivos propostos da pesquisa.

Palavras-chave

Transgêneros (MtF). Conforto. Moda Íntima. *Tucking*.

Abstract

The topic of this dissertation is the research of intimate fashion (trans), with the perception of comfort, as a product development tool, for the transsexual (MtF) / transvestite and drag queen audience who perform the “tucking” method. The underwear product developed is a panty with a functional purpose, which enables corrections and is appropriate for the biotype of the target audience under study. For its conception active and versatile materials were applied. Therefore, the specific objectives for this project were defined: research the intimate fashion (trans) through the studies of clothing total comfort (thermo-physiological, ergonomic, psycho-aesthetic and sensory of “touch”); analyse the “tucking” method and identify the risks it causes; through product engineering processes (modelling, cutting, sewing, etc.) and anthropometric and ergonomic, studies, it is intended to understand the relevant points to evaluate the product under study. For the dress-ability test, the panty prototype was handed to a group of 20 individuals (transvestites, drag queens and transgenders in the pre-surgery phase), who perform the “tucking” method, in the cities of Lisbon and Porto (Portugal). In addition, the group received a questionnaire based on the four aspects of clothing (thermo-physiological, ergonomic, psycho-aesthetic and sensory of “touch”), thought which it was possible to establish a set of parameters to evaluate the developed product and to outline project procedures for the design of trans intimate fashion. Based on the answers to the questionnaires, it was noticed that the developed product achieved the proposed research objectives.

Keywords

Transgender (MtF). Comfort. Intimate fashion. Tucking.

Índice

Dedicatória	iii
Agradecimentos	v
Epígrafe	vii
Resumo	ix
Abstract	xi
Índice	xiii
Lista de Figuras	xvii
Lista de Gráficos	xix
Lista de Acrónimos	xxi
Introdução	1
Capítulo I - Contextualização Histórica do Vestuário: Masculino e Feminino	5
1.1 Antiguidade - até séc. V	6
1.2 A Idade Média - séc.VI ao séc. XV	16
1.3 O Renascimento - séc. XVI ao Neoclássico séc. XVIII	18
1.4 Modernidade - séc. XIX	24
1.5 Pós-Modernidade - séc. XX a Contemporaneidade - séc. XXI	27
Capítulo II - Sobre a Noção de Gênero, Sexo e Identidade	36
2.1 Gênero, Sexo e Orientação Sexual	37
2.2 Drag queens	40
2.3 Identidade travesti	42
2.4 Trans: transexuais/ transgêneros	44
Capítulo III - O Vestuário Expressa Identidade	46
3.1 Travestir-se	47
3.2 Construção do corpo	50
3.3 Método tucking	52
3.4 Riscos e preocupações sobre método tucking	53
Capítulo IV. Desenvolvimento do Produto	56
4.1 Planejamento do projeto	56
4.2 Metodologia do design	57
4.2.1 Problema	58
4.2.2 Definição do problema	58
4.2.3 Componentes do Problema	58
4.2.4 Recolha e Análise de dados	58
4.2.5 Criatividade	59
4.2.6 Materiais e tecnologia	59
4.2.7 Experimentação	59
4.2.8 Modelos	59
4.2.9 Verificação	59

4.2.10 Desenho construtivo	60
4.2.11 Solução	60
4.3 Público-alvo	62
4.4. Definição do projeto	63
4.4.1 Produto de estudo	63
4.5 Conceito	65
4.6 Moodboard	66
4.7 Materiais têxteis	67
4.7.1 Poliuretano ou elastano (Spandex, Lycra)	68
4.7.2 Algodão	69
4.8 Paleta de cores	70
4.9 Projeto calcinha	72
4.9.1 Esboços e desenvolvimento do produto	73
4.10 Preparo para as medidas	75
4.10.1 Ergonomia	75
4.10.2 Antropometria	76
4.10.3 Conforto e percepção	75
4.11 Modelagem	80
4.11.1 Processo de enfiesto, risco e corte	82
4.11.2 Modelagem do protótipo 1A	83
4.11.3 Modelagem do protótipo 1B	85
4.11.4 Protótipo 2A	87
4.11.5 Modelagem do protótipo 2A	88
4.11.6 Protótipo 2B	90
4.12 Graduação do protótipo	92
4.13 Ficha Técnica	92
4.13.1 Fichas de etiquetas	96
Capítulo V - Análise e discussão de resultados	98
5.1 Aspectos Termofisiológicos	99
5.1.2 Conforto Sensorial	101
5.1.3 Conforto Ergonômico	103
5.1.4 Conforto Psico-Estético	104
5.1.5 Manutenção da Peça	106
Conclusões	109
Perspectivas de trabalhos futuros	112
Referências Bibliográficas	113
Livros	113
Artigos/Sites	117
Dissertações	124
Exposições	126

Anexos	127
Anexo 1 - Contato com a Dr ^a . Alexandra Hall sobre os métodos Tucking	127
Anexo 2 - Resposta da entrevista com Dr ^a . Alexandra Hall	128
Anexo 3 - Questionário sobre o produto estudado	134

Lista de Figuras

Figura 1. Primeiras concepções do vestuário	6
Figura 2. Sandália com dedo levantado de fibra	8
Figura 3. As damas de Azul	9
Figura 4. O "Príncipe dos Lírios" e a "Deusa da Serpentes"	10
Figura 5. Afresco Conhecido como "La Parisienne"	11
Figura 6. O Auriga de Delfos e a túnica longa ou quíton	12
Figura 7. Modelo do Vestuário Himation	13
Figura 8. Sandálias gregas para ambos os sexos	13
Figura 9. O perfume guardado em frascos de cerâmica em forma de pé	14
Figura 10. Toga	15
Figura 11. Houppelande	17
Figura 12. Francisco I da França e Elizabeth. 1536 -37.	20
Figura 13. Rufo	22
Figura 14. Estilo macaroni	22
Figura 15. Anquinhas do século XVIII	23
Figura 16. O vestido é simplificado.	24
Figura 17. Oscar Wilde	25
Figura 18. O Traje Bloomers	27
Figura 19. Traje feminino .	28
Figura 20. Androginia de 1920	29
Figura 21. Gabrielle Bonheur Chanel	31
Figura 22. Bar Suit	33
Figura 23. Infográfico	39
Figura 24. A Drag Panti Bliss	39
Figura 25. RuPaul Andre Charles	41
Figura 26. Pablllo Vittar	42
Figura 27. A travesti - Luana Muniz	43
Figura 28. Virginia Prince	44
Figura 29. Ouverture, obra do cartunista Laerte	47
Figura 30. Mademoisele de Beamount ou the Chevalier D'eon	49
Figura 31. Queen of Hearts (Lili) pintura de Gerda Gewener, 1928.	51
Figura 32. Fluxograma Metodológico	57
Figura 33. Mapa conceitual <i>para o desenvolvimento de produto</i>	61
Figura 34. Público-alvo	63
Figura 35. Gerda and Einar Wegener	66
Figura 36. Moodboard da coleção	67
Figura 37. Escolha de material (fibra sintética)	70
Figura 38. Escolha do material (fibras naturais)	70

Figura 39. Paleta de cores	71
Figura 40. Modelos de calcinhas	73
Figura 41. Esboços para desenvolvimento do produto	73
Figura 42. Estudo do pré-desenho técnico	74
Figura 43. Estudo de medidas antropométricas	77
Figura 44. Guia de medidas	75
Figura 45. Construção do estudo da base de modelagem	81
Figura 46. Estudo da base de modelagem para desenvolvimento do protótipo 1A	81
Figura 47. Estudo de enfiesto, encaixe, risco, corte manual	81
Figura 48. Ficha de acompanhamento de modelagem protótipo 1A	83
Figura 49. Ficha de acompanhamento de protótipo.	84
Figura 50. Ficha de acompanhamento de modelagem protótipo 1B	85
Figura 51. Ficha de acompanhamento do protótipo	86
Figura 52. Ficha de acompanhamento de modelagem protótipo 2 A	88
Figura 53. Ficha de acompanhamento do protótipo.	89
Figura 54. Ficha de acompanhamento de modelagem protótipo 2B	90
Figura 55. Modelagem aprovada e prototipagem aprovada	91
Figura 56. Ficha técnica de desenvolvimento do produto - parte dianteira	93
Figura 57. Ficha técnica de desenvolvimento do produto - parte traseira	94
Figura 58. Ficha técnica de materiais	95
Figura 59. Ficha técnica de materiais para construção do produto	95
Figura 60. Etiqueta de manutenção do protótipo final.	96
Figura 61. Etiqueta de manutenção do protótipo final	97
Figura 62. Etiqueta de manutenção	97

Lista de Gráficos

Gráfico 1. Ao transpirar na região íntima houve desconforto com a umidade da calcinha	99
Gráfico 2. Após o uso da calcinha houve irritação na pele e alergias	99
Gráfico 3. O tecido é confortável ao toque na pele	101
Gráfico 4. A calcinha vestiu bem no corpo	101
Gráfico 5. O tecido é macio quando em contato com sua pele	102
Gráfico 6 A calcinha se ajustou ao corpo	103
Gráfico 7. Ao vestir a peça foi possível realizar o processo do tucking/”aquendar”	103
Gráfico 8. Na realização dos movimentos (caminhar, sentar) acomodou o órgão genital.	104
Gráfico 9. As costuras causaram desconforto	105
Gráfico 10. O design (modelo) é satisfatório	105
Gráfico 11. O uso da calcinha contribuiu para a autoestima	106
Gráfico 12. Durante o uso da calcinha houve sentimento de segurança e conforto	107
Gráfico 13. Houve constrangimento no uso da calcinha	107
Gráfico 14. Houve danificação da peça na lavagem (costuras e elástico)	108
Gráfico 15. Teve desbotamento na cor da lavagem da peça	108

Lista de Acrónimos

ABNT - Associação Brasileira de Normas Técnicas;

GINETEX - Organização Internacional para Rotulagem de Produtos Têxteis;

LGBTQIA+ - *Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transexuais, Travestis, Queer, Intersexuais, Assexual, Mais;*

MtF - Male - to - Female.

Observação:

A presente dissertação está redigida em Língua Portuguesa (Brasil).

Introdução

A história do vestuário é feita de grandes ciclos, a qual foi se modificando ao longo do tempo e dando espaço para a visibilidade e diversidade. Ideias e conceitos antigos estão, gradativamente, se distanciando e a compreensão em aceitar as inúmeras características da personalidade tem sido indispensável no mundo da moda. Estamos em um período de transição, não somente de silhuetas das roupas, como também, do modo de vida das pessoas.

Este movimento pode ser percebido a partir do olhar de algumas marcas de moda íntima, que começaram a apostar na diversidade em suas coleções. Uma destas é a marca americana especializada em moda íntima *Calvin Klein*, a qual lançou uma linha para o público LGBTQAI+, a *Pride Capsula*, com várias peças versáteis, tendo como garota propaganda a cantora e *drag queen* Pablló Vittar. Para além das grandes marcas internacionais, a pioneira em moda íntima (*trans*), a marca brasileira Tereza Cabana, desenvolve peças para o público que realizam o *tucking* há 29 anos, atualmente a cantora, Pablló Vittar, é sua cliente e garota propaganda. Diante desta diversidade em suas coleções, as marcas além de defender diversos tipos de corpos, levam em consideração as necessidades destes nichos de mercado.

Como pesquisador, temáticas deste gênero fazem parte do meu interesse pessoal desde a graduação, em que realizei como projeto de conclusão o trabalho “A forma trapézio e a silhueta masculina - Estudo de caso da coleção Inverno 2011 do estilista João Pimenta”, onde me dediquei a estudar as formas e silhuetas do corpo humano através do vestuário. Com a possibilidade de continuar meus estudos acadêmicos - a ideia de estudar as silhuetas X corpo permaneceram presentes. Ao observar o show de uma *drag queen*, fiz-me a seguinte pergunta: Como elas fazem para esconder o órgão genital? Logo, percebi que este poderia ser meu objeto de estudo para o mestrado. Na busca por referências bibliográficas sobre a temática percebeu-se que esta ainda não era presente no mundo acadêmico, o que impulsionou a vontade de pesquisar esta temática.

Logo, a presente pesquisa tem como objetivo principal o desenvolvimento de um produto íntimo (calcinha) para o público *trans*: transexuais/transgêneros, travestis e *drag queens*. Utilizando os estudos antropométricos, ergonômicos para percepção do conforto total do vestuário. A pesquisa também visa:

- Pesquisar a moda íntima (*trans*), através do estudo do conforto total de vestuário (termofisiológico, ergonômico, psico-estético e sensorial de “toque”);
- Analisar o método *tucking* e identificar os riscos causados;

- Perceber, através dos processos de engenharia do produto (modelagem, corte, costura, etc.), estudos antropométricos e ergonômicos, os pontos relevantes para avaliar o vestuário estudado.

O desenho metodológico da presente pesquisa foi dividido em dois momentos, o primeiro, apoiados em Marconi & Lakarto (2003), buscou-se entender as necessidades metodológicas e elaborar uma estrutura de projeto que contemplasse o entendimento das questões pertinentes para alcançar o objetivo principal. Assim sendo, destaca-se os procedimentos metodológicos fundamentais: pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo.

Para além dos procedimentos metodológicos citados, a pesquisa também realizou o planejamento do projeto do produto, o qual dedicamos um tópico exclusivo (ver tópico 4.1). Neste momento, utilizou-se a metodologia do design proposta por Munari (2018), o qual aborda os principais elementos que integram o processo de desenvolvimento criativo do design, suas etapas, influências e ressalvas do produto estudado.

Optou-se por utilizar a pesquisa bibliográfica para compreender as questões que norteiam este projeto, principalmente aquelas voltadas para a contextualização da diferença entre o feminino/masculino e o público alvo, buscando um diálogo entre gênero, sexo, identidade e orientação sexual, para compreender os possíveis utilizadores do produto proposto. Neste momento do projeto, realizou-se uma pesquisa minuciosa, que contou com busca nas principais bibliotecas *online* de pesquisa e livros de autores conceituados na área.

Buscando compreender as questões relativas ao conforto da peça íntima desenvolvida na presente pesquisa, optou-se pela realização de um questionário, o qual foi aplicado a um público de 20 pessoas que recebeu o protótipo do produto, para assim, avaliar de acordo com a usabilidade e o conforto experienciado. As perguntas realizadas no questionário foram elaboradas a partir dos conceitos de conforto total do vestuário cunhado por Broega & Silva, (2010). O questionário compreendeu 15 questões sobre o processo de uso do produto, com as respostas determinadas de acordo com a escala de *Likert*.

Estrutura do trabalho

Este projeto é composto por cinco capítulos, para além da introdução, conclusão, estudos futuros e referências bibliográficas, sendo estruturado de acordo com os objetivos pretendidos de forma ordenada. A seguir, apresenta-se uma breve descrição de cada capítulo.

Capítulo I - Contextualização Histórica do Vestuário: Masculino e Feminino

Nesta primeira parte da revisão bibliográfica, aborda-se um levantamento histórico do vestuário masculino e feminino. Iniciando a partir das análises nas civilizações antigas, devido o vestuário ter sido um dos fatores principais de proteção e, seguidamente, de distinção social entre grupos e indivíduos. Percebe-se que a partir da civilização Egípcia a distinção entre o gênero masculino e feminino praticamente não existe. Logo, a análise continua investigando o entendimento entre a construção do conceito de vestuário masculino e feminino, desde os povos da Antiguidade, Idade Média, Renascimento até o século XXI.

Capítulo II - Sobre a Noção de Gênero, Sexo e Identidade

No segundo capítulo, aborda-se as vertentes dos estudos transgêneros, conceituando gênero, sexo, identidade e orientação sexual, para apresentar o contexto das identidades do público alvo estudado: *drag queens*, travestis, *trans*: transexuais/transgêneros.

Capítulo III - O Vestuário Expressa Identidade

A relação do vestuário com a identidade é apresentada no terceiro capítulo, em que entende-se o ato de travestir-se como forma de comunicação e construção de um corpo. Em seguida, aborda-se um estudo sobre o processo *tucking* e seus riscos, utilizado por travestis, *drag queens* e transexuais/transgênero em fase de pré-operatório, tendo como referência o estudo da Dr^a. Alexandra Hall, da *University of Wisconsin-Stout*, Estados Unidos da América.

Capítulo VI - Desenvolvimento do Produto

O presente capítulo apresenta as especificações do produto, considerando os requisitos apresentados no decorrer do projeto. São apresentados o planejamento e metodologia para a construção do produto e suas justificações. Também apresenta-se as etapas: público alvo, objeto de estudo (calcinha), conceito, *moodboard*, matérias têxteis, fichas técnicas e estudos antropométricos e ergonômicos, percepção do conforto, modelagem, estudo de prototipagem e etiquetagem.

Capítulo V - Análise e Discussão dos Resultados

Neste capítulo são apresentados as análises e resultados dos inquéritos recolhidos através do teste de vestibilidade, com a utilização de gráficos que apresentam as questões sobre os quatro aspectos do conforto total do vestuário, verificando o quadro investigativo e confirmando os problemas e objetivos.

Capítulo I - Contextualização Histórica do Vestuário: Masculino e Feminino

Para a humanidade, o vestir-se é pleno de um profundo significado, pois o espírito humano não apenas constrói o seu próprio corpo como também cria as roupas que o vestem, ainda que, na maioria dos casos, a criação e confecção das roupas fique a cargo de outros. Homens e mulheres vestem-se de acordo com os preceitos desse grande desconhecido, o Espírito do tempo (Köhler, 2001, p.57-58).

Atualmente, na moda, se expressa um forte processo de mudança social e cultural em relação à construção dos gêneros. Segundo Zambrini & Iadevito:

As passarelas mais importantes têm, hoje modelos transgêneros, além do surgimento de tendências que borram os limites tradicionais do feminino e do masculino nas propostas do vestir, ou seja, o foco não é mais a biologia para pensar nas identidades. (Zambrini & Iadevito, 2009, pp.162-180).

“É uma transformação sociológica muito significativa, que supera todo um sistema de crenças (Saulquin, 2014, citado por Zambrini, p. 58)”, ou seja, põe em questão os principais sistemas normativos da modernidade industrial para dar espaço a novas formas sociais, nas quais o feminino e o masculino não se organizam em termos binários (Zambrini, 2010, p.58). Laver, em uma abordagem do livro “A roupa e a Moda”, apresenta uma diferenciação entre os gêneros pelos contrastes das roupas, e muitas vezes essa distinção acaba sendo efêmera de acordo com a civilização e sua história:

A linha divisória mais óbvia aos olhos modernos está entre a vestimenta masculina e a feminina: calças e saias. Mas não é absolutamente verdadeiro que os homens tenham sempre usado roupas bifurcadas e as mulheres não. Os gregos e romanos usavam túnicas, o que quer dizer saias. Povos de regiões montanhosas como escoceses e os gregos modernos usam o que são, na verdade, saias. Mulheres do extremo Oriente e do Oriente Próximo usavam calças e muitas ainda o fazem. A divisão por sexo acaba não sendo verdadeira (Laver, 1989, p.7).

Assim sendo, as distinções e semelhanças no vestuário masculino e feminino ao longo do levantamento histórico da humanidade mostram que as roupas mudavam de acordo com fatores socioculturais e atividades exercidas, não necessariamente uma divisão entre os sexos. Neste sentido, Castilho afirma que:

Cada cultura possui um costume e uma forma de se adornar, assim como existem diversas línguas e sotaques de acordo com as regiões do globo. Existem significados inseridos em cada cultura e organização social, dessa forma a roupa se apresenta como canais de comunicações nas civilizações. A presença da figura feminina e da figura masculina como dois grandes grupos marca culturalmente as sociedades, extremamente ligada ao papel que cada um exerce na comunidade, relatando a diferença social de forma visual como invólucro corporal. (Castilho, 2005, p. 111-112)

Ainda na mesma perspectiva, Lipovetsky, aduz:

A moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações. É colocada (...) como tendo início na história. Contra a ideia de que a moda é um fenômeno consubstancial à vida humano-social, afirmamos-a como um processo excepcional, inseparável do nascimento e do

desenvolvimento do mundo moderno ocidental (...). Só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias. A renovação das formas se torna um valor mundano, a fantasia exhibe artifícios e os exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas e ornamentações já não é exceção, mas regra permanente: a moda nasceu (Lipovetsky, 1987, p.23).

A fim de estudar uma fusão entre os guarda-roupas masculino e feminino, neste capítulo será abordado um levantamento histórico do vestuário que permita analisar diversos períodos em que as extensões entre o masculino e feminino diminuíram e mudaram a forma como as pessoas enfrentavam o vestir.

1.1 Antiguidade - até séc. V

“Abriram os olhos de ambos; e percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira, e fizeram cintas para si” (Gênesis, Cap.3, Vers.7).
“E fez o senhor Deus a Adão e sua mulher (Figura 1) túnicas de pele e os vestiu (Gênesis, Cap.3, Vers. 21)”.



Figura 1 - Primeiras concepções do vestuário. Dürer. Adão e Eva ou a Queda do homem. Gravura, 1504. Fonte: <https://www.publico.pt/2015/06/09/culturaipsilon/noticia/cenas-do-paraiso-1698031>. Consultado em: 03/11/2018

Independente de concepções e religiões, de acordo com o livro mais vendido de todos os tempos, a Bíblia Sagrada (1995), destaca-se a sequência evolutiva da vestimenta, precisamente, primeiro as folhas e vegetais e, posteriormente, as peles de animal. Porém, outras interpretações da sequência evolutiva da vestimenta são referidas. Braga descreve:

Como nos diz a Bíblia Sagrada, no Antigo Testamento, o ser humano cobriu o corpo pelo caráter de pudor. Todavia, há outras interpretações seculares que dizem ter os seres da condição humana coberto o corpo pelo caráter de adorno e, também, pelo de proteção. Qualquer que tenha sido a sua intenção, cobrir o corpo foi uma necessidade (Braga, 2007, p.17-18).

Sob o ponto de vista do adorno, da proteção e da magia, Braga relata:

Foi uma maneira que o ser humano encontrou de se impor aos demais, inclusive demonstrando bravura ao exibir dentes de ferozes animais, além de cobrir o corpo com tangas e/ou sarongues, a forma primitiva da saia. Há ainda o caráter de magia, ao associar os seus objetos de uso a poderes dos normais. O de proteção está associado à questão de sobrevivência com relação às intempéries, principalmente no frio. O ser humano protegeu o corpo com as peles das caças e encontrou abrigo em grutas e cavernas nas quais deixou registros iconográficos (Braga, 2007, p.18).

Deste modo, do ponto de vista sobre o pudor, Laver descreve:

As grandes civilizações antigas surgiram nos vales férteis (...), ou seja, em regiões tropicais onde a proteção contra o frio não pode ter sido o principal motivo para se usar roupas. Os principais motivos para se usar roupas foram relatados, abrangendo desde a ideia ingênua, baseada no relato do Gênesis, de que o uso de roupas se deveu ao pudor, até a noção sofisticada de que eram usadas por motivo de exibição (Laver, 1989, p.7).

Para Assunção, “(...) o adorno, o pudor e a proteção são entendidos, por grande parte dos teóricos de moda, como motivações fundamentais da utilização da roupa pelos seres humanos” (Assunção, 2017, p.51). Assim, segundo Castilho:

Verificou-se que a necessidade de se adornar, de se enfeitar, está entre os anseios primeiros. Independentemente de assumir função estética, de proteção, pudor, ou magia, a indumentária, compreendida como uma ocorrência universal fundada em todas as sociedades humanas, que sempre serviu como uma forma de expressão e de comunicação (Castilho, 2006, p. 18, citada por Assunção, 2017, p.51).

Nesta época, de acordo com Laver:

A pele usada pelo homem no início passava por um processo de mastigação, para ser amaciada, seguidamente houve um avanço, quando se descobriu que o óleo ou a gordura de animais ajudava a conservar a pele por mais tempo. Portanto, (...) através destas descobertas para deixar as roupas maleáveis, o próximo passo foi a descoberta das técnicas de curtimento que são utilizadas ainda na atualidade. Estes processos deixaram as roupas maleáveis, moldadas e cortadas (Laver, 1989, p.8).

De acordo com Carvalho:

Ao longo destes períodos o homem passou por diversas transformações e foi tendo novas conquistas, como habilidade de produzir refinadas ferramentas, técnicas de agricultura e pecuária, a descoberta do fogo, dentre outros. Pelos estudos realizados na área do vestuário, a Indústria Têxtil pode ter início durante a pré-história, mais precisamente no período Neolítico. Neste período, as peles de animais eram colocadas no ombro do homem primitivo que impediam os movimentos. Foi preciso, então, criar adaptações para liberá-los. Assim, surgiram a cava e o decote (Carvalho, 2009, p. 4).

Ainda citando Carvalho, “Muito tempo depois, um pequeno retângulo de pano em volta da cintura fez nascer o sorongue, uma forma primitiva da saia. E foi a partir das necessidades físicas humanas que as diferentes formas do vestuário evoluíram” (Carvalho, 2009, p. 4). A julgar pela representação mais antiga que possuí, Cosgrave apresenta:

A civilização egípcia surgiu nas margens do rio Nilo cerca de 4000 a.C. (...). Nos três mil anos seguintes, vigorou um sistema de governo controlado por faraó. Considerado como rei, mas também um deus, o faraó tinha autoridade absoluta e controlava cada aspecto da sociedade, incluindo a arte e a indumentária (Cosgrave, 2000, p.13).

Nesta civilização os egípcios vestiam-se com mínimo de roupas, em função do clima quente, logo “(...) usavam uma tanga, feita de tecido, enrolada várias vezes ao redor do corpo e presa por um cinto” (Köhler, 2001, p.59). Assim, segundo Laver, “o método mais simples de se utilizar o tecido para o que se chama de “vestimenta” era enrolar um pequeno retângulo de pano em volta da cintura. Além disso, uma manta ou pele mosqueada pendia-lhes dos ombros” (Laver, 1989, p.12). Esta indumentária ficou sendo usada para ambos os sexos como descrevem, Cosgrave & Köhler:

A igualdade entre os sexos era um fator natural e comum entre os egípcios. As proporções das silhuetas das roupas masculinas e femininas também tinham semelhança, o chamado Kalasiris, um traje para ambos os sexos, era uma túnica longa, e se diferenciava pelo corte e pelo tecido (Köhler, 2001, p.59). “E o schenti de linho branco - uma tanga ou saíote masculino, formaram uma base para o vestuário egípcio” (Cosgrave, 2000, p.15).

Além da indumentária possuir semelhança para ambos os sexos, Laver enfatiza que:

A indumentária refletia a natureza hierárquica da sociedade egípcia e suas diferentes condições sociais. O que diferenciava a posição social do indivíduo não era o tipo de traje, mas o tecido utilizado em sua confecção. Uma das características mais importantes do traje egípcio era a técnica de drapeamento de tecidos em todas as roupas egípcias, que podiam ser cruzadas linhas e contornos geométricos: um retângulo, um triângulo e um trapézio. Neste período artigos como adornos, calçados e cuidados com a beleza eram considerados itens valiosos. (Laver, 1989, p.14)”.

De acordo com Cosgrave:

Homens e mulheres usavam sandálias (Figura 2) feitas de madeira, papiro, couro de cabra e fibra de madeira. Os cosméticos e maquiagem tornaram parte da higiene diária e de um ritual de beleza para ambos os sexos, empregando uma técnica complexa. Possivelmente, as cores não eram tão intensas quanto as utilizadas nas pinturas e esculturas. Assim como o vestuário, os penteados indicavam o status do indivíduo. Os egípcios eram especialistas em confecção de perucas, que eram usadas por homens e mulheres (Cosgrave, 2000, p.25).



Figura 2. Sandália com dedo levantado de fibra. Fonte: <http://www.transoxiana.org/0104/sandalias.html>. Consultado em: 03.11.2018

Segundo Köhler, “cada povo tinha sua forma específica de usar trajes que, tanto em corte quanto em estilo, em muito se assemelhavam” (Köhler, 2001, p.68). Dentre os povos da antiguidade, destacamos o vestuário das civilizações assírias, sumérias e babilônicas. Laver afirma que “era comum o uso das túnicas com mangas curtas e justas que se assemelhavam aos *kalasaris* egípcios, com variações de comprimento” (Laver, 1989, p.14). Laver continua citando:

Na antiga civilização da suméria, na Mesopotâmia, mostram pessoas usando saias compostas de tecidos em tufo de lã, isto é, panos com a aparência de tufo de lã dispostos simetricamente, às vezes como uma série de babados (...), esse vestígio pode ser visto claramente em quase todas as vestimentas usadas pelos assírios e babilônicos de ambos os sexos (Laver, 1989, p.14).

Considerada a primeira civilização europeia, “Creta Minoica foi muito influenciada por seus parceiros comerciais mais importantes: Egito e Babilônia. Devido ao clima temperado e úmido, a indumentária minoica é proveniente das estatuetas, pinturas, de vasos afrescos (Figura 3)¹ que proporcionam evidências, mas não revelam com precisão o que era usado” (Cosgrave, 2001, p.33)”.



Figura 3. As Damas de Azul. Knossos, Palácio, período Neopalatial (1600-1450 BC). Fonte: Museu Arqueológico de Heraklion. Foto Autor

¹ Descrição da Figura 3: The “Ladies in Blue” are part of a composition of richly dressed and lavishly bejeweled female figures depicted against a blue ground. Their coiffure adornment was restored based on a similar fresco fragment. Despite its fragmentary condition, the wall painting transmits the sense of opulence and prosperity of the ladies, who gesture with their hands displaying the richness of their jewelry. Knossos, Palace, Neopalatial period (1600-1450 BC). Fonte: Heraklion Archaeological Museum.

Do ponto de vista da vestimenta, Braga apresenta:

Os homens com roupas simplificadas de características ainda primitivas usavam uma espécie de tanga (Figura 4A²) com um cinto e o torso normalmente nu; as mulheres, bem diferentes, usavam saias longas no formato de sino com babados sobrepostos (Figura 4B³), uma espécie de avental na frente e nas costas sobre a saia (lembrando a tanga masculina) e, na parte superior do corpo, portavam um tipo de blusa costurada nos ombros de mangas curtas, porém deixando os seios à mostra - podendo ser associado à questão da fertilidade e fartura. As menos favorecidas usavam só a saia. Acredita-se que essas roupas fossem feitas de linho, lã e couro. Havia diferenças entre as roupas masculinas e femininas, contudo, em seus hábitos, havia pontos em comum. Um deles era o de afunilar muito a cintura: homens e mulheres, desde crianças, assim o faziam com um cinto; outro aspecto foi os cabelos longos em cachos, também usados por ambos os sexos (Braga, 2007, p. 24).



Figura 4. Foto (4A). O "Príncipe dos Lírios" e Foto (4B): "Deusa da Serpentes" Fonte: Heraklion Archaeological Museum. Foto Autor

Desde Creta, têm-se relatos que homens e mulheres usavam espartilhos. Braga, descreve a apropriação do espartilho pelos homens:

Antes mesmo da cintura ligeiramente marcada no apogeu das culturas grega e romana, os habitantes da ilha de Creta, no Mediterrâneo, homens e mulheres, afunilavam (para não dizer

² Descrição da Figura 4A: The "Prince of the Lilies", an emblematic image of Minoan Crete, was part of a larger mural composition in high relief. The figure, composed of three non-joining parts, is portrayed life-size, wearing a richly colored kilt with a codpiece and belt and a majestic crown on his head adorned with papyrus-lilies and peacock feathers. According to the "Ruler of Knossos", the "Priest-king", a personification of religious and secular authority. However, other scholars suggest different reconstructions and interpretations, according to which the "Prince" may be an athlete, a boxer, or a commanding ruler, while the crown is attributed to a priestess or a sphinx. Knossos, Palace, Neopalatial period (1600-1450 BC). Fonte: Heraklion Archaeological Museum.

³ Descrição da Figura 4B: The "Snake Goddesses" and other miniature objects from the temple repositories. The most important cult objects from the Knossos Temple Repositories are the figurines of the "Snake Goddess". They are named after the snake twining around the body and arms of the larger figure, and the two snakes that smaller figure holds in her upraised hands. The snakes symbolize the chthonic character of the cult of the goddess, while the feline creature on the head of the smaller figure suggests her dominion over wildlife. The goddesses wear luxurious garments, consisting of a long-flounced skirt, an embroidered apron and a close-fitting bodice that exposes the large breasts, symbolic of the fertility of women, the goddess and, by implication, nature itself. The large rock-crystal rosette and stone cross are symbols. Knossos - Temple Repositories, (1650-1550 BC). Fonte: Heraklion Archaeological Museum.

estrangulavam) esta parte do corpo de tal maneira que ela se tornou uma das identidades visuais da indumentária desse povo, que teve o apogeu de sua cultura entre 1600- 1450 a.C (Braga, 2015, p. 98, citado em Schneid & Barreto, 2017, p.2).

Os cuidados com a aparência foram partes essenciais nesta civilização. “Os minoicos tinham um estrito ritual de cuidados com a aparência. Homens e mulheres (Figura 5⁴) banhavam-se diariamente e untavam seus corpos e ambos usavam cabelos compridos cacheados. Como adornos era comum o uso de turbantes e jóias” (Cosgrave, 2000, p.37).

Na Grécia, uma nova cultura que, em termos de hábitos e vestimentas, mostrou-se consideravelmente estável. Segundo Cosgrave, “em apenas 400 anos conceberam, filosofia, política, matemática e a geometria. As artes - compreendidas conforme o conceito ocidental de teatro e de representações - podem ser vistas como inovações gregas” (Cosgrave, 2000 p.41).



Figura 5. Afresco Conhecido como “La Parisienne”, detalhes da roupa e penteados associam à forma francesa. Fonte: Museu Arqueológico de Heraklion. Foto: Autor

De acordo com Köhler, “a indumentária grega era composta por três peças principais: uma túnica de linho (o quáton⁵), uma sobreveste de lã (o peplo), usada apenas pelas mulheres, e uma capa de lã (a clâmide). A partir desses três trajes desenvolveram-se várias formas de se amarrar cintos e franzir tecidos” Köhler (2001, p.109). Segundo Laver:

⁴ Descrição da Figura 5: A female figure with Mediterranean features and vivid make-up, named “La Parisienne” by A. Evans, was also part of the composition. Her larger size and the “sacral Knot” bunched up a leading priestess. Fonte: Knossos Palace, final palatial (1450-1350 / 1300 BC). Fonte: Heraklion Archaeological Museum.

⁵ Quáton: “Era a túnica usada pelos gregos, colocada no corpo presa sobre os ombros e em baixo dos braços sendo uma das laterais fechada e outra aberta, que pendia em cascata” (Braga, 2007, p.25).

O *quíton*, usado por homens e mulheres, os dos homens até os joelhos e o das mulheres até os tornozelos. Mas os homens às vezes usavam o *quíton* longo, (Figura 6). O *quíton* era usado com cinta em volta da cintura e preso por alfinetes ou broches e normalmente usado com um cordão ou cinto em volta da cintura (Laver, 1989. p.25).

De acordo com Cosgrave, “outro tipo de roupa indispensável no vestuário grego era o *himation*⁶ (Figura 7⁷), semelhante a um manto, feito de um retângulo de lã e usado entre ambos os sexos sobre os ombros. Era enrolado ao redor do torso, passando por baixo do braço esquerdo e, em seguida, era preso no ombro direito e fixado com alguns alfinetes” (Cosgrave, 2000, p. 47). Braga afirma que “este retângulo corresponde uma das principais peças da indumentária grega” (Braga, 2007, p.25).



Figura 6. O Auriga de Delfos, c.475 a.C. A túnica longa ou *quíton* era usado por homens e mulheres. Fonte: National Archaeological Museum of Athens. Foto: Autor

⁶ *Himation: (M) Period: Classical Greece. The outer garment worn over the chiton, described as “an oblong piece of cloth thrown over the left shoulder, and fastened either over or under the right” Liddell & Scott, Greek- English lexicon (Valerie & C.W. & P.E Cunnington, 2010, p. 104).*

⁷ Descrição da Figura 7: Statue of a youth wearing a himation. Pentelic marble. Found in the Gymnasium at Eratria Euboea. According to the inscription on the base, the statue depicts Kleonikos son of Lysandros, and was erected by his brother Amphikrates. Early 1st c. BC. Fonte: National Archaeological Museum of Athens.



Figura 7. Modelo do vestuário *Himation*. Fonte: National Archaeological Museum of Athens. Foto: Autor

Portanto Cosgrave enfatiza:

Os gregos usavam vestes básicas e simples; a maior parte do vestuário era elaborada a partir de um pedaço de pano retangular e a quantidade de costura envolvida era mínima, pois as roupas eram enroladas ou drapeadas. A tradição determinava a maneira como homens e mulheres deveriam executar o drapeado, embora houvesse certa tolerância em relação ao estilo pessoal ou à individualidade (Cosgrave, 2000, p.43).

Segundo Köhler, “tanto os homens quanto as mulheres calçavam sandálias⁸ (Figura 8) e usavam jóias” (Köhler, 2001, p. 128).



Figura 8. Exemplos de sandálias gregas para ambos os sexos. Fonte: National Archaeological Museum of Athens. Foto: Autor

A relação da cultura, da beleza e cuidados com a aparência era muito importante na Grécia Antiga. Segundo Cosgrave:

⁸Sandálias: *The sandal shapes were colored with hematite and the light blue details with Egyptian blue.* Fonte: National Archaeological of Athens.

Não só as mulheres cuidavam da aparência. Os homens dedicavam muito tempo para melhorar o físico e também usavam maquiagem e fragrâncias sobre a pele. O perfume (Figura 9) era usado profusamente na Grécia. Costumava ser guardado em frascos de cerâmica em forma de pé com sandália. Os penteados masculinos eram exagerados, com cachos que formavam uma coroa ao redor da frente ou tranças enroladas na cabeça. No entanto, os penteados tornaram-se mais simples e, a partir de então, cabelos longos passaram a ser considerados afeminados e somente era aceito em homens idosos, jovem e crianças (Cosgrave, 2000, pp.49-51).



Figura 9. O perfume guardado em frascos de cerâmica em forma de pé com sandália Fonte: National Archaeological of Athenas. Foto: Autor

Outra civilização que teve muitos pontos comuns com os gregos foi a etrusca. Segundo Cosgrave, “homens e mulheres etruscos seguiam a moda grega. Ambos os sexos eram representados vestindo túnicas de diferentes comprimentos. A túnica era ajustada na cintura por um cinto largo e presas nos ombros por fíbulas (broches)” (Cosgrave, 2000, p.59). De acordo com Laver:

Antes da expansão para o sul da Itália (...) os trajes etruscos tinham pouca influência grega. Ao contrário, refletiam uma ligação mais remota com a civilização cretense, modificada por elementos orientais: suas roupas eram costuradas e drapeadas. Podemos estabelecer uma certa evolução a partir do que os estudiosos chamam de “túnica-veste”, características do período entre aproximadamente 700 a 575 a.C (Laver, 1989, p.36).

Entretanto, com influências do vestuário de Grécia e Creta, os etruscos “evoluíram a ‘túnica - veste’ para ‘toga⁹’ (como a toga romana, que se originou nela) feita de um semicírculo de pano (Figura 10). A mesma era usada pelos homens, enquanto as mulheres usavam uma veste longa e justa, sem cinto” (Laver, 1989, p.37). No entanto, “os romanos tomaram emprestado dos etruscos uma peça que viria a se tornar característica de sua civilização: A toga” (Laver, 1989, p.38). Segundo Köhler:

Por menor que seja o conhecimento acerca do traje primitivo dos romanos, não há motivos para supor que fosse muito diferente das representações que dele temos nas mais antigas estátuas romanas no início do império romano. Apesar disso, a indumentária romana era uma combinação do vestuário usados por seus antepassados, ou seja, era influenciada pelas vestes usadas pelos gregos e etruscos (Köhler, 2001, p.133).

⁹ Toga: (M) period: ca. 100 BCE-ca 300 CE. The Roman citizen's formal garment worn over the tunic and arranged in folds around the body and across the shoulders. It was revived for theatrical use in the late 18th century (Valerie & C.W. & P.E Cunningham, 2010, p. 104).

Assim, Köhler ressalva “como o vestuário romano foi influenciado por outros povos:”

Nos tempos primitivos, as mulheres de Roma vestiam-se exatamente do mesmo modo que os homens, mas as influências dos vizinhos etruscos e dos gregos não demorou muito a fazer-se sentir. À medida que a civilização foi avançando e trazendo para Roma os produtos de todo mundo conhecido, os tecidos e adornos femininos passaram por grandes transformações, ditadas pelos caprichos da moda (Köhler, 2001, p.139-140).



Figura 10. Toga - peça do vestuário masculino e feminino na época romana Fonte: https://www.ecured.cu/Toga_romana. Consultado em: 05/11/2018

A indumentária romana, segundo Cosgrave, dividiam-se em duas principais categorias:

As indumenta, peças vestidas pela cabeça e retiradas apenas para dormir, e o amictus, um tecido enrolado ou drapeado ao redor do corpo. A grande variedade climática dos territórios do Império Romano levou a uma importante evolução da moda: o conceito sazonal, peças de roupas voltadas para cada estação e condições climáticas específicas (Cosgrave, 2000, p.71).

Portanto, para completar o traje romano, Köhler enfatiza que “os calçados eram iguais para ambos os sexos. Na questão da aparência e elegância a mulher dedicava-se mais do que os homens” (Köhler, 2001, p. 142).

1.2 A Idade Média - séc.VI ao séc. XV

Os trajes usados na Idade Média, segundo Köhler, “baseavam-se nos tipos que tinham desenvolvidos próximo a meados do próximo milênio, resultantes da mistura de modas nativas com aquelas do final da Antiguidade” (Köhler, 2001, p. 159), destacando ainda:

Nos primeiros séculos, (...) havia pouca diferença entre os estilos dos trajes correntemente usados pelas diversas nações do Ocidente. Em seguida, cada nação desenvolveu seu próprio gosto, até que as Cruzadas¹⁰ colocaram a Europa em contato com as civilizações orientais e houve grande entusiasmo pelas novas técnicas de tecidos e ornamentos (Köhler, 2001, p.160).

Sobre essas novas técnicas, Marnie Fogg expõe:

A cidade tornou-se um centro de comércio cujas atividades incluíam ofícios ligado ao vestuário: vendedores de tecido, costureiros, sapateiros, fabricantes de aviamentos e alfaiates. Tecidos eram uma peça central da economia e, durante toda Idade Média, a lã foi a principal matéria prima usada. Com a mecanização da produção têxtil foi possível desenvolver comprimentos de tecidos de até 30 metros e 2 de largura. Esses comprimentos permitiam que as peças fossem cortadas a ser moldadas ao corpo e, sob a influência da corte francesa, as roupas começaram a ser moldadas aos contornos corporais, o que gerou uma diferenciação maior entre os gêneros (Fogg, 2013, p. 42-43).

Ainda no sentido de explorar a indumentária feminina e masculina, Cosgrave reforça:

Até o século XIV, homens e mulheres de todas as classes compartilhavam trajes semelhantes. No verão e no inverno, eles usavam vestes compridas e amplas. (...) A escolha por determinado tecido distinguia as roupas usadas pelas diferentes posições sociais. Ambos os sexos usavam um manto comprido sobre as outras roupas (Cosgrave, 2001, p. 102-103).

Segundo Marnie Fogg, “no século XIV o traje medieval mudou significativamente, e a forma de vestir se distanciou da silhueta simples em estilo camponês - baseada em uma combinação reta em forma de T” (Fogg, 2013, p. 42). Conforme Riello:

O início da mudança ocorre no decurso do séc. XIV, quando a silhueta masculina começa a diferenciar-se da feminina. Até ao início do séc. XIV, homens e mulheres usavam longas túnicas ou camisões feitos sem cintura. Dante, por exemplo, é representado, em finais do séc. XIII, início do sec. XIV (Riello, 2012, p.17).

Além da semelhança nos cabelos e acessórios, as roupas do século XIV eram similares: “A *cote hardie*¹¹, uma túnica comprida abotoada à frente, e os vestidos extravagantemente largos e compridos eram usados tanto pelos homens como pelas mulheres das classes mais altas”

¹⁰ Cruzadas: Foram todas as expedições militares organizadas pela Igreja Católica que aconteceram entre os séculos XI e XIII. Fonte: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-media/as-cruzadas.htm>. Consultado em: 06/11/2018

¹¹ Cote-hardie: Period:14th and 15th centuries. (M) - The Cote-hardie was probably a close-fitting, knee-length overgarment buttoned down the front, a low waist with elbow-length sleeves with a tongue-shaped extension behind. After ca. 1350 the garment shortened and the elbow flap lengthened into a long, narrow, hanging band known as a “tippet”. Tippets and skirts were often dagged. A belt was at hip-level. (F) - A garment with the modesty of the robe allied to the tight bodice of the cote; however, it lacked the cote's visible front lacing, but did have matching long sleeves (Valerie & C.W. & P.E, 2010, p.57).

(Wilson, 1985, p.32, citado por Nascimento, 2016, p.15). Conforme Laver, “a partir da segunda metade do século XIV, a moda propriamente dita surgiu” (Laver, 1989, p. 62).

Nas palavras de Lipovetsky, “as mulheres obtiveram novas formas, ao mesmo tempo em que a moda se mostrou nitidamente diferenciada entre os dois sexos: o *shape*¹² curto e ajustado para os homens, longo e decotado para as mulheres” (Lipovetsky,1987, p.3, citado por Nascimento, 2016, p.14).

Anna Hollander também descreve sobre a distinção entre os sexos, marcante na moda da época: “Os novos trajes masculinos semelhantes a armaduras deram o tom vigoroso e modernizante da mudança elegante e o exemplo, fornecendo ao vestuário feminino a chance de assumir formas opostas ou harmonizadoras e engajar-se no novo diálogo visual entre os sexos” (Hollander, 1996, p.66, citado por Nascimento 2016, p.16). Apesar da falta de liberdade, algumas mulheres da época medieval fizeram grandes progressos. Decorrente deste fato, Joana d’Arc que causou impacto em 1420 vestindo trajes masculinos, uma vez que as roupas eram tão diferenciadas (Cosgrave, 2000, p.100).



Figura 11. *Houppelande* - peça multiuso masculina e feminina. Casal Arnolfini Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>. Consultado em: 06/09/2018

¹² *Shape: The external form, contours, or outline of someone or something.* Fonte: <https://www.lexico.com/en/definition/shape>. Consultado em: 06/09/2019

Assim, Cosgrave continua sobre o século XV:

Em geral, os homens usavam roupas mais curtas: um gibão¹³ e calças justas, assim como uma cote-hardie (...) era tão curta que mal alcançava o comprimento de uma sobrecasaca. A houppelande¹⁴ (Figura 11), era uma peça da moda, usada por homens e mulheres, outra vestimenta que as mulheres aderiram do vestuário masculino era uma longa cote-hardie. A forma também emergiu como um elemento distinto do vestuário. A indumentária tornou-se mais ainda uma marca da posição social (Cosgrave, 2001, p.104).

Os calçados permaneciam igual para ambos os gêneros. A mudança dos adornos na cabeça veio renovar a importância do cabelo para mulher. As luvas passaram a constituir um acessório indispensável da indumentária masculina e feminina. “Próximo ao final do século XV, a indumentária feminina começou a apresentar todos os indícios de um período de transição” (Köhler, 2001, p.209).

1.3 O Renascimento - séc. XVI ao Neoclássico séc. XVIII

De acordo com Margie Fogg, “o ressurgimento da estética do mundo greco-romano, o Renascimento foi um movimento cultural surgido em Florença na baixa Idade Média” (Fogg, 2013, p.48). Cosgrave descreve:

A Europa oriental emergiu das dificuldades da Idade Média em um florescimento cultural extraordinário: o Renascimento. Esse movimento teve suas raízes no início do século XIV e alcançou o apogeu no final do século XV, continuando até século XVI. (...) Durante a Idade Média, as roupas se diferenciaram de um país a outro, mas o Renascimento teve um efeito unificador sobre a moda. Os primeiros anos do vestuário masculino sofreram poucas transformações, mas foram influenciados pelo vestuário feminino (Cosgrave, 2000, pp. 117-123).

Nesta época, algumas peças masculinas também traziam traços de feminilidade. Segundo Anna Hollander:

No início do Renascimento os homens passaram a usar o colarinho aberto, insinuando decotes como os das mulheres (Figura 12). A moda masculina do período teve em suas características, itens de origem feminina, apesar dos homens usarem barba, suas roupas sugeriam certa

¹³ Gibão: Uma espécie de camisa acolchoada fechada por abotoaduras (com ou sem mangas), ajustada para salientar o peito e moldar a cintura, que foi usada na Europa da Idade Média até meados do século XVII. Originalmente, era apenas uma camiseta costurada de forro acolchoada, usada sob a armadura para evitar contusões e escoriações. Depois, como muitos outros itens originalmente práticos na história da moda masculina, a partir do século XV, tornou-se suficientemente elaborado para ser visto por conta própria. Fonte: <https://tudorbrasil.com/2012/11/13/roupas-masculinas-no-periodo-tudor/>. Consultado em: 06/11/2019

¹⁴ Houppelande: “(F & M) Period: Mid- 14th and 15th centuries. A term introduced in France around the time that “goun” or “gown” appeared in England. It was a voluminous upper garment fitting the shoulders and generally falling in tubular folds. The length varied from reaching the thighs to trailing on the ground (in ceremonial costume). Earlier forms had high, bottle-neck collars expanding round the head; in later forms the collar varied. Sleeves very wide, expanding to a funnel shape below; bagpipe sleeves were common in the 15th century. A belt was usual but optional. After 1450 the term gown was more usual, the term pellard was also applied to a houppelande, according to Ducange in the late 16th century, and this picked-up by later dress historians (Valerie & C.W. & P.E Cunningham, 2010, p.106).

vulnerabilidade dentre os ideais de força e crueldade ou de austeridade e alheamento (Hollander,1996, p.77, citada por Nascimento, 2016, p. 17).



Figura 12. Francisco I da França, e Elizabeth. 1536 -37. O uso do decote entre ambos os gêneros no século XVI. Fonte: <https://geneall.net/pt/nome/2540/francisco-i-rei-de-franca/>. Consultado em: 11/11/2018

De acordo com Carvalho, (2009, p. 48), “neste período deixou se revelar profundos decotes que, no entanto, com o tempo foram sendo velados”. Passou-se então, a ser usado no vestuário masculino e feminino “o rufo¹⁵ (Figura 13), uma gola de linho (frisada com ferro) feita de *reticella*, uma delicada renda vazada” (Fogg, 2013).

Com o avanço do século, a silhueta masculina e feminina torna-se “cada vez mais estruturada, ocultando os contornos do corpo” (Fogg, 2013, p.50). De acordo com Cosgrave:

Além do rufo, homens e mulheres da classe média usavam roupas com mangas removíveis ou duplas. A aparência dos homens e, em especial, das mulheres se tornou mais arredondada e as roupas ganharam uma estética mais sexual. No início do século XV, as mulheres usavam uma versão macia e ampla da houppe, traje longo e amplo com mangas compridas e altas. Em meados do século, as roupas se tornaram mais amplas. No fim do século, os vestidos apresentavam linha de cintura V, um corpete, que ocupava o espaço na frente do vestido e mangas com fendas nos ombros (Cosgrave, 2000, p.125).

¹⁵ Ruff: (F & M) Period: 1560s-1640s. A circular collar of cambric, lawn or similar fabric, in the form of a starched and goffered frill radiating from the neck; at first attached to the shirt collar band but by 1570 it had become a separate article. It was usually closed all round for men, but also worn by both sexes with a gap under the chin. The tubular folds were known as sets and formed by moulding them by means of setting sticks. Ruffs were tied with tasselled band-strings. Named varieties included the falling ruff worn ca. 1615-1640. This was gathered without being set into formal pleats and was sewn to a high neckband from which it fell down to the shoulders. The short ruff was a small version favoured by Puritans during the early 17th century. The oval ruff, worn ca.1625- 1650 was a female fashion only. It comprised a “large closed Ruff set in formal tubular pleats spreading laterally over the shoulders”; it was often worn with a beaver hat with a spreading brim. During the 17th century women’s ruffs sometimes had a small neck- frill of gauze or lace added to the inner border of the ruff (Valerie & C.W. & P.E Cunningham, 2010, p.176).

A principal peça masculina era o gibão, casaco justo e abotoado na frente, que foi diminuindo de tamanho aos poucos. Segundo Cosgrave:

A silhueta das roupas masculinas dessa época acentuava o físico. Para tornar os ombros e tórax mais largos, os homens enchiam os casacos com feno e apertavam um cinto na cintura. As meias foram substituídas pelas calças justas e a área do gancho se tornou uma região importante do corpo com a introdução do codpiece¹⁶ (Cosgrave, 2000, p.127).



Figura 13. Rufo é um exemplo do elemento “hierárquico” nas roupas como elemento masculino e feminino. Fonte: <http://modahistorica.blogspot.com/2013/05/o-rufo.html>. Consultado em: 11/11/2018

Os estilos do vestuário permaneceram mais ou menos constantes durante o século XV. Nesse período, “as roupas de baixo eram a peça mais importante do vestuário feminino. A invenção mais comentada no Renascimento foi a armação, denominada *farthingale*¹⁷ ou *vertingale*” (Cosgrave, 2000, p.125).

Na segunda metade do século XVI, a diferenciação dos *shapes* entre as roupas masculinas e femininas é destacada. As mulheres usavam um corpete, que formava a frente da blusa e era endurecido com tela engomada não-flexível (Laver, 1989). “O uso do espartilho também

¹⁶ Codpiece: (M) Period: 15th century. The front flap forming a pouch at the fork of the long hose. “A kodpese like a pokett” (ca. 1460, Townley Mysteries). Period: 16th century. When worn with trunk-hose, the codpiece was padded and very prominent and tied to the hose with points. Period: 17th and 18th centuries. When the projecting pouch was discarded the term was often applied to the front fastening of the breeches, and, in the 18th century, occasionally to the front fall of the breeches (Valerie & C.W. & P.E Cunnington, 2010, p.51).

¹⁷ Farthingale: (F) Period: 1545-1620s. A structure, variously shaped, using hoops of rushes, wood, wire or whalebone, for expanding the skirt of a gown under which it was worn. There were several named styles: English, French, Italian, Scotch, Spanish, also the roll, pocket and demi- or semi-circular farthingale and wheel farthingale (Valerie & C.W. & P.E Cunnington, 2010, p.79).

aparece mais tarde, no século XVI, quando a rainha Elizabeth I não ditava apenas a moda para as mulheres, como também para os homens. A combinação do espartilho masculino com gibão o que poderia corresponder na contemporaneidade ao paletó” (Braga, 2007, p.44).

Segundo Anna Hollander:

Na questão da aparência, homens e mulheres tinham cabelos longos. O cabelo solto era recorrente nos homens.(...) simbolizando resistência, masculinidade e força: as mulheres possuíam seus cabelos trançados, penteados em forma de coque, eram raras as vezes em que os cabelos estavam soltos, apenas em retratação de virgens, noivas, sugerindo castidade, e como representação de poder sexual (Hollander, 1996, p.78).

Assim, Laver ressalta que “ainda no período do século XIV, a moda foi influenciada pelos espanhóis e os tons sóbrios eram parte do gosto pessoal do imperador Carlos V. Homens e mulheres usavam de preferência o tom preto. Os rufos continuaram em ambas indumentárias, fechando os decotes” (Laver, 1989, p.92-93). “Entre 1643 e 1715, uma nova era de refinamento manifestou-se em toda Europa. Luís XIV, conhecido como Rei Sol, monarca absolutista que governou França, foi responsável por formular as leis da moda, cultura, economia e política em toda Europa do século XVII” (Cosgrave, 2001, p.145). “Destaca-se nessa nova era de refinamento um homem com práticas vestimentares muito bem adornadas, enfatizando cada detalhe do seu traje. Luís tinha um guarda roupa que era puro babado e frivolidade” (Cox, 2013, p.132, citada por Barreto & Schneid, 2017, p.2-3). Segundo Cosgrave:

A moda refletia o espírito do movimento artístico do barroco: a indumentária - tinha movimento e era fluida e a silhueta básica dos trajes para homens e mulheres se tornou natural, sóbria e elegante. O fim do século testemunhou uma diferença marcada entre o vestuário masculino e o feminino. E a sazonalidade voltou a aparecer, materiais mais leves eram adotados para o verão e tecidos macios e quentes eram usados nas roupas de inverno (Cosgrave, 2000, pp. 148 -152).

Portanto, segundo Cosgrave, embora a moda masculina e feminina se diferenciasse cada vez mais, durante o século XVII, o vestuário para ambos era feito do mesmo material, a renda. Há uma transição do rufo para gola caída. Adornos, bolsas, luvas e lenços perfumados eram utilizados tanto por homens quanto por mulheres (Cosgrave, 2001). De acordo com Laver:

As linhas básicas das roupas do século XVIII, já haviam sido estabelecidas nos últimos vinte anos do século XVII. Na indumentária feminina, apresentava um vestido fechado que consistia em um corpete e uma anágua. Durante três quartos do século XVIII não houve mudanças significativas na moda masculina, estabelecidas em meados do reinado de Luís XIV. A roupa masculina consistia em casaco, colete e calções. Por volta de 1760, podemos começar a discernir as tentativas iniciais de um novo estilo. Basicamente, a mudança consistiu em uma ênfase menor no estilo da corte francesa e na adoção crescente das roupas inglesas do “campo”. Havia, em suma, uma tendência para a praticidade e a simplicidade (Laver, 1989, pp.127 -139).

Na Inglaterra, um grupo de jovens contra a adoção das roupas inglesas “do campo” queria o exagero absoluto. Eles são referidos como *Macaronis* (Figura14). Segundo Laver, “Eles usavam sapatos muito finos, com enormes fivelas de ouro, prata, pechisbeque ou aço adornadas com pedras verdadeiras ou imitações. Usavam botões enormes nos casacos. Seus chapéus eram

muito pequenos, mas as perucas traziam penteados altos, prodigiosamente cacheados” (Laver, 1989, p.139). Logo, Cox destaca:

Almofadinhas, metrossexuais, mauricinhos e companhia, sempre estarão entre nós, mas nenhum pode competir com os macaronis. Com cabelo enorme, roupas espalhafatosas e saltos altos. As marcas de um verdadeiro macaroni eram os modos teatrais, voz esquiçada, calça branca, casaco ajustado, colete decorado com rendas ou botões extravagantes, monóculo e cabelo muito grande (Cox, 2013, p.134, citado por Barreto& Schneid, 2017, p.4).



Figura 14. Estilo macaroni - Refinados, vistos por muitos como afeminados. Fonte: <http://www.modadesubculturas.com.br/2013/04/a-moda-e-o-tempo-revolucao-romantica-na.html>. Consultado em: 12/11/2018

Segundo Köhler, durante o período Neoclássico¹⁸, “os trajes femininos passaram por modificações muito maiores que os masculinos. Os vestidos voltaram a ser usados, que haviam saído de moda já há um século. Estes agora rodeavam o corpo e tinham forma de sino” (Kölher, 2001, p. 412). (Figura 15). No vestuário masculino “em imitação às anquinhas femininas, introduziram-se barbatanas nas abas dos casacos masculinos com a finalidade de esticá-las. As estruturas nas roupas acabavam por ter função de reestruturar as linhas do corpo masculino e femininas” (Kölher, 2001, p.416).

Segundo Laver, “em 1770 iniciou-se uma alteração marcante na linha geral das roupas femininas. O corpete começou a ser estufado, produzindo efeito de pombo. Muitas mulheres adotaram o colete masculino e até um vestido ‘casaco’ com lapelas e uma gola tripla caída” (Laver, 1989, p.143). Na década de 1790, as anquinhas e os espartilhos foram abandonados, da mesma forma que os ricos tecidos empregados na confecção dos vestidos. Em seu lugar, foram

¹⁸Neoclássico: Período após o Rococó, que acontece na virada do séc. XVIII a XIX (Cosgrave, 2000).

substituídos por um *robe en chemise*¹⁹ (Figura 16) que parecia uma roupa de baixo, porque era um vestido branco de cintura alta, de musselina, cambraia (Laver, 1989,).

Portanto, segundo Laver:

No final do século XVIII as linhas gerais das roupas estavam estabelecidas: para as mulheres, uma versão que veio a ser conhecida como vestido Império; para os homens, um traje que já podemos reconhecer como tipicamente inglês. As duas modas, masculina e feminina, apresentaram poucas variações em toda Europa (Laver, 1989, p.153).



15A

15B

Figura 15. Anquinhas do século XVIII. Fonte: Museu del Disseny de Barcelona- Exposição: El Cuerpo Vestido Siluetas y Moda, 1500-2015. Foto:(15A) Autor e Foto:(15B) Fonte: Museu Del Disseny de Barcelona.

¹⁹ *Robe en Chemise*: (F) Period: 1780 to ca. 1810. A lightweight, unstructured dress not dissimilar to the undergarment; always made of thin muslin, cambric, or coloured silk and made with the fashionable waist-line of the time. In the late 18th century the top was drawn in round a low neck and always worn with a sash; it had long, tight sleeves. The English chemise gown, known as the “Perdita Chemise”, was closed down the front from bosom to hem with buttons or a series of ribbon bows; a sash was essential. In the early 19th century the neckline might be drawn in high with a falling frill or cut low. Buttons down the front were usual, and a small train was optional. Sleeves were short and melon-shaped; no sash was worn (Valerie & C.W. & P.E Cunnington, 2010, p.46).



16A

16B

Figura 16. O vestido é simplificado. A silhueta de homens e mulheres se torna retilínea. Fonte: Museu del Disseny de Barcelona- Exposição: El Cuerpo Vestido. Siluetas y Moda, 1500-2015. Foto (16A): Autor e Foto (16B) Museu del Disseny de Barcelona.

1.4 Modernidade - séc. XIX

“Um novo espírito de modernidade conduziu o século XIX”
(Cosgrave, 2000, p.189).

Segundo Fogg:

A moda neste período determinou diferenças radicais entre os gêneros, com trajes de inspiração militar para os homens e para as mulheres roupas que enfatizavam a fragilidade feminina, com cinturas finas e bustos fartos. O estilo reto de cima a baixo da saia império foi substituído gradualmente pela linha A (Fogg, 2013, p.130).

Surge no século XIX, no período conhecido como Romantismo²⁰ “outro estilo que ficou conhecido pelo gosto refinado dos seus adeptos, o dandismo: era (e ainda é) caracterizado não por um estilo particular, mas pela dedicação à excelência indumentária” (Mackenzie, 2010, p.34, citado por Barreto, & Schneid, 2017, p.3). Segundo Riello:

O dandy não deve ser confundido com o macarone setecentista ou com outros jovens de costumes extravagantes do final do ancien regime. Enquanto o macarone do séc. XVIII afirmava o excesso para estar na moda, o dandy do séc. XIX pregava moderação. É importante sublinhar, portanto, que o dandy não é definido pelo que se enverga, mas, pelo contrário, aquilo que enverga representa os princípios que encarna, porque houve diversos tipos de dandy (e de dandismo) nos diferentes períodos históricos (Riello, 2013, p.64 - 65).

²⁰ Romantismo: Movimento cultural do início do século XIX que ganhou terreno na Alemanha e Grã-Bretanha - manifestou a confusão dominante em toda Europa após a derrota de Napoleão e a insegurança do desconhecido. Rejeitando o espírito independente do capitalismo que se espalhava pelo hemisfério ocidental, os românticos defendiam os sentimentos e as emoções (Cosgrave, 2000, p. 194).

George Bryan Brummell (1778-1840), foi o pioneiro do estilo *dandy* “que ultrapassou a moda, e tornou-se uma maneira de ser, um modo de vida. Ele transformou o vestir-se em arte. Dizia-se que levava até cinco horas para ficar pronto, e outros dândis iam até sua casa assistir à performance” (Cox, 2013, p.137). O estilo “*dandy* impôs e ditou regras. Era, na realidade, uma espécie de distinção e uma maneira diferente de ser, e, conseqüentemente, de se vestir” (Braga, 2007, p.59). Segundo Wilson, “o corte da roupa e os calções apertados, o estilo dândi era resumidamente na extravagância; sua valorização com a aparência, ao contrário do que pensam, não era afeminado, e a intenção era colocar em evidência a masculinidade. O estilo trouxe novos tecidos e modelagens” (Wilson, 1985, p. 244-245). De acordo com Laver:

O dândi era reconhecido não só pelo corte da roupa e pelos calções apertados, mas também pelos arranjos em seu pescoço. Nesta época, a cartola aumentou na parte superior e a copa ficou mais larga que a própria aba. Os casacos possuíam ombreiras e a cintura era afinada com o auxílio de um espartilho. As calças haviam se tornado quase universais, ou terminando logo acima das botas de meio cano (Laver, 1989, p.160-161).

De acordo com Riello:

O dandy tornou-se ao longo do tempo parte da vida da cidade (...). Na segunda metade do século, esteve sempre mais ligado aos ambientes intelectuais, artísticos e literários (...). Essa tradição pública e literária do dandy foi continuada em finais do século por importantes figuras artísticas. O dandy não é perfeito apenas no vestuário, mas também nas maneiras, na argúcia e no humor. Estas qualidades são bem representadas por Oscar Wilde (Figura 17). (Riello, 2013, p.67).



Figura 17. Oscar Wilde Memorial Sculpture. Fonte: Parque Merrion Square - Dublin/ Irlanda - Foto: Autor

Portanto, como menciona Riello:

Geralmente afirma-se que foi neste período em que as mulheres começaram a vestir calças, mas na realidade também os homens adotaram formas do vestuário que puseram em causa a sua identidade sexual aquilo que durante muito tempo tinha sido visto como recusa da moda. A mudança do vestuário induzido pela Revolução francesa tinha interessado também as mulheres. Pedia-se a todos os cidadãos - indiferentemente do sexo - que abraçassem as ideias da Revolução e que usassem indumentárias condizentes com as novas ideias de igualdade (Riello, 2013, p.68-69).

Segundo Flügel:

As mudanças da silhueta feminina entre 1790 e 1800: nada de pedras preciosas, grandes saias e penteados sofisticados, mas vestidos de musselina sem suportes, cabelos soltos e poucas joias e colares. O mesmo aconteceu com o vestuário masculino, mas enquanto este se manteve nos dois séculos seguintes em linha com os novos ideais (Flügel, 2003, citado por Riello, 2013, p.69).

A partir de 1812, o decote tornou-se cada vez mais alto, voltaram à moda os corpetes fechados até a altura do pescoço. Em imitação à moda masculina, as mulheres começaram a usar gravatas volumosas, mas não durou muito, logo estavam expondo não apenas o pescoço, mas também o busto. A partir de 1830, a saia ficou excessivamente justa, porém mais ampla do que antes e as mangas ficaram enormes - chamadas de presunto. Os corpetes eram mais compridos, e as saias ficaram bastante largas e folgadas; usava-se uma anágua levemente acolchoada ou bastante engomada. Com os ideais do conceito de feminismo, as mulheres mudaram de atitude e começaram a exhibir trajés e modos masculinos (Köhler, 2001).

De acordo com Riello:

A mulher da segunda metade do séc. XIX não enverga apenas o corpete, mas também uma verdadeira armadura, coberta por uma notável quantidade de tecido e decorada com bordados e rendas a gosto. Tudo isso é acompanhado por luvas, sombrinhas, leques, bolsas: quilos de acessórios inúteis que tornam os movimentos ainda mais difíceis. O movimento pela reforma do vestuário feminino surgiu não na Europa, mas nos Estados Unidos, em meados do séc. XIX (Riello, 2013, p.71).

“No início da década de 1840 as mulheres tinham paixão por equitação” (Laver, 189, p. 172).

Segundo Hollander:

O detalhe curioso é que a roupa se assemelhava à veste masculina composta por cartola, colarinho e gravata, apesar de que, na parte de baixo, a saia era mantida, não trazendo tanta funcionalidade para o traje, mas mantinha-se pelo fato da saia ser publicamente inaceitável. A moda baseia-se na roupa campestre inglesa usada para caça e tiro ao alvo e foi imitada - de forma adequada - até o século XX pelo vestuário feminino (Hollander, 1996, p.73).

Neste sentido, Laver menciona que:

Em 1851, a ativista Amelia Jeks Bloomer (Figura 18) apresentou propostas para o novo traje feminino, que consistia em uma versão simplificada do corpete e uma saia ampla abaixo dos joelhos, sob a saia, entretanto viam-se as calças largas até o tornozelo, geralmente com babado na barra (Laver 1989, p. 182).

De acordo com Laver:

Por fim, a tentativa de usar calças foi um fracasso devido a metade do século XIX ser o ponto alto da dominação masculina, e, em tais períodos patriarcais, as roupas dos dois sexos são claramente diferenciadas tanto quanto possível. A partir de 1880, até como um sinal de modernização, as anquinhas desapareceram de fato, a frequência em práticas esportivas (críquete, ciclismo, banho de mar) influência as roupas femininas deixando-as mais racionais, absorvendo do corte masculino: paletó, colarinhos e camisas ajustadas para liberdade de movimentos (Laver, 1989, pp. 184- 209)



Figura 18. O Traje Bloomers. As modestas tentativas de Mrs. Bloomers para reformar os trajes femininos encontraram uma onda de hostilidade e ridículo. Fonte: <https://www.smithsonianmag.com/history/amelia-bloomer-didnt-mean-start-fashion-revoluti>. Consultado: 13/11/2018

Riello destaca:

(...). Voltaram a associar a reforma do vestuário ao conceito de liberdade de movimento e liberdade política, mas estende-se à liberdade sexual (...). A reforma do vestuário tornou-se símbolo de emancipação da mulher e também das diversas categorias masculinas, sobretudo gay²¹. A verdadeira reforma do vestuário não acontece através dos movimentos feministas e muito menos através das lutas das associações e dos grupos de reforma da moda, mas através da lenta mudança social gerada pelo desporto e pela cultura do tempo livre (Riello, 2013, p. 72-73).

1.5 Pós-Modernidade - séc. XX a Contemporaneidade - séc. XXI

No século XX, o mundo tornou-se cada vez mais urbanizado (...) as condições sociais melhoraram a um ritmo sem precedentes. Fatores como a inovação tecnológica e o progresso de pensamento foram vistos como conquistas da década (Cosgrave, 2000). “O período que vai do início do século ao princípio da Primeira Guerra Mundial é geralmente chamado, na Inglaterra, de era Eduardiana (1901-1913) e na França *la Belle Époque* (1890-1914)” (Laver, 1989, p. 213).

²¹ **Gay**: Sexually attracted to people of the same sex and not to people of the opposite sex. Fonte: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/gay> .Consultado em: 23/11/2018

Sendo assim, Laver menciona:

Nos dois países, a atmosfera era muito semelhante. Foi uma época de ostentação e extravagância, havia uma loucura por plumas, chapéus, boás e bordados. Para a indumentária feminina a silhueta “S” (Figura 19): a mulher tinha suas características firmadas pelo busto para cima e os quadris para trás. O retorno do corpete dava importância à cintura marcada e a saia, lisa sobre os quadris, se abria em direção ao chão em forma de sino (Laver, 1989, p. 213-216).

Segundo Marnie Fogg:

Enquanto o auge do período vitoriano foi definido pela crinolina e pela cintura fina, a Époque Belle foi associada ao novo corpete saudável em formato de “S” de frente achatada ou estilo de bico de cisne. A busca da cintura super apertada, alcançável por meio do espartilho, suscitou preocupações sobre a saúde das mulheres. Por volta de 1908, a moda mudou de direção: inspirando-se na linha do império, as saias mais retas tornaram-se mais populares (Fogg, 2013, p.197-198).

Segundo Braga (2015, p.81), “A silhueta feminina começou a ser ligeiramente modificada. A partir de 1906, já havia liberado a mulher das amarras do espartilho lançando a cintura alta para os vestidos das mulheres”. Conforme Laver (1989, p.222), “O busto já não era tão empurrado para frente nem os quadris tão para atrás”. Então, em 1910, houve uma mudança fundamental nas roupas femininas. Segundo Marnie Fogg:

Assim, surge com o uso da saia simples e da blusa abotoada na frente, a skirtwaist, na tentativa de adotar uma forma de vestir mais racional. Assim, como o folgado tailormade (conjunto de casaco e saia), essas peças simbolizavam o guarda-roupa da mulher moderna. Logo, as mulheres ganhavam cada vez mais oportunidades de entrar no mercado de trabalho como secretárias e administradoras. As saias na altura do tornozelo do tailormade, que aumentavam a liberdade de movimento, eram um uniforme prático para essas novas profissionais (Fogg, 2013, p. 204 -205).



19 A

19 B

Figura 19. Traje feminino (1907 - 1910). Fonte: Museu del Disseny de Barcelona-Exposição: El Cuerpo Vestido. Siluetas y Moda, 1500-2015. Museu del Disseny de Barcelona Foto (19A) e Foto (19B) Autor

Com a chegada da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), as “mulheres tiveram que assumir diversos trabalhos que antes eram exclusivamente desempenhados por homens, o que impulsionou uma nova postura da mulher” (Pollini, 2007, p.53, citado por Barreto, & Schneid, 2017, p.6). Assim sendo, Braga descreve este período:

Com os homens no campo de batalha, as mulheres tiveram que arregaçar as mangas e ir para o mercado de trabalho, libertando-se finalmente dos espartilhos e encurtando as saias até a altura das canelas. Começa aí todo um processo de emancipação feminina que pareceu não ter fim durante o restante da centúria (Braga, 2015, p.80).

A Primeira Guerra Mundial, de fato, teve efeito de abafar a moda, e há poucas coisas de interesse para se registrar até o final do conflito. “Em 1919, a moda retomou o ritmo, as saias eram compridas, o busto era de menino, e as mulheres usavam “achatadores” a fim de se adaptarem à moda” (Laver, 1989, p.231). Laver, assim, enfatiza:

Então, em 1925, veio a verdadeira revolução das saias curtas. O novo ideal erótico era andrógino²² (Figura 20): as moças procuravam a aparência dos rapazes. As curvas, que eram um sinal de atributo feminino, desapareceram, os cabelos foram cortados curtos e lisos. Inclusive as mulheres mais velhas, que normalmente são menos adeptas a moda, se renderam a esse novo estilo da época. O que diferenciava de uma garota de um menino no colégio eram apenas os lábios vermelhos e as sobrancelhas realçadas com lápis (Laver, 1989, p.232).



Figura 20. Androginia de 1920 - vestuário feminino de 1920 de Kate Beavis. Fonte: <https://www.pinterest.es/pin/70368812914733219/>. Consultado em: 26/11/2018

²² *Andrógino*: a origem etimológica da palavra androginia é oriunda da Grécia Antiga, pela junção dos radicais gregos *andro* que significa homem e *gyne*, mulher (Crooks & Baur, 2008, p.71). Quando os dois sexos, feminino e masculino, coexistem numa única forma, apresentando características físicas e comportamentais simultaneamente. “O embrião perpetua o germe do pai tanto quanto da mãe e os retransmite juntos aos descendentes, ora sob forma masculina, ora sob feminina. É, por assim dizer, um germe andrógino que, de geração em geração, sobrevive aos avatares individuais da soma” (Beauvoir, 1970, pg.33).

Segundo Lipovetsky:

A democratização da moda caminhou junto com a desunificação da aparência feminina: esta tornou-se muito mais proteiforme, menos homogênea: pode atuar sobre mais registros, da mulher voluptuosa à mulher descontraída, da *school boy*²³ à mulher profissional, da mulher esportiva à mulher *sexy*. A desqualificação dos signos faustosos fez o feminino entrar no ciclo do jogo das metamorfoses completas, da coabitação de suas imagens díspares, por vezes antagônicas (Lipovetsky, 1987, p.87-88).

Apesar da aparência das mulheres próxima do que se considerava o masculino, ela acabava demonstrando outras formas de feminilidade. Segundo Beauvoir: “Tornando-se prático, o vestido da mulher não a fez parecer assexuada; ao contrário, as saias curtas valorizavam mais do que outrora as pernas e as coxas” (Beauvoir, 1970, p.208). De acordo com Laver:

Assim, a mulher tem a possibilidade de mudança do vestuário em ocasiões diferentes adotando aparências distintas. A moda passa a ser funcional, pois as mulheres estão no mercado de trabalho: o que as pessoas do mundo da moda acharam chocante a seu respeito foi a introdução de roupas boas da classe trabalhadora na sociedade (Laver, 1989 p. 235).

Segundo Anna Hollander:

Nas primeiras décadas do século XX, por conta da funcionalidade do trabalho, da economia de tecido em tempos de crise e a sugestão de igualdade sexual, as roupas femininas se ajustaram ao corpo, tornando-se menores que a silhueta dos homens. Para mantê-las com a impressão de serem livres e não dependentes, a moda permitiu-lhes que se assemelhassem a garotos audaciosos (Hollander, 1996, p.181).

Neste período, Laver informa que “os homens continuavam usando traje aceito para todas as ocasiões formais, ainda era a sobrecasaca e a cartola e fatos apertados (...), os colarinhos altos engomados de linho e golas com barbatanas dos trajes femininos” (Laver, 1989, p. 223).

Segundo Anna Hollander, “A estilista Gabrielle Chanel²⁴, (Figura 21) em seu início de carreira, tornou-se famosa por transformar o traje masculino em feminino sem sugestões de androginia” (Hollander, 1996, p.167). “Ela soube identificar na mulher uma nova postura, sendo ela mesma um exemplo desta mudança, pois soube conquistar uma independência incomum para os padrões da época” (Pollini, 2007, p.56).

De acordo com Wallach:

Chanel customizava roupas de seus namorados, remodelando e transformando-as em peças femininas para seu próprio uso, como o suéter de lã de Boy Capel: para não amassar suas roupas cortou-o na frente e fez um acabamento com fitas nas partes cortadas, pegando emprestado um casaco de polo do duque de Westminster e complementando com um cinto para a cinturá-lo (Wallach, 2009, p. 36-37, citada por Nascimento, 2016, p.30).

²³ *School boy*: A person who get's straight A's in school. Fonte: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=school%20boy>. Consultado em: 28/11/2018.

²⁴ Gabrielle Bonheur Coco Chanel (1883 - 1971): foi, ela própria, sua melhor modelo. Chanel trabalhava aprimorando o que tinha nas mãos. Seu maior triunfo era usar diferentes inspirações em suas criações. Foi a primeira a desenhar novas formas de roupas elegantes, casuais, confortáveis e maleáveis em um tecido que era originalmente usado nas roupas esportivas masculinas (Cosgrave, 2000, p.225).



Figura 21. Gabrielle Bonheur Chanel-Percursora do estilo inovador entre os sexos. Fonte: <http://www.ecofashiontalk.com/2016/11/business-of-fashion-history-gabrielle-coco>. Consultado em: 29/11/2018

Na década de 1930, as roupas voltaram a ficar mais femininas: a cintura ficou definida e saias amplas, os decotes nas costas são a ênfase do momento. Segundo Anna Hollander, “a roupa da mulher permanecia tradicionalmente feminina e bastante reconhecível, embora modificada radicalmente com a influência da moda esportiva e o realce da androginia de forma erótica” (Hollander, 1996, p. 182). As roupas masculinas continuaram seu progresso em direção a informalidade, a sobrecasaca tornou-se raridade, o terno passou a ser usado habitualmente, surgiram as calças largas chamadas de *Oxford bags* (Laver, 1989).

Durante os anos 1940, com o racionamento dos materiais, as variações de modelos mudavam regularmente. A silhueta feminina torna-se militar, ombros quadrados, reta, as saias eram curtas e as calças compridas eram práticas e populares, fazendo parecer as fardas masculinas. O *New look*²⁵, de *Christian Dior* (Figura 22), surge caracterizado pela volta da valorização das formas femininas devido às roupas íntimas com barbatanas, anáguas e roupas engomadas. A roupa masculina também foi afetada e os *looks* eram baseados na década anterior: paletós compridos e justos abotoados até o pescoço, calças apertadas e chapéu coco com abas viradas (Laver, 1989).

De acordo com Wilson:

Em 1945, a aceitação do uso de calças para mulheres foi mais significativa do que os comprimentos das saias. O que se explica a mudança é a liberdade crescente das mulheres e a relação de igualdade com os homens, mas não deixamos de comentar sobre a questão da funcionalidade das calças, que também justifica o uso (Wilson, 1985, p.221, citada por Nascimento, 2016, p.31).

²⁵ *New Look: (F) Period. 1947. Term applied by an American journalist to the “Corolle” fashions, introduced by the fashion designer Christian Dior (1905-1957) in that year the ultra-feminine silhouette which emphasized the bosom, a narrow waist and offered long, full skirts (containing up to 20 yards of fabric) provided an antidote to the privations of World War II and looked back to the neo-Victorian styles of the late 1930s (Valerie & C.W. & P.E Cunningham, 2010, p.140).*

Depois do período de dificuldade, o pós-Guerra trouxe inovação e liberdade de expressão. Havia um reflexo de um comportamento mais independente. Segundo Laver:

As moças queriam sua própria moda, (...) que tiveram origem no sportswear, como calça cigarrete, sapatos baixos e jeans. As mulheres estiveram atuando cada vez mais em ambientes destinados aos homens. O mesmo se deu com roupas unisex²⁶, que surgiram a partir do empréstimo de itens do guarda-roupa masculino como calças de terno, suspensórios e coletes. A camisa da Chanel traz um estilo masculino com abotoaduras, precursora do look unisex, e seus paletós em forma de cardigã que foram copiados para os dois sexos (Laver, 1989, pp. 260 - 273).

As roupas masculinas haviam se tornado menos formais a partir de 1950. O trânsito de ideias entre homens e mulheres tornou-se frequente a partir 1960. A década de 1960, novamente, foi muito importante para a luta da igualdade de gênero por meio das vestimentas. Segundo Braga, neste período, foi lançada a moda *unisex*, ou seja, “a mesma moda tanto para ele quanto para ela. Isso vai passar a ideia de um modo coletivo, comunitário, um ideal jovem que resultou numa espécie de uniformização da moda para ambos os sexos” (Braga, 2007, p.89). Laver menciona: “As mulheres adotaram a forma da jaqueta de aviador e a camisa masculina, ao passo que os homens se apropriaram das calças esportivas listradas e coloridas, comumente usadas pelas mulheres” (Laver, 1989, p. 273-274).

Segundo Cosgrave (2001, p. 228), “Em 1966, *Yves Saint Laurent*²⁷, introduziu os ternos *unisex* para o dia e os *smokings* de noite, que refletiam uma sociedade moderna na qual as feministas tinham conquistado um lugar para as mulheres no mundo masculino.” De acordo com Shardlow, “*Yves Saint Laurent* cria seu lendário terno “*Le smoking*²⁸” o primeiro terno feminino com “condizente estilo desafiante deste andrógino olhar” (Shardlow, 2001, p.1, citada por Nascimento, 2016, p.32). Laver expõe:

Após a turbulência da década de 1960, a moda começou a olhar para trás em busca de inspiração. Agora, entretanto, uma consciência das roupas dessa época - não só de suas formas, mas de seu corte, construção de tecidos - caracterizou a moda na maior parte da década de 1970 (Laver, 1989, p.270).

²⁶ *Unisex: (F&M). A term coined to describe styles of clothing or forms of hairdressing and footwear which can be interchangeably worn by men and women, e.g. T-shirts, jeans, trainers (Valerie & C.W. & P.E Cunningham, 2010, p.215).*

²⁷ Yves Saint Laurent: foi um designer revolucionário, foi o primeiro a popularizar o *prêt-à-porter* e revolucionar o guarda-roupa das mulheres com as suas criações, incentivando a sua emancipação. Fonte: <https://www.gqportugal.pt/yves-saint-laurent>. Consultado em: 05/12/2018

²⁸ *Le smoking: (F) Period: Later 1960s onwards. A dinner jacket or tuxedo suit for women introduced by the French design Yves Saint Laurent (1936- 2008) in 1966 (Valerie & C.W. & P.E Cunningham, 2010, p. 121).*

De acordo com Anna Hollander:

Aproximadamente em 1970, as mulheres abandonaram os vestidos para usar “peças avulsas”, calças, casacos, blusas e suéteres feitos de tecidos e cores diferentes, abandonando o conjuntinho. A aparência de mudança fazendo um rodízio entre as peças como os homens que haviam sido sempre capazes de fazê-lo, agora é absorvido também pelo universo feminino (Hollander, 1996, p.210).



Figura 22. Bar Suit (1947), destaca a silhueta feminina reativa à feminilidade. Fonte://www.vam.ac.uk/exhibitions/dior-designer-of-dreams#intro. Consultado em: 03/12/2018

De acordo com Braga, “A luta pela liberação feminina e a democratização do vestuário se manifestou no movimento de paz e amor. A década anterior fez surgir a moda *unisex*, que passa a ser a grande moda nos anos 1970” (Braga, 2015, p.86-87). No final desta década, surge o movimento *punk*²⁹ com posicionamentos, políticas e morais. No vestuário utilizaram os mesmos elementos masculinos e femininos, valorizando a liberdade individual, não havendo distinção de gêneros com a reutilização das roupas. Ao se referir sobre as tribos urbanas que nasceram junto com movimento punk. Braga explica:

O que vale a pena ressaltar é que não havia mais tanta diferença entre as linguagens de moda tanto para homens quanto para as mulheres. Todas essas tribos eram compostas por ambos os sexos e as características visuais permitiam a todos, com sutis peculiaridades do que era do masculino e do que pertencia ao feminino (Braga, 2007, p.97).

²⁹ Punk: (F&M) Period: 1970 onwards. An alternative way of dressing by disaffected and unemployed British young people in the mid -1970s, this movement was take up by mainstream designers. Improvised “deconstruction” was an aspect on the look - black plastic bin liners became garments, lavatory chains, safety pins and razor blades parodied jewellery, hair was gelled and coloured, and cosmetics were dark and ghoulish. As with many other sub- cultural groups, the clever re-use of second- hand and surplustore clothing, often dyed and customized, offered financially hard-pressed youngsters a punk look. Punk and Goth styles are closely allied (Valerie Cumming & C.W. & P.E ,2010, p.166).

Em 1980, precursores da moda sem gênero ficaram marcados por uma forte peculiaridade: a inserção das mulheres no mercado de trabalho, a mistura na aparência feminina-masculina, silhuetas lineares e anguladas traduziam uma ideia de que não havia diferença, entre os dois, tanto no mercado trabalho, como na aparência. “No campo da moda, a mulher assume uma postura de masculinização em *tailleur*³⁰ com ombreiras”. (Braga, 2015, p.88). Braga, ainda continua:

Isso tudo também foi reflexo de um posicionamento feminino no mercado laboral, onde os direitos e as posições adquiridas faziam parte de todo um contexto social de trabalho. Daí, numa espécie de reflexos e imposições, uma das características da moda feminina ter sido o grande uso de ombreiras e, obviamente, o uso do *tailleur*. Verdadeira apropriação da identidade masculina. Eles, por sua vez, para não ficarem para trás, também adotaram os ombros acentuados, posicionando-se frente às mulheres e, cada vez mais, aquilo que fora a moda unisex caminhava para o aspecto de androginia, uma das identidades dos anos 1980. (Braga, 2007, p.98)

Os anos 1990 foram marcados pela diversidade de estilos e pela rapidez da moda. Anna Hollander cita:

Diante de tantas variações entre o vestuário feminino e masculino, causando estranhamento quanto à radicalidade de igualdade e divisão, a solução real encontrada foi vestir a todos como criança. Jaquetas coloridas, tecidos esportivos e sintéticos, macacões e abrigos: os anos 1980 e 1990 estiveram repletos destes elementos, além do desprendimento sexual, a libertação da responsabilidade de adulto, uma vez que tinham o privilégio de usar roupas de crianças despreocupadas com a vida adulta. É possível que a família inteira esteja vestida com a mesma roupa: da avó à criança de três anos. As qualidades de mutabilidade no design superficial que foram associados com os hábitos femininos de vestuário durante dois séculos não precisam mais significar fraqueza e loucura junto com atração, e os homens não precisam mais temê-las” (Hollander, 1996, pp.212-225, citado por Nascimento, 2016, p.36).

Braga (2007) menciona o novo início do século XXI, apresentando:

Nos anos 2000 observa-se uma pluralidade no vestir masculino, fruto da ampliação do mercado do vestuário, com um maior número de marcas e de produtos voltados ao homem, além da difusão, proliferação e da velocidade com que a informação de moda chega até ele. A multiplicidade comportamental de moda do final do século XX alicerçou um início do século XXI com importantes conquistas (ou reconquistas) masculinas, no que se diz respeito ao cuidado da aparência. Informado e exigente, o homem contemporâneo, do início do século XXI, legitima-se nos modos resgatando o que sempre o identificou (à exceção de um hiato de cem anos aproximadamente) ao longo da história da moda: a pecaminosa vaidade da aparência instituída pela exigente sociedade de cultura material (Braga, 2007, citado por Sena, 2011, pp.36 - 43).

Segundo Anna Hollander:

As qualidades de mutabilidade no design superficial do vestuário, que foram associados com os hábitos femininos, não são mais temidas pelo homem do final do século XX, ele as usa como forma de manifestação visual de seu modo de ser e agir. A aparência da potência sexual masculina no mundo pós-moderno é capaz de flutuar livremente acima das visões austeras de masculinidade, consolidadas no século XIX, e que desacreditavam quaisquer voos de imaginação do vestuário ao chamá-lo de femininos (Hollander, 1996, p. 225).

³⁰ *Tailleur: (F) Period. Late 19th century to ca. 1970s. A French term for a tailor or, in this instance, a tailor-made suit for female customers. The British tailor Jonh Redfrem (1853-1929) was a distinguished exponent of this style from the mid- 1880s onwards. His clients included international royalty and other elite women (Valerie Cumming & C.W. & P.E, 2010, p.201).*

A partir do século XXI, a preocupação do homem com o corpo e a beleza iguala-se à da mulher, e Vigarello destaca: “o embelezamento ganha importância mais do que nunca, sobretudo o que permite reconstruir a aparência” (Vigarello, 2006, citado por Mathias e Emiliano, 2017, p.7). Segundo Queiroz, “a geração diversidade e individualidade por meio de um grande número de estilos; o futuro nos remete à geração mais nova, que realmente vive hoje novos desafios e apresentam uma maior quantidade e diversidade respostas” (Queiroz, 2002, p.68). Riello, assim, explica a diferenciação de gênero na atualidade:

A diferenciação de gênero no vestuário manteve-se como uma característica distintiva da moda e da relação entre os sexos até aos dias de hoje: homens e mulheres não são apenas biologicamente diferentes, também reafirmam a sua diferença física, psicológica e sexual através daquilo que vestem (...) crê-se que a diferenciação entre a roupa masculina e a feminina foi para os gêneros um primeiro passo para uma visão dinâmica do vestuário que começou a diversificar-se ao longo do tempo. E esta diversificação - das formas e dos gostos - impõe-se também graças ao surgimento de novos contextos para mostrar e usar a moda (Riello, 2012, p.18)

Capítulo II - Sobre a Noção de Gênero, Sexo e Identidade

Por meio da contextualização histórica no capítulo anterior, é possível compreender os diversos momentos em que o vestuário sofreu novas percepções, em busca de atender novos códigos e demandas sociais acerca dos papéis do masculino e feminino. A discussão e as leituras sobre a questão de gênero continuam sendo analisadas na sociedade atual. Entre os pontos que movimentam a discussão contemporânea, está o vestuário. “A relação de gênero com a moda está diretamente ligada a fatores socioculturais, uma vez que ambos fazem parte da identidade o indivíduo” (Barreto & Schneid, 2017 p.1). Segundo Arvanitidu, Gasouka & Goncalves:

“A moda compõe um aparato de opções densas, complexas e tangíveis que colaboram com o processo de formação da identidade e sua expressão concreta” (Arvanitidou & Gasouka, 2011, citado por Kistmann & Perlin, 2018, p.3). Contemporaneamente, ela tem explorado a identidade na sua pluralidade, aceitando a variada gama de conceitos que a mesma pessoa pode querer expressar (Zambrini & Iadevito, 2009, apud Zambrini, 2016, citado por Kistmann, & Perlin, 2018, p.4). A moda é um dos meios dos quais nos aproveitamos para transmitir o que somos, sem que seja transmitida qualquer palavra. Por meio dela, recordamos momentos históricos, e descobrimos costumes de uma época. Segundo Crane (2006):

Reconstruir as mudanças da natureza da moda e nos critérios que orientam as escolhas de vestuário é um modo de entender as diferenças entre o tipo de sociedade que está aos poucos desaparecendo e o que está lentamente emergindo. Por um lado, as roupas da moda personificam os ideais e valores hegemônicos de um período determinado. Por outro, escolhas de vestuário refletem a forma pelas quais os membros de grupos sociais e agrupamentos de diversos níveis sociais vêm a si mesmos em relação aos valores dominantes (Crane, 2006, p.12).

Entende-se a moda como componente construtora de identidade, por essa razão, é pesquisada por teóricos das mais diversas áreas. Assim sendo, algumas das principais características do vestuário são distinção social entre classes, etnia e gênero. Presentemente, além destas características, nota-se que o vestuário ainda tem a posição de estampar individualidades. “A moda é símbolo das transformações que anunciam o surgimento de sociedades democráticas” (Lipovetsky, 1987, p.14).

Com a finalidade de compreender as vertentes dos “Estudos Transgêneros”, neste segundo capítulo, o ponto fundamental é apresentar uma breve nota sobre os conceitos utilizados no decorrer desta investigação. Serão abordados os tópicos: gênero, sexo e orientação sexual; *drag queens*; identidade travesti; trans: transexuais/transgêneros. Pois, certamente, torna compreensível e esclarece algumas das perspectivas atuais desta temática abordada.

2.1 Gênero, Sexo e Orientação Sexual

De acordo com Zambrine, “projetar uma peça de vestuário, tacitamente, também se está projetando o gênero. Neste sentido, a moda pode ser uma excelente área de reflexão acadêmica sobre o complexo processo de construção social das identidades de gênero” (Zambrine, 2010, pp. 142). A análise do vestuário e da história da moda é relevante para a abordagem da pesquisa sobre gêneros, como Crane salienta:

(...) O vestuário é sempre significativo e nas suas interpretações aproximamo-nos da organicidade da sociedade que o produziu. Afinal, nos cortes, cores, texturas, comprimentos, exotismo, as roupas transmitem os corpos que transportam categorias sociais, ideais estéticos, manifestações psicológicas” (Crane, 2006, p.22).

Logo, a moda é um dos principais fatores de afirmação do “indivíduo com seu gênero, tendo em vista que por meio dela é dada a devida significância ao corpo vestido, alegando seu papel dentro de um grupo” (Dias & Pietrobelli, 2018). Sendo assim, Crane explica que “as roupas da moda são usadas para fazer uma declaração de suas identidades sociais, mas sua mensagem principal refere-se às maneiras pelas quais as mulheres e homens consideram seus papéis de gênero, ou a como se esperam que percebem” (Crane, 2006, p.47).

Portanto, Bezerra & Marges enfatizam que “frequentemente se associa a questão de gênero com o sexo biologicamente definido; no entanto, a natureza do ser homem e mulher não pode ser facilmente classificada” (Bezerra & Marges, 2017, p.2). Para a referida temática sobre gênero é necessário, primeiramente, distinguir esses dois termos: sexo e gênero. Sendo assim, Bezerra & Marges argumentam:

Sexo é um termo com certa ambiguidade, uma vez que pode relacionar-se à atividade sexual; contudo, a palavra faz referência também às diferenças anatômicas e fisiológicas que definem os corpos masculinos e femininos. Já gênero está ligado às noções de masculinidade e feminilidade, não sendo necessariamente produto direto do sexo biológico do indivíduo - ora um indivíduo nasce com sexo biológico definido, por exemplo, do sexo masculino, mas pode se identificar como mulher (Bezerra & Marges, 2017, p. 3).

Para Tânia Navarro Swain, “sexo é uma parte do corpo humano cuja importância se define pela própria historicidade” (Swain, 2011, p. 384). Acrescenta ainda a autora:

Investidos de sentidos, entretanto, atravessando por instâncias que atrelam verdade e poder, o sexo se torna o todo, do qual é parte e as estratégias históricas que lhe dão forma dividem e classificam o humano em grupos ou indivíduos, segundo sua genitália. A representação do sexo substitui, então, sua própria realidade biológica (Swain, 2011, p. 385).

Contudo, apesar de supostamente inseparáveis, a realidade biológica ou aspectos anatômicos, e a representação de sexo não contêm o mesmo significado. Joan Scott define o gênero em duas partes:

O núcleo essencial da definição baseia-se na conexão integral entre duas proposições: o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenciações percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder (Scott, 2013, citado por Cardian e Rocha, 2017, p.4).

Portanto, “ao sexo biológico são atribuídas características estritamente anatômicas, enquanto o gênero compreende a construção social que confere significação aos corpos, onde, diferentemente do que inscreve a heteronormia, um não segue necessariamente a sorte do outro” (Cardian & Rocha, 2017, p. 4). Segundo Judith Butler “sexo e gênero são construídos socialmente, portanto não é possível conceber o primeiro como natural”. Acrescenta, ainda, a autora:

Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio constructo chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma. Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo (Butler, 2010, p. 25, citado por Figueiredo, 2018, P. 3).

Para Guarica Lopes Louro:

Não há naturalidade neste terreno de estudo de “gênero”, tratando inicialmente pelos processos de percepção do corpo, ou da natureza. Através da vivência dos processos socioculturais, define-se o que é, ou o que não é natural, resignificando o contexto biológico, inserindo sentido social nos corpos e compondo identidades. A significação dos gêneros nos corpos (feminino e masculino) é afirmada com base no contexto de uma determinada cultura, carregando, portanto, suas marcas (Louro, 2013, p.11).

Portanto, segundo Cardoso, na definição de orientação sexual, os autores afirmam que embora haja uma “vasta gama de definições literárias sobre o tema, o termo se refere mais comumente às relações sexuais e afetivas dos indivíduos” (Cardoso, 2008, p.73). Assim, Lanz explica que “orientação sexual está relacionada ao desejo erótico-afetivo de uma pessoa: como quem ela gosta de namorar e/ou fazer sexo. Embora se tratando de um conceito inteiramente distinto dos conceitos anteriormente descritos de sexo e gênero” (Lanz, 2014, p.40).

A seguir, na (Figura 23), segue um infográfico esclarecendo as diferenças entre identidade de gênero, orientação sexual, sexo biológico e expressão de gênero - que se refere a como a pessoa expressa o conjunto identidade de gênero, sexualidade e sexo biológico.

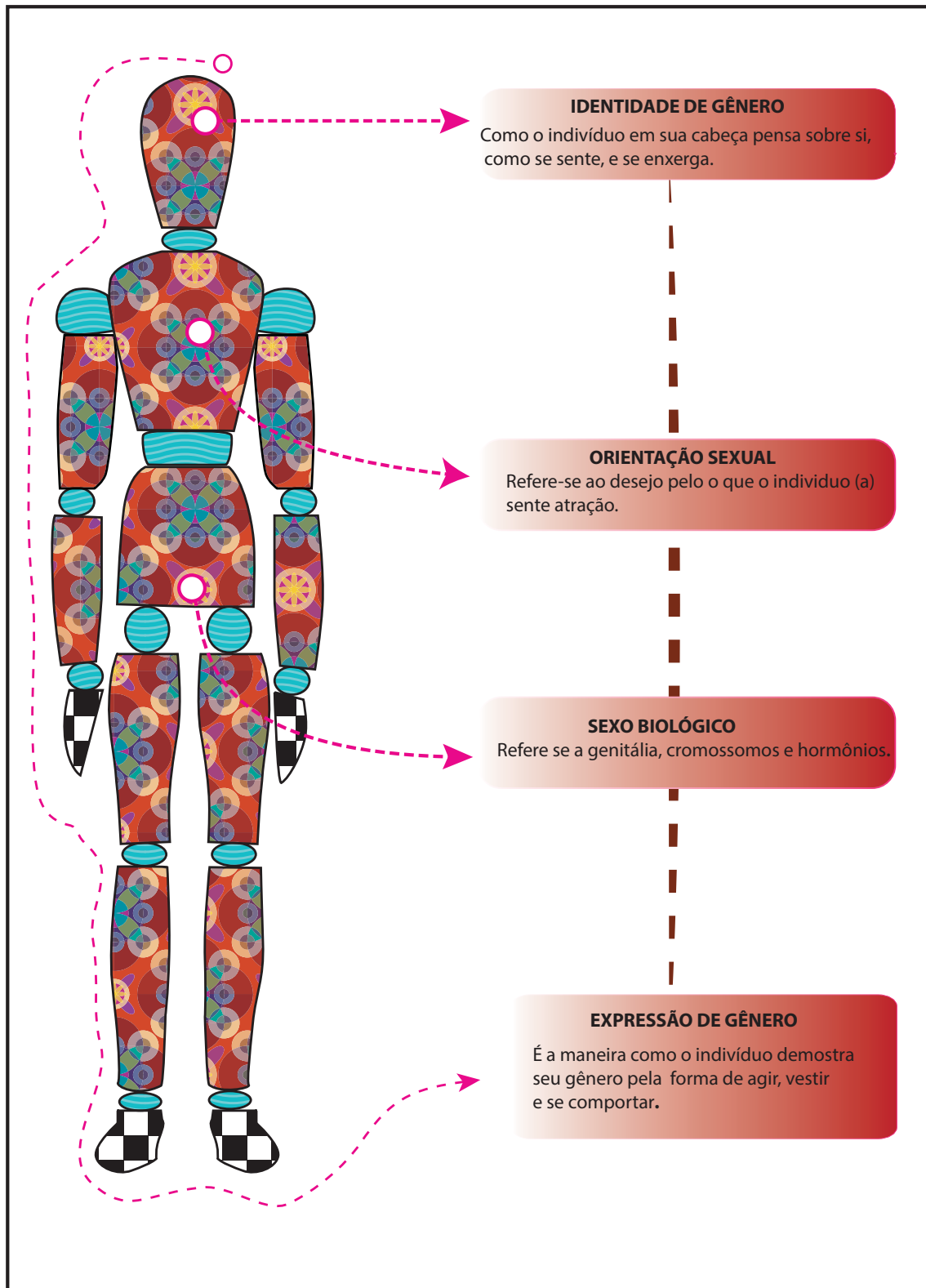


Figura 23. Infográfico sobre as diferenças entre identidade de gênero, orientação sexual, sexo biológico e expressão de gênero. Fonte: desenvolvido pelo autor.

2.2 Drag queens

We all came into this world naked. The rest is all drag (Ru Paul).

Segundo Butler, a figura da *drag queen* (Figura 24) representa a paródia³¹ de uma suposta identidade original: ela revela, no exagero da feminilidade (ou da masculinidade, no caso dos *drag Kings*, oposto binário das *queens*), o seu aspecto fabricado, fictício - “ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero - assim como sua contingência” (Butler, 2015, p. 237, citado por Neves, 2017, p.56).



Figura 24. A drag Panti Bliss (aka Rory O'Neill) - Ativista pelos direitos homossexuais em Dublin/Irlanda. Fonte: <https://www.facebook.com/panti/>. Consultado em: 13/12/2018

A *drag* é, como definiu Louro, “feita deliberadamente de excessos, desconfortável e fascinante justamente por que indica que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento” (Louro, 2015, p. 20). Para Vergara & Silva (2011, p. 02), “*drags queens* buscam através das performances artísticas e dos acessórios, um corpo idealizado, no qual a identidade e sua representação são construídos gradativamente, rumo a novos padrões de gênero”. Segundo Silva & Santos (2018, p. 1), “Ser *drag* nunca foi tão bem visto como agora”.

³¹ Visto de que se trata de uma expressão cênica, o nascimento do transformismo remota à Grécia antiga, os primórdios do teatro, onde os homens interpretavam papéis femininos nas diversas narrativas, devido à proibição de mulheres nos palcos. Segundo Amanajás (2014, p.5), no teatro Elizabetano do século XVI, os papéis femininos escritos por *Shakespeare* ou qualquer outro dramaturgo eram interpretados por jovens adolescentes homens - meninos entre dez e treze anos. Julieta, Desdêmona, Ofélia e *Lady Mac Beth* foram atores travestidos. Especula-se também que *Shakespeare*, ao conceber suas personagens femininas, ao rodapé da página em que descrevia tal papel, marcava-o com a sigla *Drag*, (*Dressed resembling a girl*, citado por Silva & Santos, 2018).

Neves relata a ascensão da cultura *drag* em todo o globo com o programa *Rupaul's Drag Race*³².

Rupaul (Figura 25), a drag queen mais famosa do mundo contribuiu para renovar a cultura drag, torná-la objeto de fascínio, de adoração. É curioso que RuPaul se tenha tornado um ícone justamente por usar expressão de gênero subversiva, que tensiona a norma - para todos os efeitos, mama Ru é um homem vestido de mulher. O seu programa, *Rupaul's Drag Race*, além de incorporar instigantes desafios que envolve drags costurando e fazendo as suas próprias roupas, dublando e imitando celebridades, acabou talvez involuntariamente, provocando um boom drag nos últimos anos (Neves, 2017, p.58).



Figura 25. RuPaul Andre Charles, se transformou em um ícone para a população do universo drag. Fonte: <https://tmlarts.com/rupaul/>. Consultado em: 15/12/2018

O *reality show*, *Rupaul Drag Race*, provocou uma modificação na mentalidade global sobre essa cultura. Como efeito desse sucesso, é notável a ascensão da cultura *drag* a um espaço nunca antes ocupado. No Brasil, a difusão do programa pela *internet*, provocou uma modificação na forma de reconhecer estes artistas, tanto que várias alcançaram um local de prestígio na TV, na internet e na música. Pablllo Vittar (Figura 26) é um exemplo concreto deste fenômeno recente (Silva & Santos, 2018, p.4).

Finalmente, ressalta-se que *drag* é uma expressão artística, trata-se de uma personagem criada para fins de entretenimento, ou seja, “utiliza-se de artifícios e trejeitos socialmente definidos como femininos e os exagera, criando uma expressão mais extravagante do que seria mulher” (Silva & Santos, 2018, p. 4).

³² *Rupaul's Drag Race*: Estreou em solo no ano de 2009, transmitido por um canal declaradamente voltado ao público LGBT, nos Estados Unidos, (LOGO TV). Pós na televisão uma competição protagonizada por *drag queens*, onde essas disputam provas que, testam suas habilidades. A vencedora recebe um prêmio em dinheiro e o título de “*America Next Drag Superstar*”. (Silva e Santos, 2018, p.2).



Figura 26. Pablo Vittar cantor e *drag queen* numa campanha Calvin Klein - Coleção *Pride Capsule 2019*. Fonte: <https://www.instagram.com/p/ByiB4vLDdcw/>. Consultado em: 25/12/2018

2.3 Identidade travesti

No primeiro capítulo do Livro “Travestis Brasileiras em Portugal: Percurso, Identidades e Ambiguidades”, Luís (2018) inicia o seu trabalho com uma breve nota sobre o conceito de travesti ³³ (Figura 27):

O termo travesti é aplicado a um indivíduo com sexo biológico masculino, o qual adopta todavia, uma série de práticas, posturas e marcas sinalizadoras compatíveis com o género feminino, nomeadamente cuidados corporais (tais como maquilhagem, cabelos ou unhas pintadas), recorrendo para o efeito numa outra fase do seu trajecto as cirurgias para colocação de implantes mamários, labiais, faciais e/ou à ingestão de hormonas (Luís, 2018, p. 21-22).

Segundo Santana: “o termo travesti foi escrito a primeira vez em 1910, pelo sexólogo Magnus Hirschfeld, e passou a ser usado no Brasil a partir de 1939. Pela definição, travesti é o homem ou mulher que se veste e assume características físicas e psicossociais atribuídas ao sexo oposto” (Santana, 2014, p. 14). “A indumentária utilizada é igualmente feminina, assim como uma serie de outros adereços associados ao quotidiano feminino - reflectido e vigiando modos de ser homem e modos de ser mulher” (CF. Freire, 1964, 1987, citado por Luís 2018, p.22).

³³ A opção de empregar a palavra travesti precedida do artigo definido feminino, ao contrário do que comumente se encontra nos meios de comunicação, deu-se razão da necessidade de escapar das significações cristalizadas, poder desconstruir conceitos dicionarizados e apontar para a possibilidade de outros sentidos na língua sem o ranço moralista que perfazem tais construções (Soares, 2012, p.6).

De acordo com Benedetti, “em suma, utilizaremos o termo travestir quando nos referimos a indivíduos que não recorrem a cirurgia de redefinição de sexo e que vivem o seu dia-a-dia montadas³⁴” (Benedetti, 2005, citado por Luís 2018, p. 33).



Figura 27. A travesti - Luana Muniz, conhecida como “Rainha da Lapa” Rio de Janeiro/Brasil.
Fonte: <http://www.socialistamorena.com.br/luana-a-rainha-da-lapa>. Consultado 05.12.2018

Segundo Jayme (2013):

(...) As travestis dizem que são “mulheres” dia e noite, pois interferem no corpo por meio de roupas, maquiagem, cabelo e trejeitos femininos e através de medicamentos (hormonas femininas) e silicone em partes do corpo. No entanto, afirmam que não desejam fazer a cirurgia de transgenitalização, querem manter o órgão sexual masculino (Jayme, 2001, p.2-3).

Assim, Lanz define de maneira mais ampla:

Travesti pode designar indistintamente qualquer pessoa que se apresente socialmente usando vestuário culturalmente definido como uso próprio do gênero oposto ao dela. Assim, estritamente dentro do conceito de travestismo/crossdressing como o ato de uma pessoa vestir-se³⁵ com roupas reservadas ao gênero oposto ao seu, concluímos que tanto drag queens, como travestis, transformistas, crossdresser³⁶ e transexuais (que, a rigor, não estão se travestindo, já que acreditam “pertencer” originalmente ao gênero oposto) (Lanz, 2016, p.149).

³⁴Montadas: A expressão “se montar” foi bastante utilizada pelas *drags queens*. Pode-se dizer que uma *drag queen* não se veste ou maquia, ela se “monta”. Montar-se é o termo “nativo” que define o ato ou processo de travestir-se, (*trans*) vestir-se ou produzir-se (Vencato, 2008, p.2).

³⁵Vestir-se: A expressão significa quase o mesmo que “se montar”, embora o percebem como mais adequado (Vencato, 2008, p.2).

³⁶ *Crossdresser*: (abrev. CD; do inglês *crossdresser*). Embora as significações sobre o termo possam variar, grosso modo, uma pessoa que se identifica como *crossdresser* pode ser definida como alguém que eventualmente usa ou se veste com roupas e acessórios tidos como do sexo oposto ao que lhe foi asignado ao nascer (Vencato, 2015, p.44).

2.4 Trans: transexuais/ transgêneros

Segundo CF. Saleiro, “o termo *trans* pode também referir-se a transgêneros ou a contextos em que as práticas e construções sociais identitárias ultrapassam os limites estruturalmente impostos, funcionando como um termo que agrega todas as identidades de gênero situadas fora do âmbito cisgênero/cissexual” (CF. Saleiro, 2013, citado por Luís 2018, p.24-25). “A palavra transgênero tem também indicado historicamente uma aspiração de união entre todas as minorias *trans*, agregando-as em torno de reivindicações comuns. Sob outra perspectiva, reflete essencialmente uma transgressão ou não à correspondência entre sexo, gênero e sexualidade” (Ekins e King, 2006, p. 20, citado por Luís 2018, p.25). Logo, “o termo transgênero foi utilizado pela primeira vez em 1969 por, Virginia Prince num artigo por si publicado na revista (Figura 28) que fundou - *transvestia*” (Ekins e King, 2006, p. 13 citado por Luís 2018, p.25).



Figura 28. Virginia Prince e a revista Transvestia. Fonte: <https://www.uvic.ca/transgenderarchives/collections/virgina-prince/index.php>. Consultado em 27/12/2018

Segundo Lanz, “a primeira coisa a se dizer sobre o termo “Transgênero” é que não se trata de ‘mais uma’ identidade de gênero-divergente, mas de uma circunstância sociopolítica de inadequação e/ou discordância e/ou desvio e/ou não-conformidade com o dispositivo binário de gênero, presente em todas as identidades gênero-divergentes”(Lanz, 2016, p.70).

Acrescenta ainda a autora:

O termo transgênero também vem sendo utilizado para classificar pessoas que, de alguma forma, não se reconhecem e/ou a sua identidade de gênero não se enquadra em nenhuma das duas categorias disponíveis. Transgênero refere-se a todo tipo de pessoa envolvida em comportamentos e/ou atividades que transgridem as normas de conduta impostas pelo dispositivo binário de gênero. As principais categorias de machos transgêneros são o andrógino,

a drag queen (DQ), os transformistas³⁷, a transexual (TS), a travesti (TV) e o crossdresser (CD) (Lanz, 2016, p.71).

A partir da publicação de Leslie Feinberg, em 1992, do panfleto intitulado *Transgender liberation: A movement whose time has come* o termo transgênero passou a ter um significado diferente. Para Feinberg, “transgênero é um chapéu de chuva para representar a aliança política entre todas as pessoas cuja identidade de gênero, ou maneira como exprimem essa identidade, não está de acordo com as normas sociais típicas para homens e mulheres, e que devido a isso são oprimidas pela sociedade” (Feinberg, 1992, ILGA, 2006, P.3). Lanz referência:

O termo transgênero passou a ser adotado como um termo guarda chuva para abrigar uma aliança entre todas as identidades não conformes às normas sociais de conduta esperada de homens e mulheres e que, como resultado disso, sofrem opressão sociopolítica, econômica, cultural e religiosa. Dessa maneira, o termo passou a abrigar não apenas transgênero, mas também travestis (crossdresses) transexuais (tanto masculinos quanto femininos), andróginos, lésbicas masculinizadas, homossexuais masculinos efeminados, drag queens, gente que prefere responder a novos pronomes ou a nenhum, homens e mulheres heterossexuais fora dos estereótipos habituais, indivíduos intersexuados (...) (Lanz, 2016, p.83).

Portanto, o indivíduo transgênero pode-se “identificar dentro das clássicas identidades de transexual, travesti, “*crossdresser*”, “*drag queen*”, transformista, *andrógino* ou ainda adotar alguma outra categoria de identidade, dentre as inúmeras identidades gênero-divergentes que surgem a todo instante no mundo contemporâneo” (Gainor, 2000, citado por Lanz, 2016, p. 74). Assim, com as palavras de Louro:

Um outro modo de compreender as identidades sexuais e de gênero implica mudanças extremamente significativas. Não é tarefa fácil e trivial. Trata-se de assumir que todos os sujeitos são constituídos socialmente, que a diferença (seja ela qual for) é uma construção feita - sempre a partir de um dado lugar que se toma como norma ou como centro. É preciso, pois, pôr a norma em questão, discutir o centro, duvidar do natural... Mas, não há como negar que a disposição de questionar nosso próprio comportamento e nossas próprias convicções é sempre muito mobilizadora: para que resulte em alguma transformação, tal disposição precisará ser acompanhada da decisão de buscar informações, de discutir e trocar ideias, de ouvir aqueles que, histórica e socialmente, foram instituídos como “outros” (Louro, 1997, p. 141).

³⁷ Transformista: Para as transformistas o tempo define o masculino e feminino. Dizem: eu sou homem de dia e mulher de noite. O corpo é modificado com maquiagem, roupa, espuma para fazer seio e ancas. Diante de uma transformista “montada” não é possível saber se trata-se de homem, mulher, travesti, ou transexual. A transformação pretende ocultar inteiramente o masculino (Jayme. 2001, p.3).

Capítulo III - O Vestuário Expressa Identidade

De acordo com Treptow, “a moda é um fenômeno mutável que carrega consigo elementos sobre o padrão de estilo e sociedade. Assim, permite aos seus usuários o caráter de individualização através da aparência (Treptow, 2007, p. 26)”. Como destaca Lanz:

A forma mais comum e imediata de reconhecimento da “identidade de gênero³⁸” de uma pessoa é o modo como ela se apresenta publicamente: a roupa que está vestindo, os gestos que executa, o modo de andar, de falar, de se comportar em situações específicas (Lanz, 2016, p.115).

Do mesmo modo, Wittmann afirma que “a roupa tem um papel importante na representação de identidade, não só de gênero, mas de grupo, de classe social, entre outras (Wittmann, 2016, p.96)”. A vestimenta, assim, estabelece categorias de sujeitos, “uma vez que é facilmente lida e codificada com signos que as estabelecem e limitam (Santos, 1997, p. 147)”. Assim, pode ser “considerada mais uma tecnologia de gênero, como prática cotidiana (Lauretis, 1997, p. 2)”, produzindo e desconstruindo o próprio gênero. Segundo Sena (2011):

O conceito de vestir é algo complexo, a questão passa pela linguagem da moda e de como o homem usa seu discurso para se comunicar. Os indivíduos consomem moda para se expressar a ,partir das escolhas pessoais, seu do estilo de vida, suas crenças e valores (Sena, 2011, p. 47).

Assim, como Barnard destaca o vestir como forma de comunicação, segundo ele, esta é a mais consciente razão para usarmos roupas. O autor explica que o vestir é uma forma de comunicar através de:

- a) uma expressão individual, ou seja, pela combinação de roupas e acessórios podemos expressar uma identidade própria;
- b) a importância social ou status, a moda e o traje podem identificar uma pessoa de acordo com os momentos e os status em que vivem;
- c) definição do papel social, o vestuário pode indicar papéis sociais diferentes como sexo, classe, atividade profissional, entre outros;
- d) importância econômica ou status, é muito semelhante ao papel e a importância social, mas difere de ambos na medida em que indica em que nível as pessoas operam em uma economia; símbolo político, certas peças do vestuário podem indicar um poder político em maior ou menor nível, seja ele expresso pela faixa presidencial ou pela gravata;
- e) ritos sociais, certos trajes são usados para marcar diferentes ritos e ocasiões sociais, sendo diferentes daqueles usados no dia a dia (...) (Barnard, 2003, citado por Sena, 2011, p. 49).

³⁸People do not expect a mismatch between “biological” credentials and gender presentation but rather assume that gendered appearances reflect a biologically sexed reality (West and Zimmerman 1987). This assumption is not always warranted. Transgender people - people who live with a social gender identity that differs from the gender they were assigned at birth - can successfully do masculinity or femininity without having the genitalia that are presumed to follow from their outward appearance (Schilt & Westbrook, 2009, p. 443, citado por Lanz, 2016, p.115).

Assim, percebe-se diversas razões para vestir, tornando o vestuário numa expressão direta da comunicação do indivíduo com a comunidade em geral. Ou seja, Sena, neste sentido, afirma:

O produto ou a roupa em si é apenas um objeto, apenas dentro de um contexto terá um significado e exercerá uma função simbólica e estética, além das funções de uso. O vestuário desempenha um papel social significativo e compreende o ato de vestir é entender as construções sociais, culturais e econômicas ali representadas (Sena, 2011, p. 48).

Logo, neste capítulo, é importante entender como o “vestir” se conecta com a questão da identidade, como ferramenta de auxílio para construção de uma imagem.

3.1 Travestir-se

De acordo com Santanna, “há registros de homens fazendo uso do vestuário (Figura 29) das mulheres em diversas culturas milenares e movidos pelos mais diversos objetivos” (Santanna, 2004, p. 7). Deste modo, Francoeur salienta que:

O ato de vestir-se com roupas e ornamentos do outro sexo constitui uma prática recorrente em muitas sociedades e pode ter diversos significados, como caráter festivo, religioso ou mítico, não estando necessariamente ligado ao prazer sexual. Travestir-se significa vestir-se com roupas do outro sexo com propósitos de entretenimento ou, ainda viver o papel homossexual ou parafilico necessário para acomodar algum nível de conflito de gênero (Francoeur, 1995, citado por Cardoso, 2005, p. 422).



Figura 29. Ouverture, obra do cartunista Laerte, retratando o processo de travestimento do personagem Hugo/Mariel. Fonte: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/laerte-heroina-trans-ou-homem-vestido-de-mulher/>. Consultado em: 03/01/2019

Assim, Lanz esclarece:

Por ser a primeira e a mais visível forma de transgressão das normas de conduta de gênero e, ao mesmo tempo, de busca por reinserção no dispositivo binário de gênero, por milhares de anos o travestimento tem sido a forma clássica das pessoas (...) expressarem o seu senso de pertencimento ao gênero oposto ao seu ou, em última análise, a um gênero diferente daquele em que a pessoa foi enquadrada ao nascer e com o qual não se identifica nem se sente confortável (Lanz, 2014, p. 115).

Fazendo a menção ao início de travestir-se. Segundo Santana:

Há registros na Antiguidade, na Idade Média e Moderna, além de tribos africanas e comunidades asiáticas. Em geral, eram homens que atuavam em posições nas quais eram permitidos a travestilidade, no caso as peças de teatro da Grécia e no Japão (Santana, 2014, p. 8).

Considera-se que o nascimento do ato de usar roupas de caráter feminino remota à Grécia antiga, onde homens interpretavam os papéis femininos devido à proibição de mulheres no palco. Amanjás, falando sobre este momento histórico, diz:

De qualquer maneira, a partir desse momento, ficou estabelecido que a função de vestir a máscara com personas masculinas e femininas seria um papel único exclusivo do homem. Clitemnestra, Medéia, Electra, Ifigênia e Antígona: todas essas personagens vividas por homens na antiga Grécia. É importante ressaltar que, naquela época, o ator usava não somente a máscara para interpretar papéis femininos, roupas e enfeites também eram adicionados para a composição da personagem (Amanjás 2014, p. 5, citado por Silva & Santos, 2018, p. 4).

Ainda na mesma vertente, Matta menciona que “os homens se vestiam de mulheres que datam de 1700, na Rússia governada por Catarina II, a Grande. O hábito de homens se fantasiarem de mulheres é um ritual da licença, onde, os opostos se invertem” (Matta, 1997, citado por Santanna, 2014, p.8). Da mesma forma, Junior expõe:

Na Inglaterra, o uso de roupas do sexo oposto era o tema central de festas conhecidas como “mascaradas”, nas quais não somente as fronteiras de sexo/gênero eram ampliadas, como as dos laços conjugais, comportamentos socialmente aceitáveis, e mesmo das relações entre classes sociais. Este é um dado importantíssimo: em bailes populares, nobres podiam se misturar vestidos de plebeus e, estes segundos, podiam aumentar momentaneamente seus status social usando vestimentas em muitas partes da Europa fujindo às leis suntuárias, ou seja, leis que organizavam as roupas dos grupos sociais, especificando quais tecidos e cores que poderiam ser usados (Junior, 2008, p. 48).

Portanto, neste sentido, Castle cita:

A verdadeira febre social que foram os bailes de máscaras, tanto nas cortes europeias quanto nas festas populares, em especial na França e Inglaterra do século XVIII, levando a lógica da aparência ao extremo, característica deste período no qual a forma externa da pessoa - corpo, postura, atitudes e trajes - é a manifestação de sua “essência” interna, o disfarce com as roupas do sexo oposto, utilizado tanto por homens quanto por mulheres (Castle, 1999, citado por Júnior, 2008, p. 45).

Segundo Fabris (2014), sobre o primeiro travesti mais famoso do mundo ocidental:

Uma das figuras mais interessantes deste período foi o Cavaleiro d'Eon (Figura 30), espião a serviço de Luís XV desde 1756, capitão dos dragões em 1761, Charles - Geneviève - Louis - Auguste - André - Timothée d'Eon de Beaumont vive em Londres entre 1763 a 1777, onde se torna alvo de controvérsias sobre sua condição sexual. O próprio d'Eon passa a declarar-se mulher nos anos 1770 (...). Além de referir-se a si mesmo como mulher em algumas cartas, começa a reunir uma coleção de livros sobre femmes fortes como Amazonas e Joana d'Arc. De volta a França, é apresentado a Luís XVI e Maria Antonieta em trajes femininos, depois de um longo ritual de preparação, supervisionado pela modista da rainha, Rose Bertin (Fabris, 2014, p. 3).

O exemplo do Cavaleiro d'Eon é importante e um caso raro. Junior, neste sentido, expõe:

Como não poderia deixar de ser, um dos problemas mais sérios que este diplomata e espião teve em sua mudança foi, justamente, a questão das roupas. Ele mesmo considerou árdua sua adaptação ao novo vestuário: eu preferia manter minhas roupas de homem (...) porque elas abrem todas as portas para a fortuna, a glória e a coragem. Os vestidos fecham todas essas portas para mim. Os vestidos só me deixam espaço para chorar a miséria e a servidão das mulheres e,

you know how much I love freedom³⁹. However, I did not want to give up my medals or my military nobility. After much bargaining with Louis XVI, I managed to wear my important Cross of Saint Louis on my dress and obtain the title of "Cavaliere", created especially for my new person (Junior, 2014, p. 47).



Figura 30. Mademoiselle de Beaumont ou the Chevalier D'eon. Fonte: <https://segredosdeparis.com/cavaleiro-charles-deon-o-travesti-espiao-no-reinado-de-luis-xv/>. Consultado em 04/12/2018

Assim sendo, Lanz enfatiza:

(...) A roupa, que é um dos seus principais veículos de expressão, senão o principal, é também um dos grandes obstáculos, senão o maior de todos, nas suas interações sociais na vida diária. Alguém travestido subverte “a ordem normal das coisas” uma vez que, em vez de confirmar, como é o esperado pela sociedade, a roupa confunde, contradiz, embaralha e ofende a identificação do gênero do “corpo vestido”. Portanto, quem pratica alguma forma de travestismo, assim como as pessoas podem travestir-se de forma total ou apenas parcial, em regime de tempo integral ou só de vez em quando, como forma de expressar o seu eu interior mais íntimo ou para realizar prosaicas fantasias sexuais masculinas. No extremo da busca pela perfeição em mimetizar pessoas do gênero oposto - uma obsessão que acaba assolando mais cedo ou mais tarde todo crossdresser/travesti, a montagem exige longa série de procedimento e rituais (Lanz, 2014, p. 123).

Neste sentido, Lanz afirma que:

Cada identidade de gênero divergente, individual e/ou coletivamente, desenvolve sua própria estratégia para lidar com o estigma do travestismo. Por muitos e diferentes motivos, alguns até conflitantes entre si, e em formatos de apresentação às vezes também muito distintos, transexuais, travestis, crossdressers, drag queens, homens afeminados, andróginos e transformistas, praticam o travestismo como forma de expressão das suas identidades transgêneras (Lanz, 2014, p.127).

³⁹ Kates, Gary, *Monsieur d'Eon é Mulher*, São Paulo, companhia das letras, págs. 59 e 103, respectivamente. Consultado em: 04/01/2019

Assim, “a moda é capaz de auxiliar na construção da auto identidade de um indivíduo por meio de traços de identificação que permitem a assimilação de sua cultura (...), quer por traços de similaridade, quer por traços de diferença” (Castilho & Martins, 2005, p. 37).

3.2 Construção do corpo

Meu corpo não é meu corpo, é ilusão de outro ser.
Sabe a arte de esconder-me e é de tal modo sagaz
Que a mim de mim ele oculta,
meu corpo, não meu agente,
Meu envelope selado,
Meu revolve de assustar,
Tornou-se meu carcereiro,
me sabe mais que me sei.
Carlos Drummond de Andrade (1986, p.11)

No processo de construção de sua identidade, mulheres *trans* e travestis constroem suas características a partir da identificação com o feminino. Elas utilizam de intervenções como próteses de silicone, hormônios, tratamentos estéticos e optam pela cirurgia de transgenitalização ou pelo processo reversível *tucking*⁴⁰ (Bezerra, 2017).

Segundo Alvares (2017), “o pintor dinamarquês Einar Mogens Wegener, (1882-1931) é considerado o primeiro transgênero a se submeter à cirurgia de redesignação sexual (CRS), assumindo o nome de Lili Elbe (Figura 31)”. A história de Lili é retratada nos cinemas em 2015, adaptado do romance do escritor norte-americano David Ebershoff, baseado nos diários e correspondências de Lili, editados em 1933 por Niels Hoyer, após sua morte em 1931, intitulado *The Danish Girl*⁴¹. Segundo Rodrigues, a pintura abaixo explica que a: “Lili não foge do estereótipo da mulher da época: burlesca, fumante, delicada e com roupas leves, entregue aos jogos e ao ar de sedução (Rodrigues, 2017)”.

Sobre as *drags queens*, Chidiac & Oltramari afirmam que “as *drags* contrapõem-se à ideia da identidade como algo fixo, (...) e atuam sob um conceito mais flexível de travestismo (Chidiac & Oltramari, 2004, p. 472)”. Louro, igualmente, ressalta:

Que suas características caricatas que lhes permitem a utilização dos mais diversos e variados acessórios na constituição de suas personagens feminino - masculinas (...) passam por um longo processo de transformação, buscando um “outro” não acessível, senão por meio de sua montaria. (Louro, 2004, citado por Chidiac & Oltramari, 2004, p.472).

⁴⁰ *Tucking* (ou encolhimento): “Procedimento visando a ocultação da genitália do macho, fundamental na vida das travestis, *drag queens* e transformistas, e mulheres em pré-operatórios” (Lanz, 2014).

⁴¹ *The Danish Girl*: “O filme data do início do século XX, primeiramente na Dinamarca, onde o casal Einar e Gerda reside, depois na França onde Gerda é convidada a expor suas obras, e na Alemanha em Dresden, cidade em que Einar se submeteu às cirurgias” (Alvares, 2017, pp.185-187).

Assim, Chidiac & Oltramari concluem que:

Os sujeitos, quando montados de drag, unem, em um único corpo, características físicas e psicológicas de ambos os gêneros, sendo e estando masculinos e femininos ao mesmo tempo, em um jogo de composição de gêneros que questiona a rigidez do conceito de identidade (Chidiac & Oltramari, 2004, p. 472).

Ainda, segundo Bezerra, “A montagem das *drag queens* é composta por centenas de nuances, como: maquiagens, salto alto, adereços brilhosos, roupas extravagantes, processo *tucking*, perucas, cílios e principalmente da adaptação das roupas e enchimentos que constituem seu corpo” (Bezerra, 2016, p. 179 - 205).



Figura 31. Queen of Hearts (Lili) pintura de Gerda Gewener, 1928. Óleo sobre tela 730x916. Fonte: Acervo particular\ Arken museu, Copenhagem. Consultado em: 05/05/2019

Portanto, de acordo com Ceccarelli, “o corpo é o meio fundamental que elas têm para alcançar, após uma intervenção sobre ele, o reconhecimento social de sua identidade de gênero” (Ceccarelli, 2008, citado por, Filho & Coutinho, 2013, p. 8). Para Le Breton, a “construção da identidade está atrelada ao corpo e, em alguns casos, a (re)construção do próprio corpo é uma das maneiras do sujeito (re)significar sua identidade e estabelecer sua relação com o mundo (Le Breton, 2011, citado por Davi & Bruns, 2017, p.157)”. Assim, “o corpo e a identidade são, portanto, moldados para atender a requisitos sociais que pretendem viabilizar a adequação destas identidades em um dado espaço social (Bruns & Davi, 2017, p.158)”. Desse modo, Dutra & Junior informam que “através das transformações corporais, dos habitus do grupo ao qual pertencem, vai surgindo uma nova linguagem, uma nova identidade vai se consolidando e o corpo vai assumindo maior significado, alcançando no que tanto desejam: o corpo feminino (Dutra & Junior ,2015, pp.1-2)”.

3.3 Método *tucking*

Tucking é uma modificação corporal reversível, é associada às pessoas que possuem o órgão genital masculino, principalmente por: mulheres trans em fase de pré-operatório, travestis e *drag queens*. Segundo Lanz, “é um procedimento visando a ocultação da genitália masculina (Lanz, 2014, p.339)”. Para Moffa, “*is a practice employed by individuals to minimize or hide the contour (bulge) of their genitals, creating a flatter and more feminine appearance*”⁴² (Moffa, 2019, p.1).”

Os métodos para a realização do processo *tucking*, segundo Dornheim (2017), são: *securing with tape*⁴³ e *without tape*⁴⁴:

Securing with tape: If you’re planning to use tape, carefully remove any hair from the area before applying tape. That way you’ll avoid pulling hairs when removing it later. Removing the hair can also help you avoid pain caused by the tape pulling hairs as you move around. Once the tests have been secured in the canals, gently wrap the scrotum around the penis and secure with medical tape. Keep one hand on the genitals to keep everything snug and tuck your genitals back between your legs and buttocks. Finish the tucking process by pulling on a pair of tightly fitting underwear.

Tucking without tape: uses a similar process, but it may not be as secure as with tape. However, you don’t run the same risk of aggravating or ripping the skin when removing the tape later on. Start by pulling on a pair of underwear or a gaff up to your knees or thighs. This will reduce your risk of losing your balance during the final securing step. It will also make it easier to secure everything in place. If this step restricts your ability to safely secure your genitals far enough back, you can skip it. Just keep your underwear or gaffe close to you so you don’t have to move around a lot before everything is secure. Next, secure the testes in the canals and then wrap the scrotum snugly around the penis. Keep one hand on the wrapped organ and pull it back between your legs and buttocks. With your free hand, pull up the underwear or gaff and secure everything with both hands. Once you feel confident that everything is secure, you can let go. (Dornheim, 2017, p. 1).

Apesar do método *tucking* ser um processo reversível, quando não é feito corretamente pode ocasionar riscos e preocupações na saúde do utilizador(a). Diante disto, em contato (**Anexo 1**) com uma pesquisadora na área da saúde para mulheres *Trans*, a Dr^a. Alexandra Hall⁴⁵, da

⁴² Tradução livre do autor: “é uma prática empregada por indivíduos para minimizar ou ocultar a protuberância dos genitais, criando uma aparência plana e feminina” (Moffa, 2019, p. 1). Disponível em: <https://www.prideinpractice.org/articles/transgender-genital-tucking-guide/>

⁴³ Tradução livre do autor: “Uma vez que os testículos estejam seguros nos canais, enrole gentilmente o escroto em volta do pênis e prenda com fita adesiva. Mantenha uma mão nos órgãos genitais para manter tudo confortável e coloque os genitais de volta entre as pernas e as nádegas. Termine o processo de arrumação puxando um par de roupas íntimas bem ajustadas”.

⁴⁴ Tradução livre do autor: Processo semelhante, porém, não pode ser seguro quanto com a fita. No entanto, não corre o risco de machucar a pele quando remover a fita depois. Comece puxando a roupa íntima até os joelhos ou até as coxas. Isso irá reduzir o risco de perder o equilíbrio durante o próximo passo e tornará mais fácil assegurar que está tudo no lugar. Ignore este passo se restringir a capacidade de proteger os genitais. Apenas mantenha sua roupa íntima para não se movimentar muito antes de que esteja assegurado. Em seguida, segure os testículos e os canais e enrole confortavelmente em volta do pênis. Mantenha a mão no órgão envolvido e puxe-o de volta entre as pernas e as nádegas. Com uma mão puxe a roupa íntima e se assegure que tudo está bem localizado. Quando sentir que tudo está assegurado, desse modo, pode ir.

⁴⁵ Dr^a. Alexandra Hall: Training: I earned a BS cum laude from NYU in Science Education, my MD from Mount Sinai School of Medicine (now the Icahn School of Medicine at Mount Sinai), and then did my residency in

University of Wisconsin, Stout - Estados Unidos da América (EUA), a mesma concedeu um arquivo em pdf (**Anexo 2**), sobre “*Medical Perspective on Tucking*”, na qual apresenta um guia sobre o processo *tucking* e os efeitos causados pelos métodos. Abaixo a tradução do arquivo, (**Anexo 2**), enviado pela Dr^a. Alexandra Hall, explicando os riscos e as preocupações na realização do processo *tucking*.

3.4 Riscos e preocupações sobre método *tucking*

Segundo a Dr^a. Hall, há riscos e preocupações com os métodos *tucking*: “(she) believes that while there are health risks associated with tucking, they can be avoided with the proper precautions, so trans women can be safe and tucked at the same time”. Ainda na mesma vertente, prossegue: “Known and potential health effects fall into a few basic categories⁴⁶”.

As categorias por ela mencionadas são:

- **Efeitos na Saúde:**

Infecções: Quando estão comprimidas, a abertura para a uretra na ponta do pênis está muito mais próxima do ânus do que seria de outra forma. Esta área é conhecida por ser muito rica em bactérias, que podem ser transferidas para a uretra (embora, em contato direto, deslocamento/fricção etc.) e acabam causando infecção do trato urinário ou da bexiga.

Refluxo Urinário: Por longos períodos de tempo, quando está comprimida, a pessoa que faz o uso da técnica *tucking*, não quer está *untuck*⁴⁷ para urinar, ou não tem acesso a um banheiro seguro para usar, pode causar problemas com o sistema urinário, geralmente chamado de refluxo urinário.

Desidratação: Muitas pessoas que estão sob *tucking* não querem urinar e, assim, restringem seus fluidos, conseqüentemente, sofrendo de uma desidratação leve, o que pode causar fadiga, tontura, dores de cabeça e uma suscetibilidade ao esgotamento pelo calor.

family practice where I also served as a chief resident at the University of Vermont / Fletcher Allen Health Care. Work: I worked in private practice for a few years and then joined the clinical staff at the student health center at Cornell University in Ithaca, NY, where I specialized in sexual and reproductive health. There I began to prescribe hormonal therapy and provide transition-related care to transgender students and became active in advocacy - worked to get the student health insurance plan to get all trans-related medical services covered and also did regional and national talks to other medical providers about how to provide trans care. Seven years ago we moved to Wisconsin, where I work at the student health center at University of Wisconsin - Stout as a staff physician (and provide primary care as well as transgender care), teach in the Department of Biology as a Senior Lecturer (anatomy and physiology, cadaver dissection, and human sexual biology courses), and continue my advocacy work for transgender persons - still doing lots of clinical trainings and support for health care providers but also now doing educational events for community members, educators, athletics departments, and other human service professionals.

⁴⁶ “Os efeitos na saúde conhecidos e potenciais que se enquadram dentro de alguma categoria”

⁴⁷ *Untuck*: não comprimir.

- **Problemas físicos**

Contusões: É um termo médico sofisticado para danos causados por compressão ou choque. Quando os testículos estão em cima do canal inguinal e as genitais contra o períneo, podem causar desconforto. A dor é realmente um grande sinal do corpo. O método *tucking* pode ser um pouco desconfortável, especialmente no começo, mas não deve ser doloroso.

Dano uretal: Existem algumas preocupações ao empurrar o pênis de volta entre as pernas. Pode danificar a ureta, forçando-a à dobra num ângulo muito severo. No entanto, Dr^a. Hall afirma que não consegue encontrar nenhum dado para comprovar isso.

Calor: O escroto existe pela simples razão de que a produção de espermatozoides é ótima a 93°F (33,9°C, aprox.) Então, o escroto é como uma varanda para os testículos, que os mantém mais frios do que o resto do corpo. Sabemos que tudo aquilo que aumenta a temperatura escrotal, incluindo *boxers* apertados, uso frequente de banheiras de hidromassagens, etc, pode prejudicar a qualidade e quantidade de espermatozoides. Então, quando estão comprimidos (ou seja, empurrando os testículos para dentro do corpo, região mais quente), é esperado prejudicar temporariamente a fertilidade. Os efeitos do calor nos espermatozoides parecem ser transitórios, por esse motivo, se alguém quiser continuar fértil, eles simplesmente precisam parar de comprimir neste ponto, pressupondo que eles não estejam usando HRT (do inglês *Hormone Replacement Therapy*), o que, por sua vez, pode prejudicar a fertilidade. Outra preocupação pode ser um aumento do risco de cancro testicular.

Torção do cordão espermático: Como mencionado, os vasos sanguíneos viajam para os testículos através do canal inguinal. Na ocasião, eles podem ficar torcidos e o sangue não pode fluir. Sem fluxo sanguíneo, o testículo vai morrer. Isso pode acontecer espontaneamente (do nada) ou em resposta ao trauma (forças físicas, como ficar espremido e, às vezes, até levantar algo pesado). Quando se está empurrando o testículo para a rede de vasos sanguíneos, isso pode ficar um pouco confuso. Os sintomas de torção testicular, como é chamada, incluem dor e inchaço no testículo, geralmente, com um início abrupto, e podem ser acompanhados por dor abdominal, náuseas e vômitos. A torção testicular é uma emergência médica: se o fluxo sanguíneo não for restabelecido no testículo dentro de algumas horas, o órgão morrerá.

- **Problemas na pele**

Relacionados com a fita: Se estiver usando a fita quando está com *tuck* poderá sempre haver alguns problemas relacionados. Primeiro, quando se remove qualquer fita da pele, ela remove a camada mais superior da pele, o que pode ser muito irritante com o tempo. Segundo se pode ser alérgico ou sensível ao adesivo, o que pode causar coceira ou vermelhidão. O truque, então, é encontrar uma fita que fique bem firme, mas não muito, e que não irrite a pele. Alternativamente, pode-se usar um *gaf*⁴⁸, que também pode ter a vantagem de ser fácil de remover quando se tem que urinar.

Infeções fúngicas: Os fungos gostam de ambientes quentes e húmidos. Assim, no início, atraem-se aos genitais e podem causar problemas como coceira genital - uma erupção cutânea vermelha e com comichão. Com o *tucking* não se fica tão solto e livre como de costume e, portanto, causa-se um ambiente mais quente e húmido (devido ao menor fluxo de ar), assim, aumentando o risco de infeções fúngicas na pele. Isto pode ser evitado ao não fazer o *tucking* por períodos de tempo prolongados ou fazendo pausas para permitir uma maior respiração, mudando de roupa suada ou húmida o mais rápido possível, envolvendo o pênis com um papel higiénico para permitir que fique mais seco, ou, até mesmo, usando um pouco de pó corporal regular ou medicado com um antifúngico.

Recomendação geral para pessoas que realizam o *tucking*.

- Seja qual for o método que escolher, deve certificar-se de beber líquidos normalmente, para evitar a desidratação e usar o banheiro quando precisar, para evitar o *stress* na bexiga e diminuir o risco de infeção do trato urinário (ITU).
- Envolver o pênis em papel higiénico pode ajudar a manter tudo limpo e seco, ajudando a prevenir infeções do trato urinário e/ou causadas por fungos.
- Se doer, o *tucking* não deve ser feito. Embora o *tucking* possa ser desconfortável, especialmente no começo, não deve ser doloroso.
- Devem fazer-se pausas frequentes. Não se deve fazer a compressão o tempo todo; periodicamente deve permitir-se uma interrupção do *tucking* para uma melhor respiração e para ajudar a prevenir infeções fúngicas e contusões genitais.
- Se sentir dor, queimação ou ardor ao urinar, sangue na urina ou dor e inchaço testicular, deve procura-se assistência médica urgente.

⁴⁸ *Gaf: Panties designed for men to hide their bulge and tuck it underneath like a good crossdresser should.* Fonte: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Gaff>. Consultado em: 29/09/2019

Capítulo IV. Desenvolvimento do Produto

As quatro regras do método cartesiano

A primeira consistia em não aceitar nunca como verdadeira qualquer coisa sem a conhecer evidentemente como tal: isto é, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção; não incluir nos meus juízos nada que se não apresentasse tão clara e distintamente à minha inteligência de modo a excluir toda a possibilidade de dúvida.

A segunda era dividir o problema, em tantas partes Quantas fossem necessárias, para melhor o poder resolver.

A terceira, conduzir por ordem os meus pensamentos, começando pelos objectos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir a pouco e pouco, gradualmente, até ao conhecimento dos mais compostos; e admitindo uma ordem mesmo entre aqueles que não se prendem naturalmente uns com os outros.

(René Descartes, 1637, citado por Munari 2018, p. 11)

Neste capítulo, aborda-se a compreensão dos elementos que integram o processo de desenvolvimento criativo do design, suas etapas, quanto suas influências e ressalvas para construção do produto estudado.

Apresenta-se as considerações gerais para o desenvolvimento do produto de moda. Planejamento do projeto, metodologia do design, público alvo, definição do projeto, produto, conceito, *moodboard*, materiais têxteis, paleta de cores, projeto calcinha, esboços do produto, ergonomia, antropometria, conforto, modelagem, processo de enfiado, risco e corte, protótipos 1A/B e 2A/B, graduação, fichas técnicas e fichas de etiquetas.

4.1 Planejamento do projeto

Qualquer desenvolvimento de uma coleção ou de um produto requer uma enorme quantidade de pesquisa, investigação e planejamento. Assim, este projeto visa atingir um nicho de mercado em crescimento, focando no desenvolvimento de um produto que consiga unir as vertentes da Moda e as necessidades do consumidor.

Conforme Corrêa em consonância com Pires & Montemezzo, “planejamento é uma ferramenta fundamental para criação de uma coleção, onde consta todos os dados e informações necessárias (Montemezzo, 2004 & Correio, 2008, citado por Rebelo, Marques & Hering, 2008, p. 4-5)”. Segundo Regan, “é um processo adotado para identificar os problemas e a partir deste avaliá-lo, a fim de solucioná-lo através de análises com bases nos objetivos pré-estabelecidos para enfim tomada de decisão” (Regan, 2007, citado por Rebelo & Marques & Hering, 2008, p. 3-4).

Neste contexto, encontrou-se ferramentas que englobe o processo criativo para construção de um protótipo, com princípios importantes como: realização do *tucking*, qualidade da matéria prima, percepção do conforto durante o uso, proporcionado qualidade e conforto ao consumidor, cuja intenção é oferecer um produto intemporal. Assim sendo, para o desenvolvimento desse projeto, utilizou-se a metodologia baixo para direcionar e oferecer estrutura ao mesmo.

4.2 Metodologia do design

O delineamento deste projeto desenvolveu-se com base na metodologia baseada no livro “das coisas nascem coisas” por Bruno Munari (2018). Segundo o autor:

(...) tudo se torna fácil quando se conhece o modo de proceder para alcançar a solução de algum problema, e os problemas com que deparamos na vida são infinitos: problemas simples que parecem difíceis porque não se conhecem e problemas que parecem impossíveis de resolver (Munari, 2018, p.12).

Munari ainda relata “um problema pode ter várias soluções, e é preciso nesse caso decidir por qual optamos” (Munari, 2018, p. 44). Assim, através deste fundamento procurou-se adaptar as diretrizes deste projeto, desenvolvendo as devidas modificações para um melhor desempenho. Em seguida, será apresentado as adaptações do projeto e quais os tópicos fundamentais que serão determinados a cada etapa, conforme a (Figura 32).

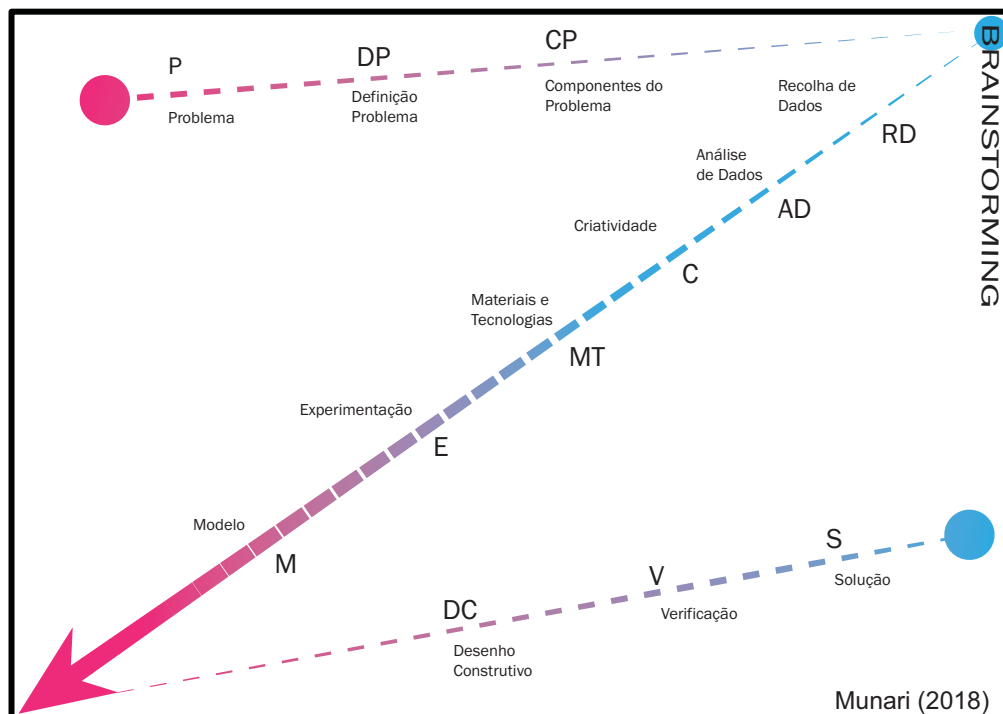


Figura 32. Fluxograma Metodológico. Fonte: Adptado de Munari

4.2.1 Problema

Segundo Archer, 1967 (citado por Munari, 2018, p. 39) “o problema do design resulta de uma necessidade”, portanto, na fase do problema para este projeto descreve-se o seguinte: desenvolver um produto de moda íntima para o público transexuais, transgêneros (MtF), e *drag queens*, que permita disfarçar a presença dos genitais masculinos e minimizar os riscos causados pelo *tucking*, utilizando técnicas da modelagem, costura, materiais têxteis e estudo do conforto total do vestuário.

4.2.2 Definição do problema

Segundo Munari, logo após o estabelecimento do problema geral, é comum ter-se a intenção “equivocada de ir imediatamente à procura de uma ideia geral que logo o resolva”. O autor continua “é necessário, portanto, começar pela definição do problema, que servirá também para definir os limites dentro dos quais o projectista deverá trabalhar” (Munari, 2018, p.42). A definição do problema, neste projeto, refere-se: ao produto (roupas/vestuário íntimo) nos quais pretende-se identificar têxteis (funcionais) com propriedades do conforto; estudo do público alvo e os métodos utilizados para realização do processo *tucking* e seus riscos; aplicar os conceitos de ergonomia e antropometria no produto e desenvolver uma modelagem adequada ao biótipo do público estudado.

4.2.3 Componentes do problema

Conforme Munari, “qualquer que seja o problema pode-se dividi-lo nas suas componentes. Esta operação facilita o projecto porque tende a pôr em evidência os pequenos problemas singulares que se ocultam nos subproblemas” (Munari, 2018, p.46). Nesta fase o problema, já definido e delimitado em seus distintos componentes. Percebe-se “componentes” como todos elementos que compõem o problema. Estes podem ser elementos diretos e indiretos. Neste projeto, observa-se que os problemas diretos são: materiais (têxteis) e seu manuseio, maquinários adequados para produção do produto, processo produtivo e matérias primas. E os indiretos são: conforto, usabilidade, público alvo, ergonomia, versatilidade do produto, etc. Esta divisão contribui para uma visualização dos aspectos do problema que devem ser considerados durante a elaboração do problema.

4.2.4 Recolha e análise de dados

Após delimitar os componentes que formam o problema, é indispensável que o design consiga dados relativos a cada componente e analise-os. Munari cita “a análise de dados recolhidos pode fornecer sugestões acerca do que não deve fazer para projectar” (Munari, 2018, p.54). Assim, nas etapas de análise e recolhas de dados ocasiona uma observação aprimorada das prováveis direções deste projeto.

A coleta dados refere-se às viagens de pesquisas e o contato direto e indireto com público alvo, a busca de referências visuais que auxiliam no processo de geração de alternativas no período da criatividade; pesquisas de características do produto; estudo das técnicas de modelagens que se ajustem ao produto e ao corpo; acompanhar o processo de elaboração do protótipo e desenvolver questionários sobre o produto. Em seguida, realizar a etapa de análise de dados através dos componentes diretos e indiretos e da coleta de dados acima.

4.2.5 Criatividade

A solução do problema está nas operações criativas que carregam em reflexão todos os dados coletados do problema. Logo, de acordo com Munari “a criatividade (...) processa-se de acordo com seu método (...) e mantém-se nos limites do problema” (Munari, 2018, p.54). Nesta fase da metodologia, elabora-se os painéis ou fluxogramas que resumem os dados coletados e observados nas etapas anteriores. No projeto utiliza-se da ferramenta de fluxograma como mapeamento dos elementos pois, dentre outras técnicas, é a que proporciona maior adaptação à realidade deste projeto.

4.2.6 Materiais e tecnologias

A fase de “Materiais e Tecnologias”, segundo Munari, consiste “na recolha de dados relativos aos materiais e às tecnologias que o designer tem à sua disposição naquele momento para realizar o projecto” (Munari, 2018, p.56). Logo, nesta etapa, pretende-se identificar as opções que mais se ajusta para realização do projeto, como: alternativas de insumos, materiais têxteis, aviamentos e maquinário específico para produção do protótipo.

4.2.7 Experimentação

Para Munari, a etapa das experimentações desenvolve a descoberta de novas aplicações “dos materiais e dos instrumentos para ter ainda outros dados com que estabelecer relações úteis ao projeto” (Munari, 2018, p.58). No caso deste projeto, pode-se realizar experimentações de desenhos preliminares, estudo de modelagens e materiais têxteis, estudo da silhueta utilizando a antropometria e ergonomia.

4.2.8 Modelos

Munari (2018) menciona que “da etapa da experimentação surge indicações de novos modelos” (Munari, 2018, p. 61). Neste projeto serão desenvolvidos 02 (dois) protótipos para criar alternativas que gere o produto final, em diferentes materiais têxteis.

4.2.9 Verificação

Nesta etapa, de acordo com Munari “apresenta-o modelo em funcionamento a um certo número de prováveis utentes e pede-se-lhes uma opinião sincera acerca do objecto” (Munari, 2018, p.

62). Para este projeto foi desenvolvido dois tipos de produtos: o primeiro com material sintético e o segundo com fibra natural. Na qual, questiona-se um modelo em relação ao outro, quanto:

- Consegue realizar *Tucking*;
- Modelagem;
- Elasticidade.

A partir desta pesquisa, faz-se observações dos resultados de pesquisa para apresentar-se possíveis modificações e ajustes de melhora no modelo final.

4.2.10 Desenho construtivo

Após o processo de verificação, Munari ressalta que “os desenhos construtivos devem servir para comunicar com informações úteis para preparar um protótipo. Esses desenhos serão executados de maneira clara e legível em quantidade suficiente para se perceberem bem todos os aspectos” (Munari, 2018, p.64). Assim, para construção desta etapa, o desenho realizado representa todas as informações necessárias para o processo de modelagem - primeira e segunda prova de modelo, gerando uma ficha técnica com todas as especificações do produto final.

4.2.11 Solução

A partir dos esboços e dos processos produtivos da cadeia têxtil, será concretizado o produto final. Este processo, segundo Munari, “tomarão forma nos desenhos construtivos, parciais ou totais, que se destinam a realizar o protótipo” (Munari, 2018, p.64). Assim, com protótipo acabado, realiza-se as observações finais para identificar os prováveis melhoramentos do projeto.

Portanto, além do fluxograma metodológico de Munari, onde estão definidos os processos de construção do produto, para este projeto a princípio utilizou-se da técnica de *brainstorming*⁴⁹, desenvolvendo um mapa conceitual (Figura 33) que contribuiu no processo de definição dos objetivos do projeto.

⁴⁹ *Brainstorming*: é uma ferramenta associada à criatividade e utilizada, geralmente, na fase do planejamento de um projeto, na busca de soluções para um determinado problema. Método criado em 1939, por Alex Osborn, o qual define o termo *brainstorm* como o ato de usar o cérebro para tumultuar um problema (Osborn, 1987, p.73).

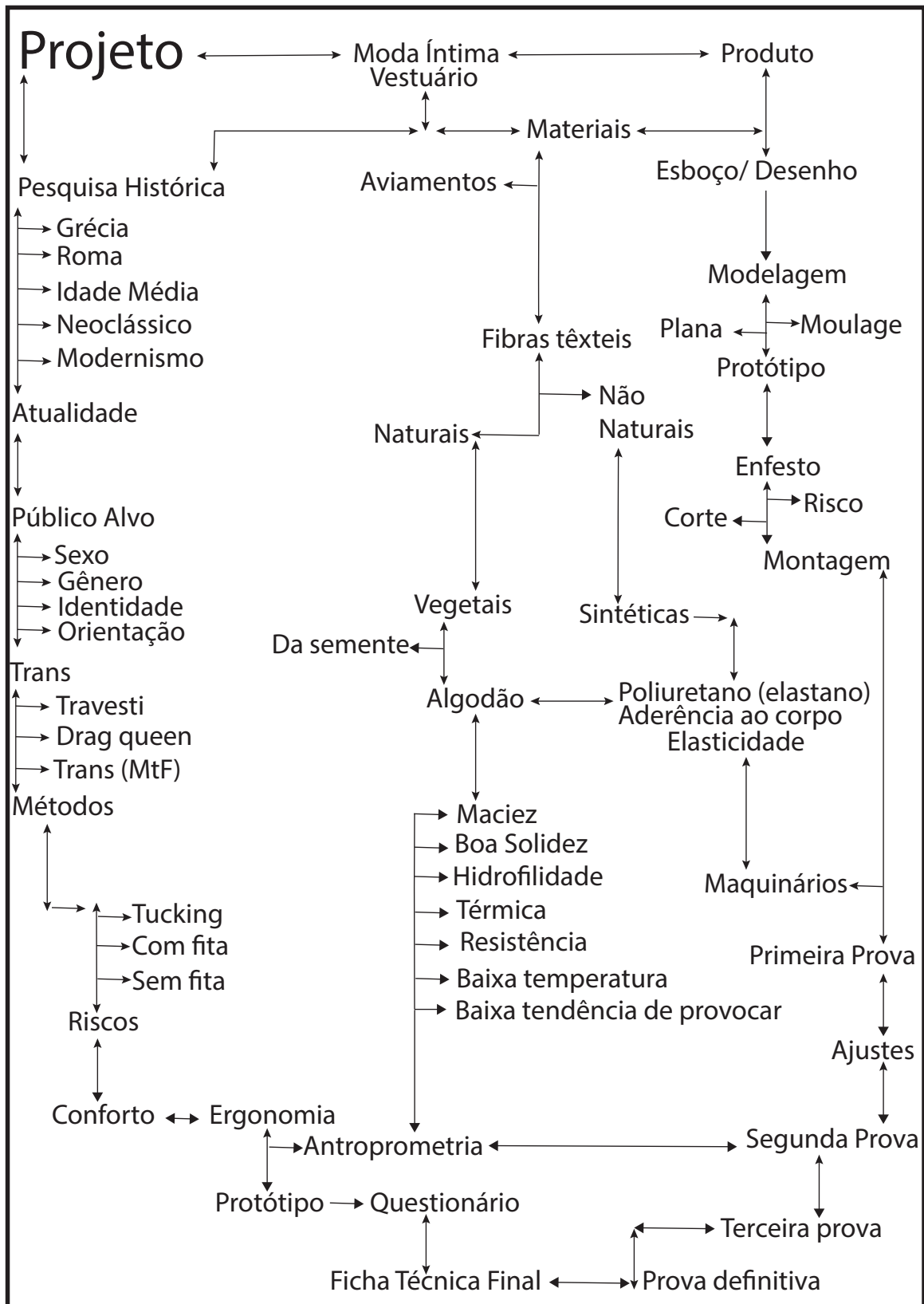


Figura 33. Mapa conceitual para o desenvolvimento de produto - Fonte: desenvolvido pelo autor

4.3 Público-alvo

Para desenvolver um projeto ou produto, é importante a identificação do consumidor, ou seja, o público alvo. Segundo Treptow, “público-alvo se traduz em *target*, expressão inglesa que remete ao perfil do consumidor” (Treptow, 2007, p. 49). Em se tratando de *target*, o projeto tem como público: mulheres trans (MtF)⁵⁰ em fase pré-operatório, *travestis* e *drag queens*, que realizam o método *tucking*.

Para criar e desenvolver um produto, deve-se identificar, primeiramente, as necessidades do público, para a partir desse momento estabelecer quais as características o novo produto deverá ter. Kotler menciona que:

O pesquisador pode reunir dados secundários, dados primários ou ambos. Dados secundários são aqueles que foram encontrados para outra finalidade e podem ser encontrados em algum lugar. Dados primários são aqueles que foram reunidos para uma finalidade específica ou para um projeto específico de pesquisa (...) podem ser coletados de cinco maneiras: pesquisa de observação, grupo de foco (focus group), levantamentos, dados comportamentais e pesquisa experimental (Kotler, 2000, pp.128- 129).

Através da pesquisa de observação, realizada nos clubes dos países, Irlanda (Dublin)⁵¹, Espanha (Madrid e Barcelona)⁵², Portugal (Lisboa, Porto)⁵³, Alemanha (Berlin)⁵⁴ e a partir de conversas diretas e indiretas em redes sociais (*Facebook messenger*, *Instagram*, *Youtube* e *WhatsApp*), observou-se as características consideradas relevantes para o público alvo definido. (Figura 34).

Para as mulheres trans (MtF) em fase pré-operatório e travestis apresentam características físicas femininas, além de uma preocupação com a estética e a aparência, através do uso da maquiagem e acessórios, tratamentos hormonais, cirurgias corporais e terapia vocal, esses componentes fazem parte da construção da imagem de ambas. Na questão do consumo do vestuário e calçados existe uma preocupação com o conforto e a qualidade dos produtos selecionados, como: cintas modeladoras, calcinhas, *lingeries*, *sutiã* e o *bundex*. Para *drags queens*, que fazem um papel de uma personagem para entretenimento, no processo da construção de imagem utilizam referências femininas. Dentre vários aspectos da moda, como perucas, maquiagens, salto alto, acessórios e principalmente do vestuário com enchimentos que constituem seu corpo.

⁵⁰ MtF- Male-to-Female - transsexual. Fonte: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=mtf>. Consultado em: 04/04/2019.

⁵¹ Dublin - Clube The George e Bar - PantiBar;

⁵² Madrid - Boate LL - Bairro Chueca_- Barcelona: Boate Atamé;

⁵³ Lisboa - Clube Trumps - Porto - Clube Zoom;

⁵⁴ Berlin - Clube Berghain.

Fatores demográficos como escolaridade, classe social e gênero não são tão relevantes na descrição deste público, visto que o nicho é um que se classifica pelo estilo de vida e forma de pensar, buscam informações sobre moda e gostam de peças que traduzem feminilidade, que privilegia qualidade e conforto.



Figura 34. Público-alvo do projeto - Imagens A1, A2, A3 (*drag queens*). B1, B2 (mulheres trans). C1, C2, C3 (travestis). Fotos reprodução.

4.4. Definição do Projeto

4.4.1 Produto de estudo

Diante das variedades de produtos de Moda, este projeto terá como enfoque uma peça íntima (calcinha), para um público (ver tópico 4.3) que busca fatores como: realização do *tucking*, conforto, qualidade e vestibilidade que agregam em suas necessidades diárias. Tendo especial atenção, a todas as especificidades estudadas, sendo estas: história do vestuário masculino e feminino, a construção do corpo, o ato de travestir-se, método *tucking* e seus riscos. Assim sendo, em busca de melhor entender a peça estudada, apresenta-se uma breve história sobre o produto estudado.

Ao estudar a história do traje interior,⁵⁵ ou roupa íntima, percebe-se que não se pode observá-la como um estudo linear do vestuário, onde a peça retrata somente variações formais. Gellacic esclarece:

Desde tempos remotos, os homens e as mulheres utilizaram alguns tipos específicos de vestimentas para esconderem seus genitais. Acredita-se que foi quando os seres humanos passaram a forma bípede, e seus órgãos tornaram-se expostos, que teve o início da utilização de peças para cobrir suas pudendas (...). Desde então, a história da indumentária no Ocidente desenvolveu diversas formas para afastar as partes íntimas dos olhos estranhos. Acompanhando essas transformações, cada época inserida sem eu próprio imaginário, desenvolveu um caráter simbólico para esta discreta peça de roupa (Gellacic, 2013, p. 1).

Originalmente concebida por motivos de higiene, a roupa de baixo, roupa branca, roupa íntima, são diferentes nomes usados para as peças que se usa para “cobrir, proteger e adornar as partes íntimas do nosso corpo e que estão diretamente em contato com nossa pele cumprindo a função de proteção e fazendo a intermediação entre a pele e a veste externa” (Sena, 2011, p.48).

Segundo Castilho (2004b):

A expressão roupa de baixo, por sua vez, nos remete aos aspectos funcionais de proteção destas peças e ao seu posicionamento, já que se encontra sempre abaixo dos trajes. A roupa de baixo forma então uma camada protetora, não necessariamente contra o frio, mas também para a absorção do suor, ou ainda, a proteção da própria pele da aspereza dos tecidos da roupa exterior e ornamentos (Castilho 2004b, citado por Sena, 2011 p. 50).

Assim, Gellacic menciona que:

A história “da roupa de baixo” passou por diversas transformações: de fitas de linho amarrados nos seios como da Roma Antiga, até os cinturões de castidade da Idade Média. Mas por volta do século XVII que esta assume um novo caráter, e que o seu consumo parece se tornar comum. É nesta época que o termo *linge*⁵⁶, que provem do francês *lin*, ou linho, se torna conhecido por todos (Gellacic, 2013, p. 1).

Portanto, segundo Sena:

Podemos observar, então, que de acordo com a ocasião de uso, o contexto sócio econômico e cultural em que estas peças se inseriam, eram-lhes atribuídos uma diferente nomenclatura e um valor simbólico que a diferenciava - seja como peça utilitária onde prevalece a questão da função, como a da proteção do corpo, como a do status, ou diferenciação evidenciada pela moda. Cabe ainda ressaltar, que a diferença na anatomia, bem como ênfase pelo apelo estético dado ao vestuário feminino, principalmente a partir do final do século XIX, ditou a diversidade básica

⁵⁵ Traje interior - ou roupa interior, ou íntima. A definição de traje interior passa por tudo aquilo que vai por dentro ou por baixo do traje externo. Apesar de “íntimo” vir do latim “*intimu*” e significar que está “muito dentro”, a nossa classificação cotidiana parece restringir o nome às peças que entram em contato com as partes íntimas do corpo. Assim, a classificação poderia sugerir que apenas cuecas, calças, ceroulas e outros fossem roupa interior. Mas na verdade há um segmento de trajes que estão envolvidos nesta categoria: as ancas, anáguas e crinolinas são exemplos. Entre a anca e o corpo ainda vai-se colocar outra roupa; esta vai ser tão traje *interior* como a anca. O Palais Galliera, Museu da Moda da Cidade de Paris, emprega essa terminologia. “Le département ‘sous-vêtements’ regroupe un ensemble de lingerie, *linge de corps et corsetterie d’environ 2500 pièces*” (Viena, 2015, p. 48).

⁵⁶ *Linge*: Tecido de linho ou algodão usado nas roupas de baixo e também para cama sempre na cor branca (Sena, 2011, p.51).

das peças íntimas usadas por homens e mulheres, com exceção às camisolas ou túnicas usadas por ambos os sexos como roupa interior. A lingerie⁵⁷ feminina tem um maior apelo para enfatizar a sexualidade, e as formas do corpo da mulher, ao invés de praticidade, já as peças criadas para o underwear⁵⁸ masculino trouxeram, por muito tempo, como primeira preocupação na sua concepção apenas como aspectos funcionais, as peças não poderiam tolher os movimentos do corpo, deveriam proporcionar proteção e sustentação aos órgãos genitais, ter materiais resistentes e duradouros, e ser, acima de tudo, confortáveis (Sena, 2011, pp.52-53).

4.5 Conceito

Para Baxer (1998, citado por Koner, 2015, p. 5), “conceito é a reunião de figuras de produtos que transpõem semelhante conceito, referência (tema) e sensação adotada para criação de novo produto”. Assim, para criação deste produto, a inspiração será nas pinturas realizadas pela dinamarquesa Gerda Wegener⁵⁹ (1885-1940), na qual a artista retrata o marido Einar Wegener que desenvolveu uma identidade feminina chamada Lili Elbe, sendo a primeira pessoa a realizar a operação transgenitalização na década de 1920. No Arken Museum for Moderne Kunst⁶⁰, entre os dias 07 de novembro a 16 de maio de 2016, houve uma exposição das pinturas realizadas por Gerda Wegener, sobre a exibição a curadora Andrea Rygg Karberg expõe para o site euronews (2017):

A realização do retrato de Lili Elbe foi um processo criativo conjunto. Eles criaram uma nova pessoa ou a verdadeira identidade dela. Penso que o retrato de Lili é a pintura onde Gerda Wegener revela maior inspiração. Juntos, eles investigaram os códigos da feminilidade. A Gerda identifica-se com a mulher que ela retrata, mas sente-se também atraída por ela. Tudo o que faz está imbuído de desejo. Ela era vista como uma pessoa estranha, mas hoje vemos que ela estava avançada em relação à época.

⁵⁷ *Lingerie*: Termo que ficou associado ao traje íntimo feminino, tornando-se seu sinônimo (Sena, 2011, p. 52).

⁵⁸ *Underwear*: Is clothing such as vests and pants which you wear next to your skin under other clothes. Fonte: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/underwear>. Consultado em: 05/05/2019

⁵⁹ Gerda Wegener: (Gerda Marie Fredrikke Gottlieb) nasceu na Dinamarca aos 15 de Março de 1886 e veio a falecer no mesmo país em 1940. A História da Arte não registrou a artista por motivos corriqueiros e recorrentes da época: o fato de ser mulher, pelo eclipse causado por seu marido - o também pintor Einar Wegener, paisagista, que largaria a pintura para transforma-se em Lili Elbe, primeira transexual a realizar a cirurgia de transgenitalização - e por seu estilo de pintura, a princípio, não ter sido aceita pela academia de arte, assim como a recorrente recusa de patrocínio de inúmeros curadores e comerciantes de arte proeminentes em Copenhague na Dinamarca da época. Portanto, ao que parece, a mesma não entra no panteão da História da Arte, sendo relegada a uma pepel secundário, praticamente inexistente. A mesma deixou um diário escrito, sobretudo do tempo de Paris. Tal fonte resultou na produção do filme em 2015, *The Danish Girl - A Garota Dinamarquesa* - cuja narrativa concentra-se na figura do marido, Einar e sua trajetória no aflorar da transexualidade, ao passo que o papel de Gerda é construído a partir do relacionamento da mesma com o marido antes, durante e depois das transformações, em anedotas dramáticas no percorrer do processo (Rodrigues, 2017, p. 1).

⁶⁰ O Museu Arken de Arte Moderna: é um museu privado de caridade, autorizado pelo Estado, museu de arte contemporânea em Isho, perto de Copenhague, a capital da Dinamarca.

Gerda Wegener fora influenciada pela produção artística de seu tempo, principalmente, na temática. Dedicou-se a retratar o gênero feminino, o realçar da *femme fatale*, a fluidez de gênero, a moda e a sexualidade como forte apelo erótico. Utilizando das referências da pintora, Gerda Wegener, os conceitos escolhidos para embasar e formatar este projeto são: feminilidade, identidade e versatilidade. Após a escolha do conceito e tema realizou-se uma pesquisa de imagens da Lili Elbe e Gerda Wegener, gerando assim o “*moodboard*” e a escolha da paleta de cores estará associada aos quadros da pintora dinamarquesa.



Figura 35. Gerda and Einar Wegener in front of Gerda Wegener's *On the Way to Anacapri* during the exhibition at Ole Haslunds Hus, 1924. Photographer unknown (The Royal Library). Fonte: Catalogue ARKEN Museum of Modern Art - November 7, 2015 - May 16- 2016. Arquivo pessoal.

4.6 Moodboard

Segundo McDonagh e Denton (2004, citado por Federizzi, & Halpern & Machado & Gerenda, 2015, p.3), o “*moodboard* é uma ferramenta complexa e dotada de diversas funcionalidades. A função primária é relacionada a inspiração tanto do design quanto dos envolvidos no processo de desenvolvimento”. De acordo com Seivewright:

*Story- and concept- boards, as already mentioned are a way of presenting focused design information to others, whether they be your clients, financial backers, team of designers or your tutors”. The boards can be described as the front cover to your collection and should tell the story of your research by presenting a few selected pieces of information. Their very name suggests what they are trying to do, create a mood, tell a story and explore a concept. (Seivewright, 2007, p.96)*⁶¹

⁶¹ Tradução do autor: *História - e conceito* painéis, como já mencionado, são uma maneira de apresentar informações de design focadas para outros, sejam eles seus clientes, parceiros financeiros, equipe de designers ou seus tutores. Os painéis podem ser descritos como a capa da sua coleção e devem contar a

A seguir na (Figura 36), correspondente ao *Moodboard* deste projeto:

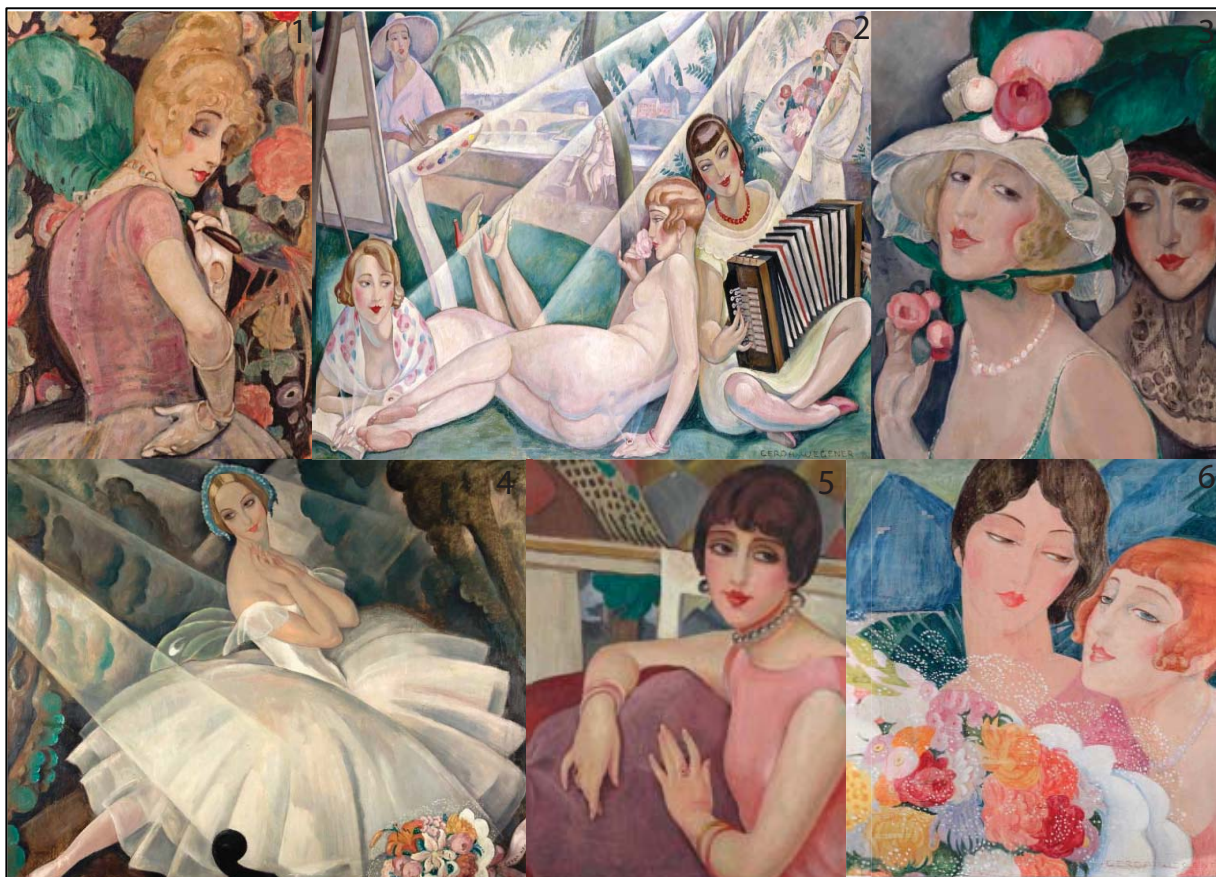


Figura 36. Moodboard da coleção. “Lili Elbe by Gerda Wegener”. Fonte: Catálogo da exposição Gerda Wegener by Arken Museum of Modern Art - Copenhaga/ Dinamarca (2015-2016).

4.7 Materiais têxteis

Durante a investigação de materiais que melhor se adaptavam neste projeto, alguns fatores foram necessários. Segundo Valério:

Há vários fatores que devem ser tomados em consideração pelo estilista quando concebe um produto: o tecido, factor determinante do sucesso do novo modelo, e a escolha de cor, padrão, textura, toque, cair que são fundamentais para o sucesso do produto (Valério, 2013, p.52).

Além disso, a escolha das principais características e propriedades dos tecidos - que afetam questões como corte, modelagem, costura, entre outros funcionamentos foram decisivos para produção do produto final. O acesso aos materiais têxteis se deu através de contatos com fabricantes de malhas para roupa interior. No Brasil foi mediante ao contato direto com

história da sua pesquisa apresentando algumas informações selecionadas. Seu nome sugere o que eles estão tentando fazer, criar um clima, contar uma história e explorar um conceito. (Seivewright, 2007, p.96)

fornecedores, e em Portugal através do auxílio dos professores do curso e mestrado em design de moda da (UBI), que orientaram para o encontro de inúmeras variedades.

Para o desenvolvimento deste projeto, nesta primeira etapa, fez-se uma adequação em relação aos materiais têxteis. Para o primeiro protótipo foi utilizado a *Lycra* com composição de 85% de poliamida, 15% de elastano com forro de 75% de poliamida, 25% de elastano (Figura 37). A seleção dessas malhas ocorreu para o primeiro estudo de modelagem, visando o caimento estético ao corpo em movimento.

Após o desenvolvimento dos primeiros protótipos com as malhas acima, percebeu-se alguns pontos relacionados para correção de modelagens e costuras que serão abordados no tópico de modelagem.

4.7.1 Poliuretano ou elastano (Spandex, Lycra)

Conforme Fourné (1999):

O poliuretano, Lycra e Vyrene (...) é uma fibra química do grupo das sintéticas, conhecidas também pela sigla PUE, ou spandex ou ainda elastano, produzida a partir da polimerização do monômero etano (-NHCO₂-) concebida pela Dupont sob o nome comercial Lycra, como é mais conhecida no mercado, apesar de existirem inúmeros outros fabricantes atualmente (Fourné, 1999, citado por Romani, 2016, p.29).

Suas principais propriedades são o altíssimo grau de alongamento e recuperação do comprimento inicial quando cessada ação de tensionamento. Recupera 100% quando alongado em torno de 200% e a recuperação é de cerca de 97% quando alongado em 400% ou mais (Fourné, 1999 citado por Romani, 2016, p.29). Segundo Kuanse:

Suas notáveis propriedades de alongamento e recuperação enobrece tecidos, adicionado novas dimensões de caimento, conforto e contorno das roupas. Pode ser esticado quatro a sete vezes seu comprimento, retornando instantaneamente ao seu comprimento original quando sua tensão é relaxada. Resiste ao sol e água salgada, e retém sua característica flexível no uso e ao passar o tempo. Um tecido jamais é feito de 100% Lycra, ele é utilizado em pequenas quantidades, sendo sempre combinado com outra fibra, natural ou sintética. Qualquer que seja a mistura, o tecido concebido com Lycra irá sempre conservar a aparência e toque da fibra principal. (Kuanse, 2008, p. 73)

Segundo Medeiros:

Os artigos de malha apresentam boa capacidade de “recuperação elástica”, ou seja, uma vez retirada do corpo, a solicitação recupera o seu formato inicial, total ou parcial. Portanto, em relação a construção de roupas íntimas as malhas são consideradas ideais por apresentarem melhor conforto e caimento ao usuário tanto para a peça inteira como para o forro (Medeiros, 2013, p.6).

Tendo em vista o emprego dos tecidos acima para uma visualização de prototipagem inicial, neste projeto, fez-se mais uma seleção de materiais que permitissem representar as

características associadas com conforto para o estudo em questão. As alternativas de tecidos de malhas escolhidos e aplicados neste projeto serão apresentadas juntamente com o desenvolvimento de cada peça, inclusive, com amostras fixadas nas fichas abaixo.

Tendo-se a modelagem pré-definida, foi realizado o terceiro protótipo, em uma malha supostamente mais adequada de *jersey* (Figura 38), em algodão e o *micro piquet elastano* (forro), que possui propriedades específicas relacionadas com o desenvolvimento do produto estudado.

4.7.2 Algodão

Segundo Cavalcanti (2017, citado por Romani, 2016, p.20) o “algodão é uma das fibras têxteis mais importantes do mundo, pois oferece variados produtos de utilidade.” De acordo com Barbosa & Mendez :

O algodão é uma das fibras mais utilizadas pois apresenta propriedades como fácil manuseio, toque suave e confortável, boa solidez e secagem rápida, alta capacidade de absorção, baixa tendência de provocar reações alérgicas e boa resistência ao uso e lavagens (Barbosa & Mendez, 2014, citado por Romani, 2016, p.20).

Em seguida, Cherem acrescenta:

Quando estas propriedades juntam-se com as propriedades dos tecidos de malha circulares, é possível chegar a um material ideal em questões de conforto para a pele por apresentar alto grau de elasticidade e alongamento. O tecido de malha em algodão possui, como principais vantagens técnicas em relação as outras fibras, o toque macio e natural, a alta hidrofiliabilidade, e a facilidade de ter suas propriedades físicas controladas durante os processos de fabricação da malha (Cherem, 2004, p.6, citado por Romani, 2016, p.20).











<p>Nome Comercial: JERSEY ALGODÃO</p>	<p>Nome Comercial: MICRO PIQUET COM ELASTANO</p>
<p>Dados Técnicos Material: 95% Algodão, 5% Spandex Cor: Preto Largura: 148 cm Peso: 320 gr/m Lavagem:  Programa normal. Temperatura no máximo 30°  Não usar Lixívia  Não colocar na máquina de secar  Não lavar a seco  Temperatura baixa: máxima 150°</p>	<p>Dados Técnicos Material: 97% Algodão, 3% Elastano Cor: Branco Largura: 145 cm Peso: 215 gr/m² / 311 gr/ml Lavagem:  Programa normal. Temperatura no máximo 40°  Não usar Lixívia  Não colocar na máquina de lavar  Não lavar a seco  Temperatura baixa: máxima 150°</p>

Figura 37. Escolha de material para desenvolvimento da primeira modelagem (fibra sintética). Fonte: <https://www.mundodostecidos.pt/>. Consultado em: 06/06/2019











<p>Nome Comercial: LYCRA NANTES 1</p>	<p>Nome Comercial: FORRO CORIA 1</p>
<p>Dados Técnicos Material: 85% poliamida, 15% elastano Cor: Branco Largura: 150 cm Peso: 285 gr/m Lavagem:  Programa normal. Temperatura no máximo 40°  Não usar Lixívia  Não colocar na máquina de secar  Limpeza com essências minerais. polioetileno e dissolventes fluorados.  Temperatura baixa: máxima 110°</p>	<p>Dados Técnicos Material: 75% poliamida, 25% elastano Cor: Branco Largura: 145 cm Peso: 145 gr/m Lavagem:  Programa normal. Temperatura no máximo 30°  Não usar Lixívia  Não colocar na máquina de secar  Limpeza com essências minerais. polioetileno e dissolventes fluorados.  Temperatura baixa: máxima 110°</p>

Figura 38. Escolha do material para o segundo protótipo (Fibras naturais). Fonte: <https://www.mundodostecidos.pt/> / <https://www.centerfabril.com.br/tecido-micro-piquet-com-elastano.html>. Desenvolvimento do autor. Consultado em: 06/06/2019

4.8 Paleta de cores

Como os materiais pré-selecionados na etapa anterior, a cartela de cores será desenvolvida a partir dos quadros da pintora Gerda Wegener, como pode ser visualizada no painel a seguir. (Figura 39). Através deste painel, é possível identificar visualmente as cores, que transpõem o tema e o que elas transmitem, criando, deste modo, uma identidade visual exclusiva.



Figura 39. Paleta de cores para o desenvolvimento do produto. Fonte: Desenvolvido pelo autor

4.9 Projeto calcinha

A escolha do desenvolvimento deste produto surgiu através do livro “*Fashion Patternmaking Techniques. (Vol. 2)*” Donnanno, (2016). O autor apresenta referências de modelagens para *lingerie*. Segundo Donnanno, (2016, p.148):

The line or the style of panties is defined and characterized by essentially two factors: the leg opening and the height of the sides. The main styles:

1. *Normal panties - moderately high cut, with elastic at the waist line.*
2. *French-cut panties - high waisted, high cut*
3. *High-waisted, wider side panels - covers the hips and the tummy.*
4. *Thong - Similar to a very high-cut panty, but with just a narrow strip in back that leaves the bottom cheeks completely bare. It is used especially with very snug-fitting dresses and pants.*
5. *Tanga - a panty that leaves the bottom cheeks completely bare; it is very high cut and high-waisted.*⁶²

No entanto, diante dos tipos de calcinhas (Figura 40), para o desenvolvimento deste projeto, será preciso observar alguns fatores, a fim de produzir uma peça de qualidade e conforto para o dia a dia. Considerando o público-alvo e os objetivos deste estudo, segue abaixo os principais fatores para escolha do modelo.

- Design;
- Recorte anatômico (modelagem);
- Comportamento com material têxtil e acabamentos;
- Discreto e confortável para o uso diário.

Assim, os modelos que alcançam as características acima, foram: *French-cut panties e a tanga*. Portanto, apesar de ser uma peça do vestuário feminino, o artigo estudado será adaptado para o público alvo deste projeto, gerando assim um novo produto.

⁶² Traduzido pelo autor: “A linha ou o estilo da calcinha é definida e caracterizada por essencialmente dois fatores: a abertura da perna e a altura das laterais. Os principais estilos:

1. Calcinha normal - corte moderadamente alto, com elástico na linha da cintura.
2. Calcinha francesa - cintura alta, corte alto.
3. Cintura alta mais larga nas laterais - cobrem os quadris e a barriga.
4. Fio dental - semelhante a uma calcinha muito alta, mas com apenas uma faixa estreita traseira que deixa as bochechas inferiores completamente nuas. É usado especialmente com vestidos e calças muito confortáveis.
5. Tanga - uma calcinha que deixa as bochechas inferiores completamente nuas; é corte muito alto e cintura alta.

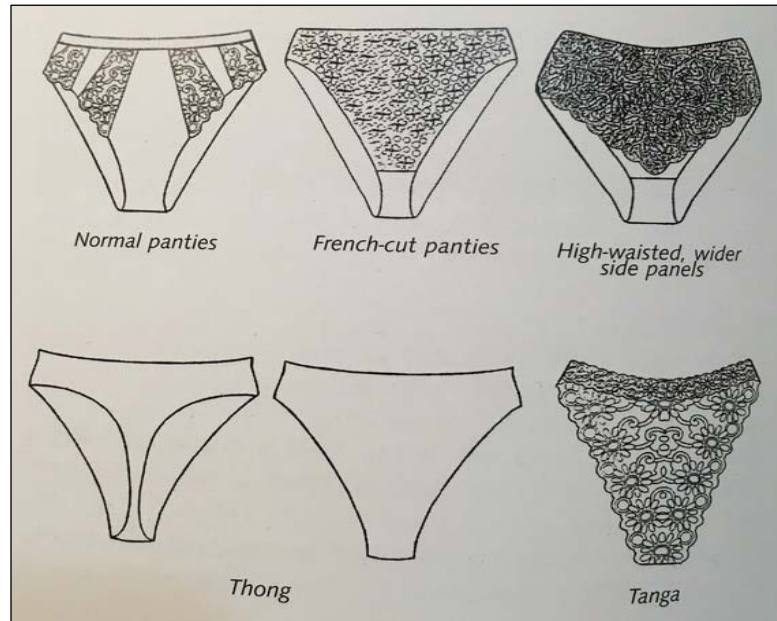


Figura 40. Modelos de calcinhas. Fonte: fashion patternmaking. (Vol.2) p.148.

4.9.1 Esboços e desenvolvimento do produto

Além dos modelos selecionados (*French-cut panties* e *a tanga*), foi desenvolvido alguns esboços para o desenvolvimento do primeiro protótipo. Segundo Seivewright (2009, p. 14), “o esboço é a principal ferramenta utilizada para aprimorar as ideias, a partir dos esboços as ideias são selecionadas e são desenvolvidos desenhos mais detalhados visando à produção do protótipo”. A partir da geração de ideias dos modelos e esboços (Figura 41), foi desenvolvido um protótipo final para construção da modelagem e prototipagem do produto. Segue abaixo, um pré-desenho técnico com as especificações de costura, aviamentos e detalhes de modelagem (Figura 42).

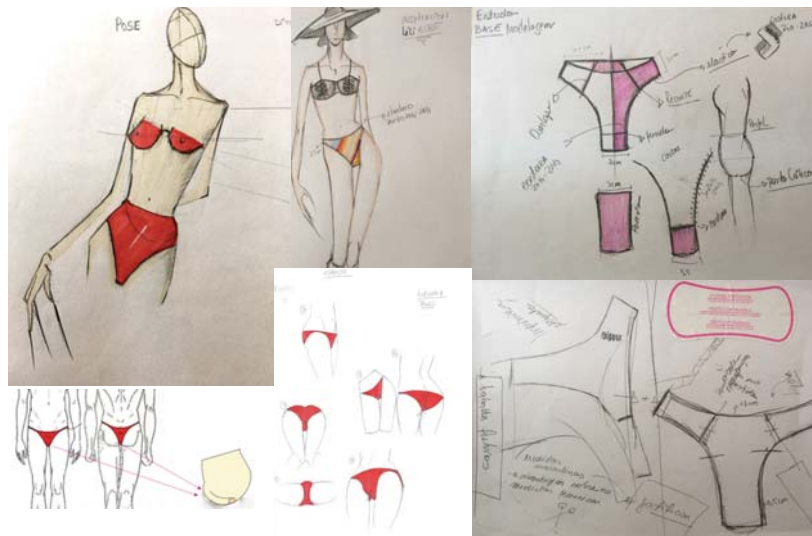


Figura 41. Esboços para desenvolvimento do produto. Fonte: desenvolvimento do autor.

Ficha Técnica do Produto



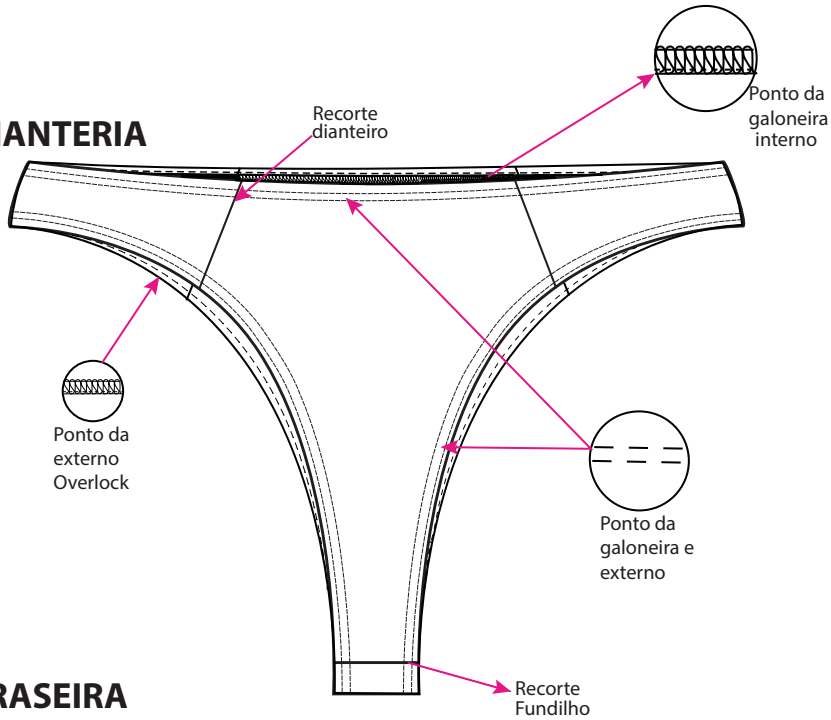
Marca: Yukê

Data: 01/09/2019

Modelo: Calcinha Básico Confort - Outono/Inverno

Descrição: Calcinha com recortes na parte dianteira e traseira.

PARTE DIANTERIA



PARTE TRASEIRA

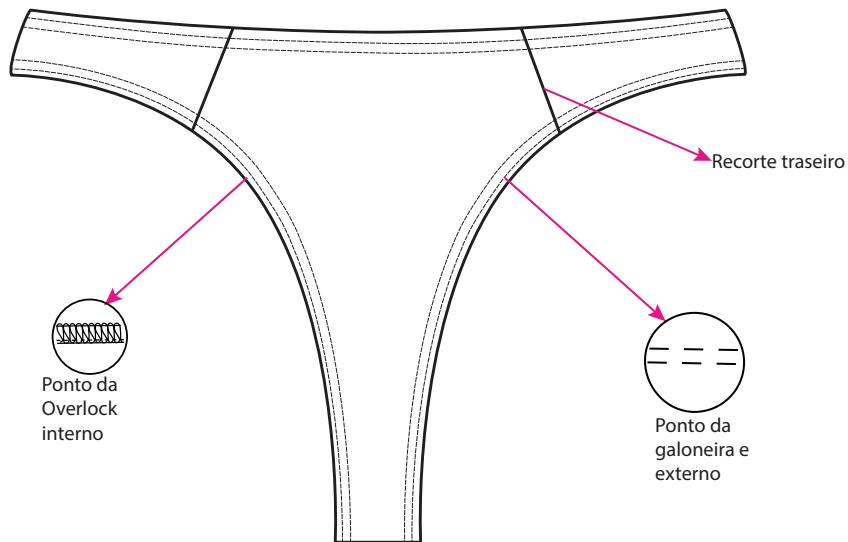


Figura 42. Estudo do pré-desenho técnico, parte dianteira e traseira. Fonte: desenvolvimento do autor.

4.10 Preparo para as medidas

4.10.1 Ergonomia

O conceito de ergonomia pode ser compreendido a partir do pensamento de Lida (2005), como: “o estudo do relacionamento entre o homem e o seu trabalho, equipamento e ambiente, e particularmente a aplicação dos conhecimentos de anatomia, fisiologia e psicologia na solução dos problemas surgidos desse relacionamento” (Lida, 2005, citado por Menezes & Spaine, 2010, p.87).

Weerdmeester (2001, pp.13- 15) cita que “(...) a palavra é de origem grega, sendo *ergon* (trabalho) e *nomos* (regras)”. Sintetiza dizendo que “(...) quando aplicada ao projeto contribui para solucionar um grande número de problemas sociais, relacionados com a saúde, segurança, conforto e eficiência”. Lida (2005, p. 2, citado por Silveira, 2008, p.25) confirma que “a ergonomia tem uma visão ampla, abrangendo atividades de planejamento e projeto, que ocorrem antes do trabalho ser realizado, e aqueles de controle de avaliação, que ocorrem durante e após esse trabalho”.

De acordo com Menezes & Spaine:

No desenvolvimento de produtos de moda a ergonomia deve ser aplicada em todo o processo, uma vez que o objetivo da indústria do vestuário é projetar produtos de forma a conseguir melhor interação com o usuário. A utilização dos fatores da ergonomia vai além de uma investigação para a melhoria e organização do trabalho, deve reunir elementos e procedimentos, para adequar melhor os produtos ao gosto e à forma anatômica das pessoas (Menezes & Spaine, 2010, p.87).

Neste cenário, Lida (2005) destaca as qualidades eficazes essenciais nos projetos de novos produtos:

1. Qualidades técnicas, que dizem respeito à eficiência na realização da função principal;
2. Qualidades ergonômicas, que tratam dos aspectos de conforto, segurança e facilidades de uso e manuseio do produto;
3. Qualidades estéticas, as quais deve atrair e comunicar-se com usuário/consumidor.

Portanto, Menezes & Spaine mencionam:

Que a ergonomia pode ser aplicada em todo processo do desenvolvimento do produto do vestuário e em especial da modelagem, uma vez que, no processo de elaboração de novos produtos focaliza-se na utilização, no aprendizado, na eficiência, no conforto e na segurança, objetivando atender as necessidades e desejos dos usuários (Menezes & Spaine, 2010, p.89).

Visto que as “preocupações com novos produtos de moda a aplicação de princípios ergonômicos, da usabilidade e do conforto é essencial, já que neles devem ser considerados princípios como anatomia humana, fisiológica e antropométrica (...) são fatores pertinentes na concepção de qualquer produto direcionado ao homem” (Menezes & Spaine, 2010, p.89). Com relação a modelagem Silvana (2008, p. 99) descreve que “a preocupação com a ergonomia está

relacionada diretamente com a segurança, liberdade de movimentos (conforto), conforto tátil e conforto térmico principalmente”. Assim, ressalta-se que para este projeto, serão aplicados os conceitos referentes a ergonomia, pois auxiliará na preparação de um produto mais significativo no conforto e bem-estar do usuário.

4.10.2 Antropometria

Segundo Spaine & Menezes, (2013) “a antropometria consiste na ciência que levanta dados das diversas dimensões corporais existentes em sua totalidade, tamanho e proporções, volume, formas, movimentos e articulações”. Lida (2005) afirma tal informação quando diz que a antropometria “trata das medidas físicas corporais, em termos de tamanho e proporções” (Lida, 2005, p. 97). A autora complementa “que a antropometria trata (...) das medidas físicas do corpo humano, levando em consideração as diferenças encontradas na população (Lida, 2005, p. 95)”. De acordo com Menezes & Spaine:

No desenvolvimento de novos projetos e equipamentos, a antropometria é suporte na adequação do produto aos seus usuários sendo ferramenta para resolução de problemas de design. Esse processo de adaptação do produto ao usuário é um dos principais fatores de diferenciação e inovação de mercado. No âmbito do design de moda as análises corporais antropométricas devem ser suporte para construção da modelagem industrial. A aplicação dessas medidas na construção do vestuário estar presente desde de sua concepção, na fase inicial da elaboração do projeto do produto, já que é responsável pelo conhecimento do corpo do usuário (Menezes & Spaine, 2010, p.90).

Assim, Silveira menciona:

À obtenção destas medidas implica no uso de critérios e procedimentos científicos, visando abranger diversos indivíduos. Podem ser obtidos três tipos de dimensões antropométricas, conforme o grau de complexidade do trabalho: a estática que está relacionada com as dimensões do corpo parado; a dinâmica que está ligada aos movimentos de cada parte do corpo, estando as demais em posição estática e a funcional que envolve o movimento conjunto de outras partes do corpo. Entretanto, para o projeto do vestuário usa-se a dimensão estática (Silveira, 2008, p.27).

A autora ainda completa: “para obtenção dessas medidas, deve-se estabelecer os seguintes objetivos: definição das medidas necessárias; pontos anatômicos devidamente referenciados; escolha dos métodos de mensuração; seleção das amostras; execução das medidas” (Silveira, 2008, p.27). Sobre a questão de diferenças entre o corpo masculino e feminino, Lida cita:

Os corpos, além de sofrer interferências ao longo da existência humana, possuem diferenças de padrão, tanto em diâmetro como no alongamento, são as variações intra individuais. Ocorrem alterações no tamanho, proporções corporais, forma e peso. As diferenças entre o sexo masculino e feminino existem desde o nascimento (Lida, 2005, p. 98).

Neste aspecto, torna-se necessário as medidas antropométricas com a proporção simétrica ao vestuário estudado. Assim, neste projeto, utiliza-se as medidas necessárias abaixo (Figura 43),

para construção do diagrama ou molde-base. Segundo o método do Senai⁶³ (Senai - RS, 2010, citado por Giongo, 2012, p. 38), as medidas são:

1. Circunferência da cintura;
2. Altura do gancho dianteiro;
3. Comprimento lateral (cintura para quadril);
4. Circunferência do quadril;
5. Largura do fundilho (entrepernas);
6. Altura do gancho traseiro.

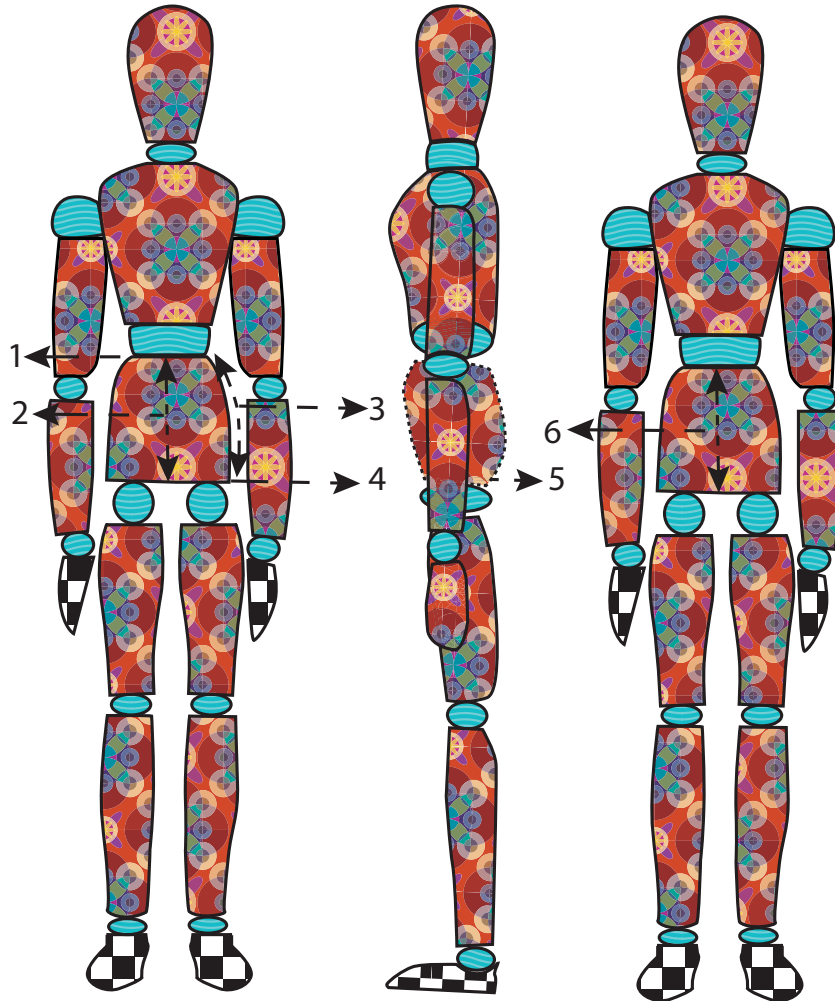


Figura 43. Estudo de medidas antropométricas. Fonte: Desenvolvido pelo autor.

Diante do modelo da Figura 43, os diagramas ou base foram desenvolvidos a partir das mensurações obtidas através da tabela de medidas do livro: “Modelagem Industrial Brasileira” (Duarte, 2008, p. 26). Segundo Giongo “o tamanho de referência é geralmente um tamanho intermediário na tabela, (M) ou (40)” (Giongo, 2012, p,38). É necessário destacar que será

⁶³ Sistema Nacional de Aprendizagem Industrial. Acesso em: [http:// www.senairs.org.br](http://www.senairs.org.br).

aplicado a técnica de *drapping*⁶⁴, utilizando algumas medidas do manequim da marca *Draft*⁶⁵, que correspondem ao estabelecido. Além disso, para o processo de prova de roupa e fabricação das peças roupa, um(a) modelo de prova(a) com as medidas que se aproximam ao tamanho 40. A seguir, apresenta-se uma tabela com as medidas masculinas e femininas, em que documenta-se as medidas empregadas em todo desenvolvimento do molde - base.

Tabelas de Medidas em Centímetros (cm)

Medidas	Sônia Duarte (Feminino)	Manequim Draft (Masculino)	Modelo de Prova
1. Circunferência da Cintura	68	74	62
2. Gancho Total	26	x	34
3. Comprimento Lateral - cintura para o quadril	x	23	18
4. Circunferência do quadril	96	90	86
5 e 6. Altura do fundilho	x	x	24
7. Entrepernas (Fundilho)	x	6	7

Figura 44. Guia de medidas para construção do molde base - tamanho M ou 40 (centímetros). Fonte: autor

4.10.3 Conforto e percepção

O conforto, segundo Heirrich (2008), “é um elemento-chave para o sucesso de produtos de vestuário”. De acordo com a autora “é precisamente no que diz respeito aos aspectos do conforto do vestuário que a Ergonomia desempenha um papel crucial e ao mesmo tempo muito peculiar” (Ibidem, p. 2), pois o conforto percebido depende da interação entre o usuário e a roupa. “Assim, se os produtos não apresentarem as características técnicas mínimas capazes de propiciar o conforto no vestuário físico isto pode causar, para além da incômoda sensação de desconforto, implicações sobre a saúde e o bem-estar do indivíduo” (Ibidem, p. 3).

⁶⁴ A palavra *drapping* (inglês): é uma técnica de modelagem tridimensional executada por meio da manipulação de tecido sobre um manequim. Fonte: <https://www.linguee.pt/ingles-portugues/traducao/draping.html>. Consultado em: 03/07/2019

⁶⁵ *Manequim Draft*: medidas de manequim. Fonte: <https://www.draftmanequins.com.br/>. Consultado em: 03/07/2019

Segundo Senthilkumar & Dasaradan (2007):

O conforto não é uma propriedade têxtil, mas sim um sentimento humano, uma condição de tranquilidade e bem-estar, que é influenciado por muitos fatores, incluindo propriedades têxteis. Designers de vestuário podem cuidar dos aspectos físicos e psicológicos de conforto por meio da seleção adequada de cores, texturas, estilo, modelagem, entre outros fatores (Senthilkumar & Dasaradan, 2007, citado por Giongo, Heinrich, 2010, p. 391).

Assim, Linden (2004) “reconhece a natureza multidimensional do conforto como resultantes das dimensões física, psicológica e fisiológica. O atendimento das três dimensões é indicação de harmonia”. O autor ainda afirma que:

O conforto psicológico está relacionado a questão como autoimagem, relacionamento com outras pessoas e privacidade. Os aspectos fisiológicos têm relação com o funcionamento do corpo humano que envolve ações de regulação involuntárias. Já o conforto físico corresponde à interação com a natureza e aos efeitos nas dimensões psicológicas e fisiológicas. (Linden, 2004, citado por Giongo, Heinrich, 2010, p. 391)

As autoras Broega & Silva afirmam que “o conforto total do vestuário se divide em quatro aspectos fundamentais”:

Conforto Termofisiológico: traduz um estado térmico e de umidade à superfície da pele confortável, que envolve a transferência de calor e de vapor de água através dos materiais têxteis ou do vestuário. **Conforto Sensorial de “toque”:** conjunto de várias sensações neurais, quando um têxtil entra em contato direto com a pele. **Conforto Ergonômico:** capacidade que uma peça de vestuário tem de “vestir bem” e de permitir a liberdade dos movimentos. **Conforto Psico-Estético:** percepção subjetiva da avaliação estética, com base na visão, toque, audição e olfato, que contribuem para o bem-estar total do portador (Broega & Silva, 2010, p. 60).

Segundo o método proposto por Linden (2004, p. 257), “a avaliação de conforto no uso de produtos é medida pelos valores pessoais, de acordo com a valência hedônica da experiência e com os seus potenciais efeitos sobre a integridade pessoal”. Assim, Linden (2004) menciona “o comportamento de uso e não uso é explicado pela dimensão hedônica e pelos quatro tipos de prazer: físico, psicológico, social e ideológico”. Logo, Giongo & Heinrich afirmam que “usar uma calcinha que proporciona desconforto aparente pode estar relacionado com o prazer psicológico. Não usar o mesmo modelo de calcinha por sentir desconforto no uso pode estar relacionado ao prazer físico” (Giongo & Heinrich, 2010, p. 391).

Utilizando como referência os conceitos de Broega & Silva (2010), sobre o conforto total do vestuário, para este projeto será realizado um questionário (**ANEXO 3**) a fim de avaliar o produto estudado. Espera-se alcançar resultados conclusivos para que o produto final responda o mais provável às expectativas.

4.11 Modelagem

Nesta etapa, para construção do diagrama do molde-base, será utilizada a técnica de modelagem plana utilizando as medidas da (Figura 44). Segundo Fischer:

Uma peça de roupa nasce de um conceito bidimensional e se torna um objeto tridimensional. O molde é feito de um modelo em papel craft plano ou em papel cartão a partir do qual as partes do vestuário são transferidas para o tecido, antes de ele ser cortado e montado. É essencial ter conhecimento aprofundado das formas do corpo e como suas medidas se transferem para as partes do molde (Fischer, 2010, p.10).

Logo, realizou-se o primeiro molde-base (Figura 45) para o desenvolvimento do estudo de modelagem. Segundo Renfrew:

Uma “base” é um molde básico para a parte de cima ou para a parte de baixo do corpo. Os moldes básicos são formas básicas aprimoradas, geralmente exclusivas, e resultando de intermináveis medições, provas e marcações de pences e linhas de costura. Esses moldes são geralmente guardados a sete chaves, pois são a base para a excelência do corte e do caimento quando modificados (Renfrew & Renfrew, 2011, p. 28).

Para construção do diagrama da modelagem foi utilizada a tabela de medidas (Figura 45). Em cima dessas medidas foi utilizada a técnica de *drapping* - modelagem tridimensional para uma maior visibilidade da peça, pois era a proposta do primeiro protótipo. Após a técnica usada, transferiu-se para a modelagem plana, gerando assim a peça (Figura 47). Com o protótipo pronto, foi feito o teste de vestibilidade para adequar ao corpo do modelo(a) de prova, onde foram encontrados pontos de correções. A partir da base de modelagem (Figura 45), gerou-se a base interpretada do modelo da (Figura 42).

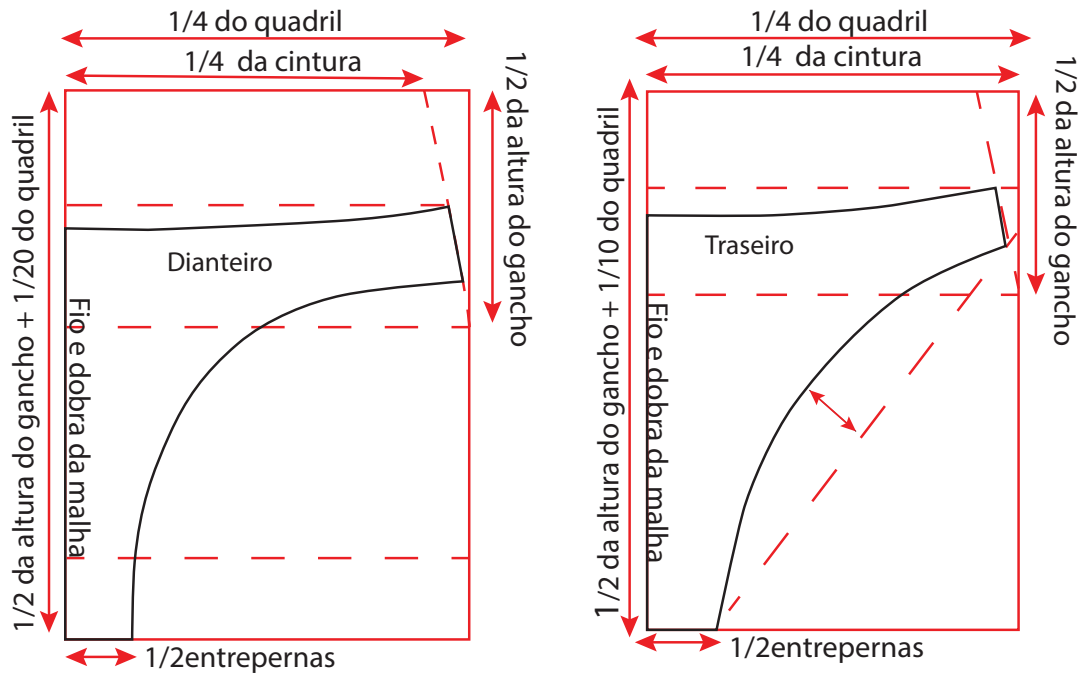


Figura 45. Construção do estudo da base de modelagem, as medidas serão utilizadas da tabela de medidas. Fonte: Desenvolvimento do autor.

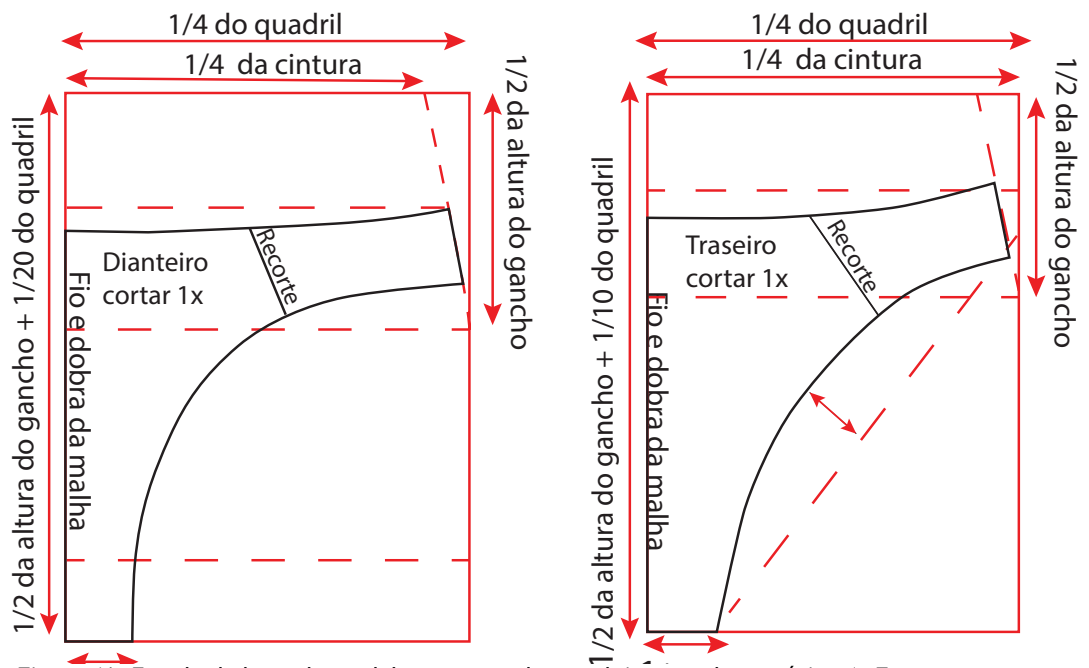


Figura 46. Estudo da base de modelagem para desenvolvimento do protótipo 1. Fonte: Desenvolvimento do autor.

4.11.1 Processo de enfiesto, risco e corte.

Após o planejamento da construção de modelagem, segundo Biermann (2007):

A etapa seguinte é a de risco, que é responsável pelo encaixe da modelagem e que define o aproveitamento do tecido, do forro (...). O risco dará origem à folha matriz (folha riscada com os moldes para corte) ou risco marcador e pode ser realizado manualmente em papel ou computadorizado, utilizando-se de software próprio (Biermann m., 2007, citado por Paiva, 2010, p.32).

De acordo com Lidório (2008):

O encaixe pode ser manual ou computadorizado. O encaixe manual é realizado com moldes em tamanho original, ele é obtido deslocando-se manualmente sobre o tecido ou papel as partes que compõe cada modelo, esta operação é um sistema mais antigo e deve ser realizada após cada corte. O encaixe computadorizado (sistema CAD) é obtido após a digitalização dos moldes e da gradação para vários tamanhos, o operador indica a largura do tecido e a grade. O encaixe pelo computador pode ser realizado manualmente, deslocando-se as peças no monitor como se fosse em uma mesa de corte; por encaixe automático, onde o computador otimiza a utilização do tecido e por analogia, onde o computador encaixa as peças a partir de outro encaixe já arquivado que seja similar (Lidório, c, 2008, citado por Paiva, 2010, p.32).

Para este projeto os processos de enfiesto, encaixe, risco e o corte foram realizados manualmente (Figura 47), devido á quantidade de peças produzidas para realização dos protótipos finais. Porém, se a quantidade produzida dos protótipos ocorresse em alta escala, seria necessário utilizar ferramentas computadorizadas (por exemplo, programa DIAMINO da Lectra), viabilizando e minimizando o processo de tempo de produção do produto.

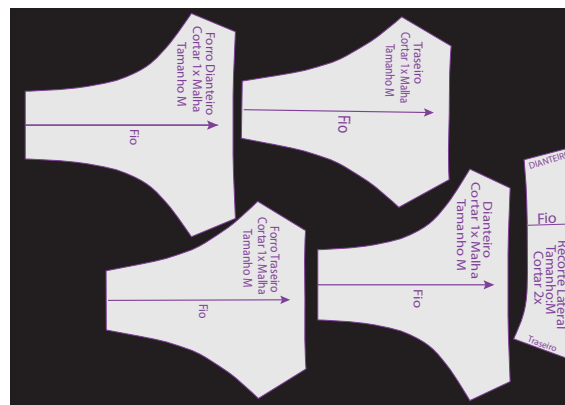


Figura 47. Estudo de enfiesto, encaixe, risco, corte manual do produto estudado. Fonte: Desenvolvido pelo autor.

Após o processo de corte, a etapa seguinte será a montagem da peça feita através, das máquinas (overlock, reta, galoneira), onde são executadas todas as operações de costura, dando forma ao produto final. Após a finalização da costura, a peça será provada, avaliando os ajustes necessários para produção final de uma peça piloto. Segue abaixo o processo de acompanhamento de prova do vestuário estudado.

4.11.2 Modelagem Protótipo 1 A

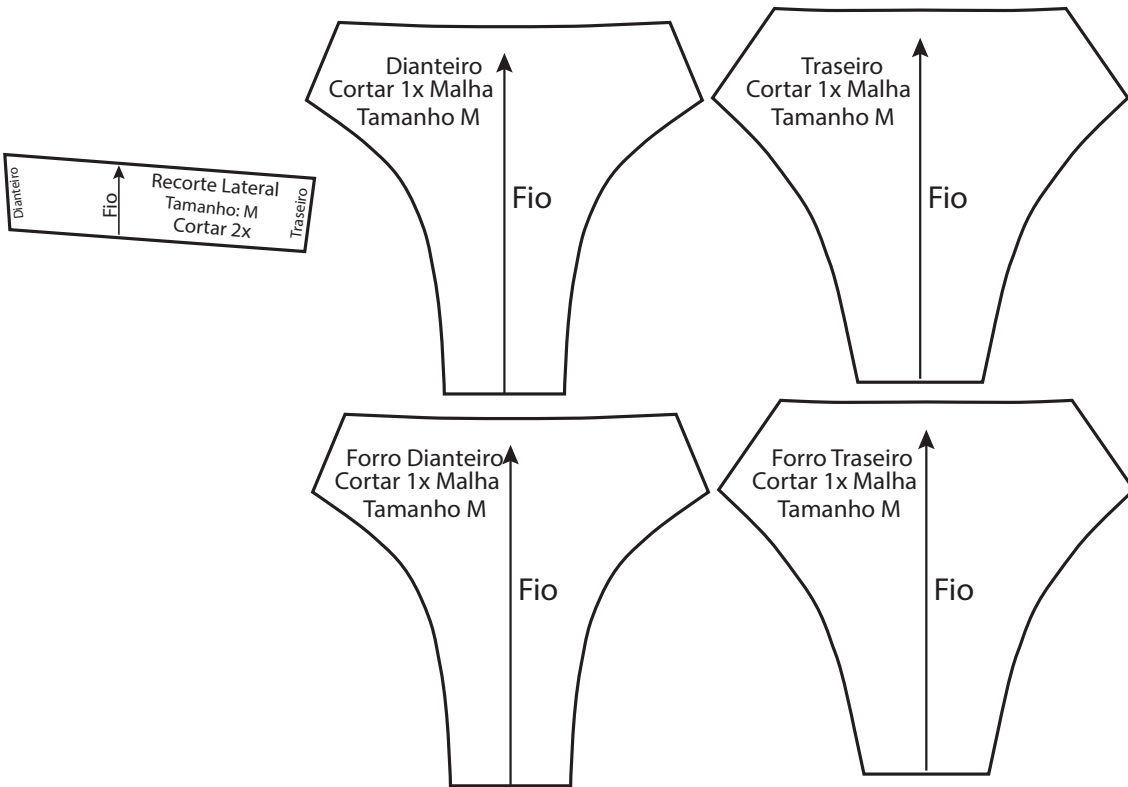
Ficha de Acompanhamento da Modelagem
Modelo: Calcinha com recorte dianteiro e traseiro.
Descrição: Calcinha com recortes dianteiro e traseiro em malha de 85% poliamida e 15% elastano com forro de 75% poliamida e 25% elastano. Possui recortes dianteiro e traseiro embutidos, com acabamento rebatido na máquina de 02 agulhas com elástico de 7.0 mm. Forro embutido na máquina de <i>overlock</i> .
Design/Modelista: Alexandre Holanda
Molde: 1A 
Observação: <ul style="list-style-type: none">▪ Rebater o elástico nas 2 agulhas (galoneira);▪ Forro embutido na <i>overlock</i>;▪ Seguir a posição do fio para corte da peça;▪ Observar o lado da malha.

Figura 48. Ficha de acompanhamento de modelagem protótipo 1A. Fonte:Desenvolvimento do autor.

Ficha de Alterações de Protótipos
Design/Modelista: Alexandre Holanda
Modelo: Calcinha com recortes dianteiro e traseiro

	<p>Dianteiro</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Na modelagem cós, subir (+1cm) e suavizar a curva. 2. Aumentar na metade do fundilho, (+1cm) em cada lado. <p>Traseira</p> <ol style="list-style-type: none"> 3. Na modelagem cós, subir (+1,5cm) e suavizar a curva. 4. Aumentar a curva traseira (+0,5cm) para cada lado, e suavizar a curva. 5. Ponto da costura sofreu tensão ao vestir e arrebentou, experimentar outro ponto. <p>Lateral</p> <ol style="list-style-type: none"> 6. Não houve alteração. <p>Fundilho/Forro</p> <ol style="list-style-type: none"> 6. Alterar modelagem e acabamento do fundilho, houve incomodo no modelo de prova (a).
--	--

Figura 49. Ficha de acompanhamento de protótipo. As setas indicam alterações nas modelagens. Fonte: Desenvolvimento do autor.

4.11.3 Modelagem do Protótipo 1B

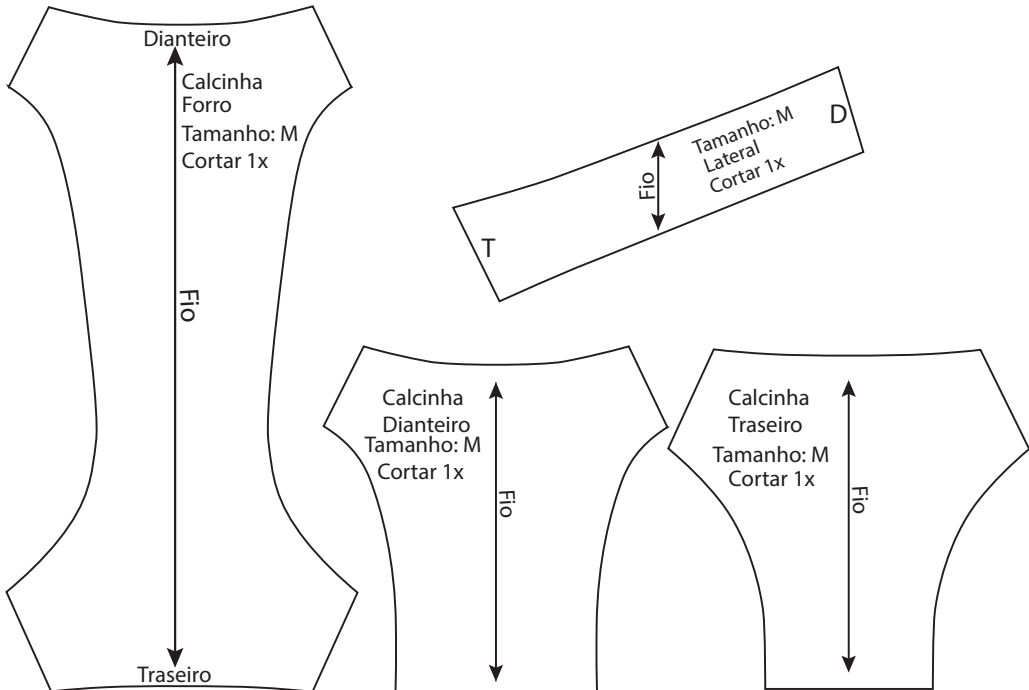
Ficha de Acompanhamento da Modelagem	
Modelo: Calcinha com recorte dianteiro e traseiro.	
Descrição: Calcinha com recortes dianteiro e traseiro em malha de 85% poliamida e 15% elastano com forro de 75% poliamida e 25% elastano. Possui recortes dianteiro e traseiro embutidos, com acabamento rebatido na máquina de 02 agulhas com elástico de 7.0 mm. Forro embutido na máquina de overlock.	
Design/Modelista: Alexandre Holanda	
Molde - 1B 	
Observação: <ul style="list-style-type: none">▪ Mudar o ponto da costura para zig zag - no teste de vestibilidade houve rompimento ao vestir.	

Figura 50. Ficha de acompanhamento de modelagem protótipo 1B. Fonte:Desenvolvimento do autor.

Ficha de Alterações de Protótipos
Design/Modelista: Alexandre Holanda
Modelo: Calcinha com recortes dianteiro e traseiro

	<p>Dianteiro</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Aumentar na modelagem (+1cm) entrepernas, em cada lado. 2. Transferir recortes dianteiro e traseiro para lateral da peça, alterar a modelagem para diminuir o processo de operação de costura da peça. <p>Traseiro</p> <ol style="list-style-type: none"> 3. Alterar modelagem traseira - retirar o excesso (-0,3 mm). <p>Lateral</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Não houve alteração. <p>Fundilho/forro</p> <ol style="list-style-type: none"> 5. Alterar a modelagem e o excesso de malha no forro. Sugestão: alterar o fio da peça.
--	--

Figura 51. Ficha de acompanhamento do protótipo. As setas indicam alterações nas modelagens. Fonte: Desenvolvimento do autor.

4.11.4 Protótipo 2A

Para realização do primeiro estudo de modelagem (ver 5.8) e prototipagem (ver 5.8.2) esta pesquisa possuía material de composição sintética (poliamida com elastano), contudo, após o estudo do referencial teórico, percebeu-se que o material de composição natural é mais propício para o vestuário estudado. Como menciona a empresa de fitas de elásticos Zanotti:

O algodão é uma fibra natural leve, confortável, fresca e altamente absorvente. É por isso que as peças íntimas sempre possuem forro de algodão. Por ser o tecido mais respirável que existe, ele é aplicado em calcinhas(...) podendo ser aplicado como principal tecido da peça. É um tecido fácil de tingir, costurar e limpar, o que traz vantagens para a produção. Tecidos mistos com algodão e elastano também são amplamente usados, pois aliam o conforto do algodão com a elasticidade e a flexibilidade do elastano (Zanotti, 2019, s.p).

Sobre as estruturas dos tecidos, Treptow explica:

Tecido plano e malha são estruturas têxteis que possuem estruturas diferentes de entrelaçamento dos fios, o que confere propriedades distintas a cada um. O tecido plano é como uma rede, formada por trama que se entrelaça perpendicularmente a fios de urdume. Possui estabilidade na largura e no comprimento e boa resistência, podendo ganhar elasticidade considerável com a adição de elastano na composição. A malha, por sua estrutura, possui maior maleabilidade, fluidez e elasticidade, que com a adição de elastano pode ser ampliada consideravelmente. Sua configuração básica é construída por laçadas de um mesmo fio (Treptow, 2005, citado por Giongo 2012, p.41).

Segundo o site portal da urologia⁶⁶, o Dr. Jorge Noronha (2016) afirma que “roupas íntimas de material sintético também podem facilitar a proliferação de bactérias, pois reduzem a ventilação e mantêm o ambiente úmido. Por outro lado, tecidos de algodão ajudam a manter a região mais seca, tornando-a menos favorável às infecções”.

Dando sequência ao desenvolvimento do produto, optou-se pela utilização do algodão por ser uma das alternativas mais sustentáveis para a produção da peça. Segundo Duarte:

A procura e consumo mundial de têxteis estão a aumentar de forma significativa, onde o poliéster e o algodão lideram. A produção de materiais têxteis é uma confusão no que toca à sustentabilidade, e as fibras artificiais são vistas como “más”, e as fibras naturais são vistas como “boas”, mas a sua discussão não pode ser linear, não se trata de bons ou maus, mas sim de poluentes / nocivos para o meio ambiente, assim como abundantes. Toda esta visão é influenciada por um conjunto de fatores complexo onde se incluem a renovação de material, biodegradabilidade, e as associações estereotipadas entre químicos, fábricas e poluição, embora se saiba que a produção de fibras artificiais afeta pessoas e o ambiente. Também a produção das fibras naturais provoca impacto no meio envolvente. (...). Portanto, a diversidade de materiais e ideias é difícil de encontrar na indústria têxtil e no vestuário contemporânea, visto ser dominada por um largo número de produtos, produzidos em série, bastante semelhantes no que toca ao tipo de fibra. O algodão e o poliéster juntos, constituem 80% do mercado têxtil global. No entanto, a diversidade de materiais, baseada numa estratégia voltada para sustentabilidade, não exige que se anule a produção das duas maiores fibras. Longe disso, a ideia é que se trabalhe mais de modo a permitir o surgimento de fibras alternativas e mais eficientes. Substituindo alguma produção convencional de algodão (Duarte, 2011, p.49-59).

⁶⁶ Portal da urologia: <https://portaldaurologia.org.br/faq/como-evitar-a-infeccao-urinaria-recorrente/>. Consultado em: 13/09/2019

4.11.5 Modelagem do protótipo 2A

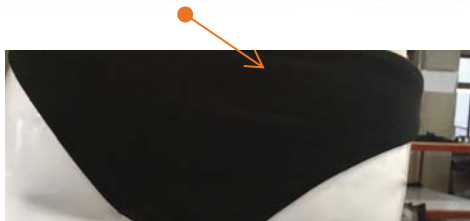
Ficha de Acompanhamento da Modelagem	
Modelo: Calcinha com recortes laterais	
Descrição: Calcinha com lateral em malha com 95% Algodão e 3% de Spandex, com forro de 97% Algodão e 3% de elastano. Possui recortes laterais embutidos, com acabamento rebatido na máquina de duas agulhas com elástico de 7.0 mm. Forro interno no viés.	
Design/Modelista: Alexandre Holanda	
Molde - 2B	
Observação: <ul style="list-style-type: none">▪ Cortar o forro no fio enviesado, obedecer as margens de costuras.	

Figura 52. Ficha de acompanhamento de modelagem protótipo 2A. Fonte: Desenvolvimento do autor.

Ficha de Alterações de Protótipos

Design/Modelista: Alexandre Holanda

Modelo: Calcinha com recortes laterais



anterior

1. Modelagem dianteira - Aumentar curva da cintura (+0,5 cm).
2. Aumentar o fundilho, (+0,5 cm) para cada lado.

posterior

3. Modelagem traseira - aumentar a curva da cintura (+ 1,0 cm).
4. Suavizar na modelagem a curva traseira (+0,3 cm).

lateral

5. Aumentar curva lateral (+0,5cm).

fundilho/Forro

6. Não houve alteração.

53. Ficha de acompanhamento do protótipo. As setas indicam alterações na modelagem. Fonte: desenvolvimento do autor.

4.11.6 Protótipo 2B

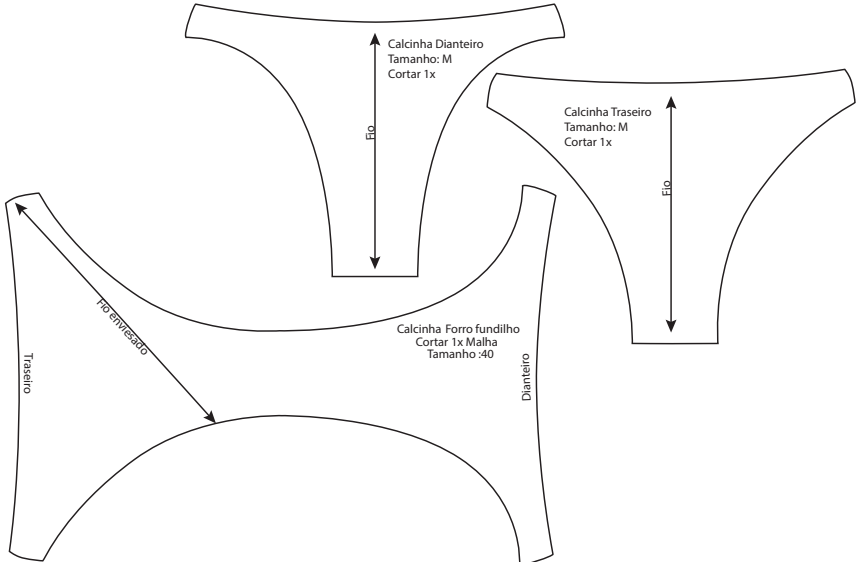
Ficha de Acompanhamento da Modelagem
Modelo: Calcinha com recorte lateral.
Descrição: Calcinha com lateral em malha com 95% Algodão e 3% de Spandex, com forro de 97% de Algodão e 3% de elastano. Possui recortes laterais embutidos, com acabamento rebatido na máquina de costura zig zag com elástico de 7.0 mm. Forro interno no viés.
Design/Modelista: Alexandre Holanda
Molde - 2B  <p>O diagrama de molde apresenta três peças principais: 1. 'Calcinha Dianteiro' (Tamanho: M, Cortar 1x) com uma seta vertical apontando para cima rotulada 'Fio'. 2. 'Calcinha Traseiro' (Tamanho: M, Cortar 1x) com uma seta vertical apontando para cima rotulada 'Fio'. 3. 'Calcinha Forro fundinho' (Cortar 1x Malha, Tamanho :40) com uma seta diagonal apontando para cima rotulada 'Fio embesado'. As peças laterais do forro são rotuladas 'Traseiro' e 'Dianteiro'.</p>
Observação: <ul style="list-style-type: none">▪ Cortar o fundinho no fio viés;▪ Costurar na máquina no ponto zig zag;▪ Obedecer o fio da malha;▪ Utilizar elástico de 0.7 mm.

Figura 54. Ficha de acompanhamento de modelagem protótipo 2B. Fonte: Desenvolvimento do autor.

Ficha de Alterações de Protótipos
Design/Modelista: Alexandre Holanda
Modelo: Calcinha com recortes laterais

	<p>Dianteiro</p> <p>1. Modelagem aprovada</p>
	<p>Traseiro</p> <p>2. Modelagem aprovada</p>
	<p>Lateral</p> <p>3. Modelagem aprovada</p>
	<p>Fundilho/Forro</p> <p>4. Modelagem aprovada</p>

Figura 55. Modelagem aprovada e prototipagem aprovada. Fonte: Desenvolvimento do autor.

4.12 Graduação do protótipo

Segundo Fisher, 2010:

Os modelos de uma peça de roupa podem ser produzidos para vestir um único consumidor ou ser graduados e alterados para servir em usuários de diferentes tamanhos. Em ambas as situações, o conhecimento completo e detalhado sobre tamanho e graduação é essencial para qualquer design que espera criar uma vestimenta com bom caimento. Graduação é o processo de escalonamento do molde para o outro tamanho. Essa mudança se dá por meio da ampliação de pontos importantes com base em um conjunto de medidas, o segredo nesse procedimento recai sobre onde o molde precisa ser reduzido e ampliado para se ajustar ao tamanho do corpo (Fisher, 2010, p. 17)

Devido à complexidade de realizar uma padronização de modelagem para este estudo, por causa de fatores como: biótipo do público alvo, diversidade de silhuetas e características do material têxtil (elasticidade). No processo de realização, baseou-se no tamanho (M), baseado nos estudos antropométricos deste projeto (ver 5.7.2). Para este momento, não foi realizado um estudo de graduação em consequência aos fatores citados acima, portanto, para realização da vestibilidade e as respostas dos questionários, procurou-se usuários que possuíam as medidas do protótipo final. Logo, considera-se, futuramente, realizar estudos de tabelas de medidas para criação de modelos com patronagens e cores diferentes para o público estudado.

4.13 Ficha Técnica

Como ferramenta de comunicação para desenvolvimento do produto, segundo Veloso & Leite, afirma que a ficha técnica (FT) “é um documento com o objetivo de informar os dados peculiares do produto, que são o desenho técnico e as informações sobre a matéria-prima e o modo de produção. A ficha técnica deve conter toda a memória descritiva do produto” (Veloso & Leite, 2007, p.147). As autoras ainda complementam: “A formatação de uma ficha técnica é flexível, (...) no entanto, para que ela seja completa, recomenda-se que ela contenha: cabeçalho, desenho técnico do modelo, dados dos materiais utilizados, etiquetas, beneficiamento”.

Para este projeto o desenho da ficha técnica (Figuras 56 e 57) terá como referência as citações das autoras acima, com as informações necessárias para construção do produto final.

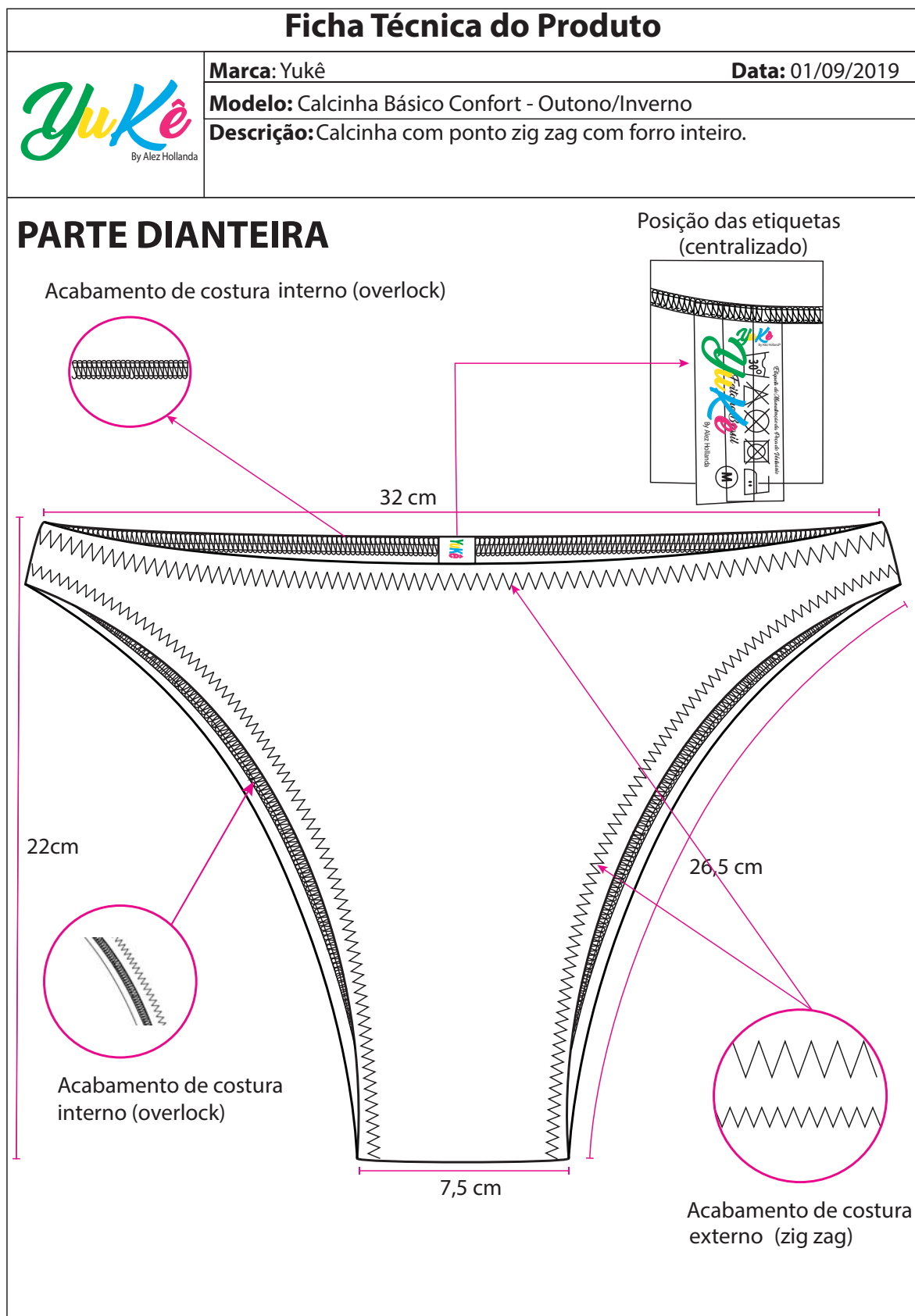


Figura 56. Ficha técnica de desenvolvimento do produto - parte dianteira (ver nota 4.13). Fonte: desenvolvido pelo autor.

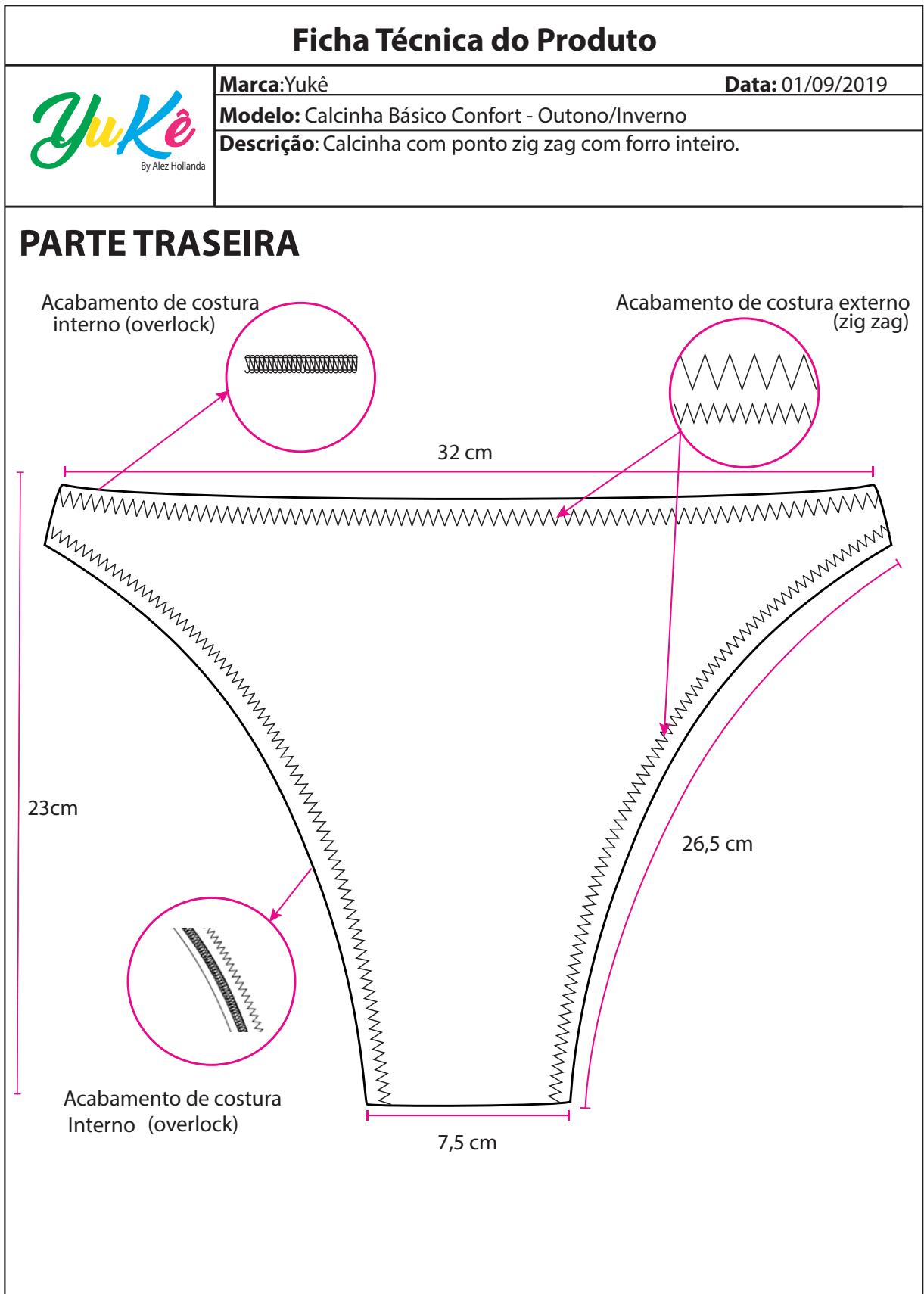


Figura 57. Ficha técnica de desenvolvimento do produto - parte traseira. (ver nota 4.13). Fonte: desenvolvido pelo autor




Ficha de Materiais			
Nome	Aplicação	Composição e Título	Fotografia
Elástico	Cavas e cintura	60% Poliéster 40% Elastodieno	
Fio	Máquinas - Reta, Overlock, Galoneira	100% Poliéster ⁶⁷ Título:2x78/24 (78 DTEX)	
Fios	Máquinas- Overlock, Galoneira	100% Poliamida Título:2x78/24 (78 DTEX). Ideal para roupas que requerem maior movimento e elasticidade.	

Figura 58. Ficha técnica de materiais. Fonte: Desenvolvido pelo autor.

Sequência Operacional	Máquina
1. Fechar fundilho embutido forro - (dianteiro e traseiro)	<i>Overlock</i>
2. Fechar laterais embutindo forro	<i>Overlock</i>
3. Aplicar elástico na cintura e cavas	<i>Overlock</i>
4. Rebater cavas e cintura	Galoneira - zig - zag- 3 pontos)
5. Finalização na etiqueta	Reta
Observações: rebater o elástico deixando franzir nas partes críticas (cinturas e cavas).	
Seguir os padrões de costura na modelagem.	

Figura 59. Ficha técnica de materiais para construção do produto. Fonte: Desenvolvido pelo autor.

⁶⁷ O fio do título 2x78/24 dtex (fio de filamentos contínuos com dois cabos e 24 filamentos por cada cabo (78 dtex)).

4.13.1 Fichas de etiquetas

Segundo o site da Organização Internacional para Rotulagem de Produto têxteis “GINETEX”:

No início dos anos sessenta, fibras químicas se desenvolveram em larga escala. Ao mesmo tempo, técnicas modernas de acabamento (para fácil manutenção etc.) foram introduzidas para as fibras naturais. Novas técnicas de fabricação para confecção de vestuário, como fixação frontral, colagem e soldagem de costura, etc. também encontraram seu lugar no mercado. A moda se desenvolveu em um ritmo considerável. Novas máquinas de lavar sofisticadas surgiram. O cuidado com os têxteis uma vez simples e fácil, tornou-se cada vez mais complexo (Ginetex, 1963).

Sobre o processo de etiquetagem do produto, Jones (2005) menciona:

Toda roupa comercializada precisa ter uma etiqueta indicando a sua composição de fibras. A fibra usada em maior quantidade aparece primeiro na etiqueta, como uma porcentagem do total. A informação sobre as fibras é acompanhada por uma etiqueta que informa sobre os cuidados para lavar e secar (Jones, 2005, p.122).

Segundo a Associação Brasileira de Normas Técnicas ABNT⁶⁸(2012):

As normas específicas para tecidos ou têxteis e para confecção trata-se de um universo único. As normas de fibras servem para indicar a composição das roupas, e as normas para fio e linha para costuras são de grande importância para a sua qualidade. As normas de costura, medidas de corpo etc. complementam o conjunto de bases técnicas para um produto adequado à aplicação não só no seu desempenho, mas também na sua durabilidade. Assim, sem as normas para as fibras não é possível expressar a composição do tecido, que é uma informação obrigatória na etiqueta para a orientação do consumidor. A etiqueta de composição também fornece uma boa orientação para os tratamentos de cuidado, isto é, qual a melhor temperatura de lavagem, qual alveijamento é possível, qual a temperatura de secagem e passadoria, se é possível aplicar ou não solventes de limpeza a seco ou para tirar manchas (ABNT, 2012, pp.8-9).

Portanto, o processo de etiquetagem do protótipo final deste estudo, respeitou as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) e Organização Internacional para Rotulagem de Produto têxteis (GINITEX). Segue abaixo (Figura 60, 61), os modelos de etiquetas de marca e manutenção da peça.

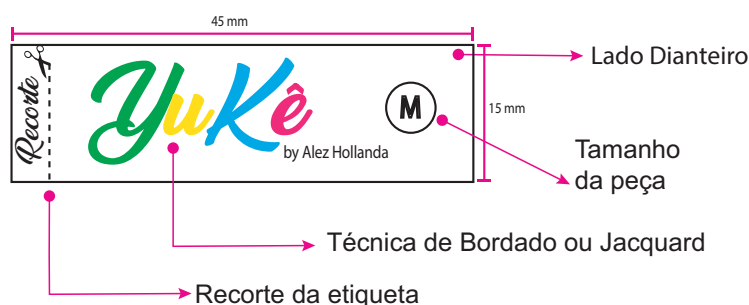


Figura 60. Etiqueta da marca do protótipo final, para medidas de visualização. Fonte: Desenvolvido pelo autor.

⁶⁸ ABNT: Associação Brasileira de Normas Técnicas - Guia de implementação: Normas para confecção de moda praia.



Figura 61. Etiqueta de malha. Fonte: Desenvolvido pelo autor.

A etiqueta de composição de manutenção (Figura 62), foi desenvolvida a partir do material têxtil (ver 4.7), 95% algodão - 5% spandex, forro 97% algodão - 3% elastano (Figura 61). Percebe-se que as simbologias de etiquetagem de manutenção da malha são diferentes, portanto, foi necessário analisar estes símbolos, para desenvolver uma etiqueta final, buscando qualidade e o conforto do vestuário estudado.

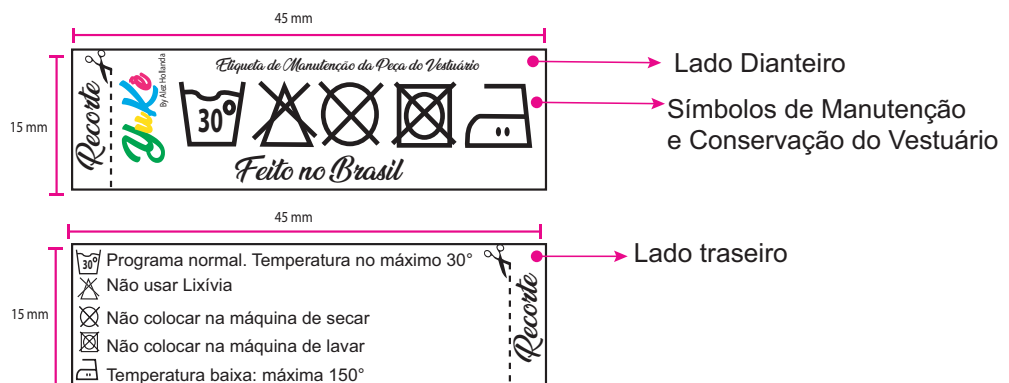


Figura 62. Etiqueta de manutenção do protótipo final. Fonte: Desenvolvido pelo autor.

Capítulo V - Análise e discussão de resultados

Este capítulo tem como objetivo fundamental, apresentar os resultados do estudo quantitativo decorrentes da análise dos dados, colhidos por meio de questionário (Anexo 3) em Portugal, nas cidades Lisboa e Porto. Segundo Gil, (2002, p.115), “o questionário constitui o meio mais rápido e barato de obtenção de informações, além de não exigir treinamento de pessoal e garantir anonimato”, cujas respostas foram determinadas de acordo com a escala de Likert “que consiste em (...) desenvolver um conjunto de afirmações relacionadas à sua definição, para quais os respondentes emitirão seu grau de concordância” (Junior & Costa, 2014, p.4).

Tal questionário foi a ferramenta metodológica que norteou a presente pesquisa, tendo sua elaboração abordado o estudo das autoras Broega & Silva, (2010,p.29-266), “o conforto total do vestuário: design para os cinco sentidos”, com foco nos quatro aspectos fundamentais do conforto: termofisiológico, sensorial de “toque”, ergonômico e psico - estético, totalizando (15) quinze questões sobre o processo do uso do produto estudado.

Dos 20 (vinte) protótipos e questionários entregues, para o público trans em fase pre-operatório, travestis e *drag queens*, 17 (dezesete) foram respondidos, aproximadamente, 85% (oitenta e cinco por cento) do total, entre os meses de maio e junho de 2019.

5.1 Aspectos Termofisiológicos

Para a questão 1.1 (Ao transpirar na região íntima houve desconforto com a umidade da calcinha ?) conforme pode-se notar no Gráfico 1, 88,2% (oitenta e oito ponto dois por cento) discordaram fortemente, ao passo que 11,8% (onze ponto oito por cento) dos usuários indicaram que discordaram do abordado na questão 1.1.

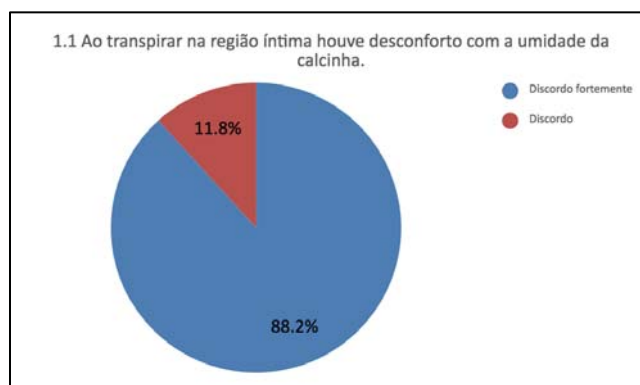


Gráfico 1. Ao transpirar na região íntima houve desconforto com a umidade da calcinha. Fonte: autor.

Diante desses dados, observa-se que 100% (cem por cento) dos entrevistados indicaram que não houve desconforto ao transpirem durante o uso da peça, o que reforça as características adequadas do produto. Segundo Broega (2010):

Tecido e malha são formados por fios, que por sua vez são constituídos por fibras têxteis ou filamentos. As fibras têxteis são estruturas longilíneas, provenientes de fontes naturais ou sintéticas, que são passíveis de se transformar em fio. Broega (2010) afirma que fontes naturais, como a fibra de algodão, possuem melhores propriedades térmicas e de transpiração no contato com o corpo de que as fibras sintéticas (Broega, 2010, citado por Giogo, 2012, p. 41).

Em relação ao item 1.2 (Após o uso da calcinha houve irritação na pele e alergias), de acordo com o Gráfico 2, 70,6% (setenta ponto seis por cento) discordam fortemente e 29,4% (vinte e nove ponto quatro por cento) discordam. Portanto, 100% (cem por cento) dos respondentes discordam que o produto utilizado causou algum tipo de alergia ou irritação na pele, o que pode ser atribuído à fibra de algodão natural e com toque agradável.

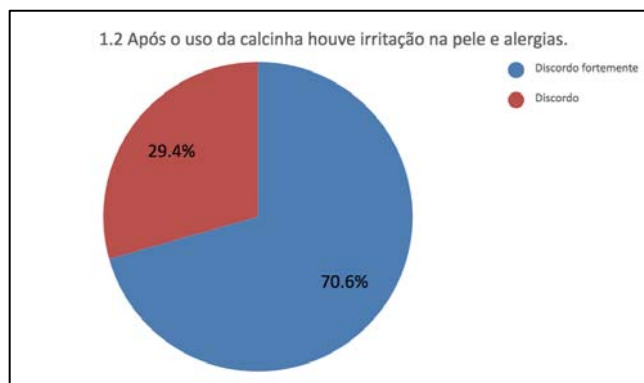


Gráfico 2. Após o uso da calcinha houve irritação na pele e alergias. Fonte: autor.

Segundo Pezzolo, “existem calcinhas com forro em algodão tratado com produto antibacteriano, desenvolvido para prevenir irritações, infecções e odores indesejados” (Pezzolo, 2007, citado por Giongo 2012, p.42).

5.1.2 Conforto Sensorial

Em relação ao item 2.1 (O tecido é confortável ao toque da pele), de acordo com Gráfico 3, 47.1% (quarenta e sete ponto um por cento) concordam fortemente e 52.9% (cinquenta e dois ponto nove por cento) concordam que o toque do material têxtil é confortável durante o período de uso do produto desenvolvido.



Gráfico 3. O tecido é confortável ao toque na pele. Fonte: autor.

Diante disso, Broega & Silva (2010) explica:

As características de superfície dos tecidos são também muito importantes para a determinação do conforto sensorial. A superfície dos tecidos não é homogênea e lisa, pois é constituída por um número de formas mais ou menos rígidas, que são os fios, constituídos por elevado número e fibras cuja pilosidade contribuiu para a aspereza dos tecidos. Esta superfície de fibras apresenta uma certa rigidez, que tenta separar, o corpo do tecido, da pele atuando como transmissores de força em áreas de contato. A área e a rigidez da distribuição dessa superfície são de elevada importância na percepção sensorial do conforto (Broega & Silva, 2010, p.61).

Para o tópico 2.2 (A calcinha vestiu bem no corpo), conforme pode-se notar no Gráfico 4, 58.8% (cinquenta e oito ponto oito por cento) concordam fortemente, 23.5% (vinte e três ponto cinco por cento) concordam, 11.8% (onze ponto oito por cento) nem concordam, nem discordam e 5.9% (cinco ponto nove por cento) discordam.

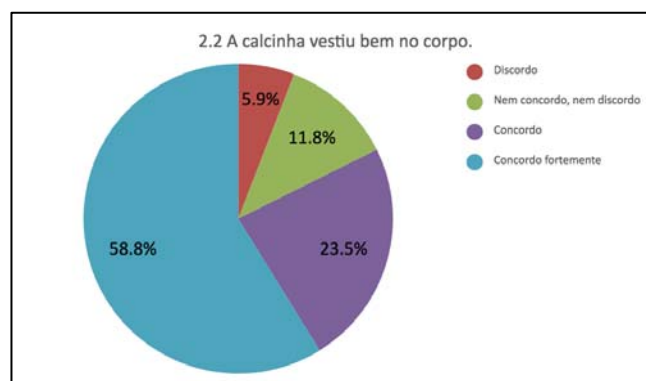


Gráfico 4. A calcinha vestiu bem no corpo. Fonte: autor.

Broega & Silva (2010, p. 61) afirmam que, “o conforto sensorial é avaliado pela sensação que sentimos quando vestimos uma peça de vestuário, em contato direto com a pele”.

Logo, sobre a vestibilidade do produto, 82.3% (oitenta e dois ponto três por cento) ou concordam ou concordaram fortemente que a calcinha vestiu bem no corpo, ao passo que 5.9% (cinco ponto nove por cento) afirmaram que a peça não vestiu bem no corpo, este fator pode estar relacionado, segundo Broega & Silva (2010, p.61), com as “(...) condições normais de uso, o vestuário está sujeito a muitas deformações (tração, flexão, compressão, corte, etc)”. Em relação a 11.8% (onze ponto oito por cento) dos entrevistados, o resultado foi neutro, na qual os participantes não optaram por uma resposta sobre a vestibilidade do produto no corpo.

Para o tópico 2.3 (O tecido é macio quando em contato com sua pele), conforme pode-se notar no Gráfico 5, 64.7% (sessenta e quatro ponto sete por cento) concordaram fortemente e 35.3% (trinta e cinco ponto três por cento) concordaram.



Gráfico 5. O tecido é macio quando em contato com sua pele.
Fonte: autor.

Considerando que os padrões de resposta obtidos (quais sejam, concordam fortemente e concordam) totalizaram 100% (cem por cento) das respostas, percebe-se então, que o material utilizado no protótipo (algodão com elastano) foi positivo para o item 2.3. Segundo Broega & Silva (2010, p.61) “as características de superfície dos tecidos são muito importantes para a determinação do conforto sensorial”.

5.1.3 Conforto Ergonômico

Conforme pode-se notar pelo Gráfico 6, para a questão 3.1 (A calcinha se ajustou ao corpo), 62.5% (sessenta e dois ponto cinco por cento) dos respondentes indicaram que concordam fortemente e 37.5% (trinta e sete ponto cinco por cento) deles concordam.

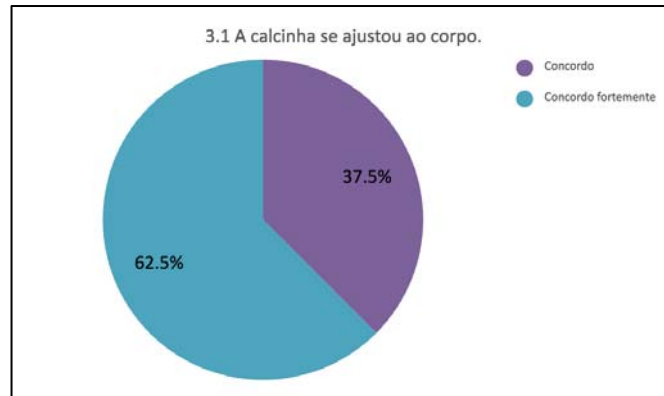


Gráfico 6. A calcinha se ajustou ao corpo. Fonte: autor.

Portanto, da análise do item 3.1 da amostra do produto, os entrevistados afirmaram um grau de satisfação de uso, pois este ajuste ao corpo está associado “as tabelas antropométricas (...) melhorando a confecção do vestuário” (Broega & Silva,2010, p.61).

Para questão 3.2 (Ao vestir a peça foi possível realizar o processo do *tucking*/aquendar?), conforme o Gráfico 7, verificou-se os seguintes dados: 70.6% (setenta ponto seis por cento) concordaram fortemente, 23.5% (vinte e três ponto cinco por cento) concordam e 5.9% (cinco ponto nove por cento) nem discordam, nem concordam.

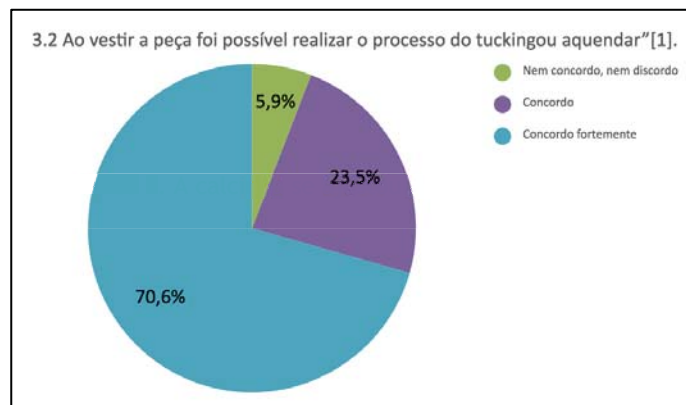


Gráfico 7. Ao vestir a peça foi possível realizar o processo do tucking/ “aquendar”. Fonte: autor.

Neste quesito de realização de *tucking* / “aquendar⁶⁹” (ou seja, comprimir o órgão genital), tendo em vista os parâmetros concordam fortemente e concordam totalizaram 94.1% (noventa e quatro ponto um por cento) das respostas, percebe-se então que na modelagem do fundilho, que o produto possui as medidas adequadas, proporcionando o objetivo da questão acima.

Ainda, conforme o resultado apresentado no Gráfico 8, com relação ao item 3.3 (Na realização dos movimentos (caminhar, sentar) a calcinha acomodou o órgão genital), identificou-se que 84.4% (oitenta e quatro ponto quatro por cento) concordaram fortemente, 11.8% (onze ponto oito por cento) concordaram e 5.9% (cinco ponto nove por cento) nem concordaram, nem discordaram.

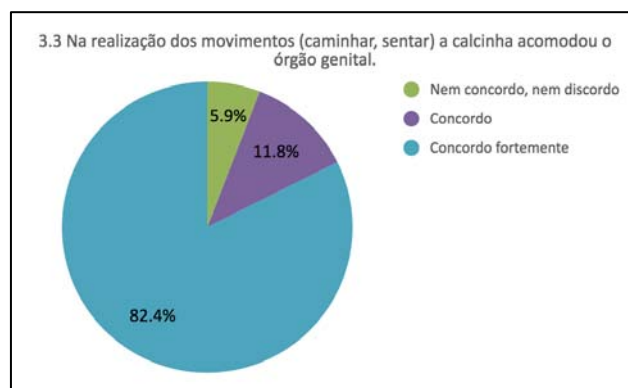


Gráfico 8. Na realização dos movimentos (caminhar, sentar) a calcinha acomodou o órgão genital. Fonte: autor.

Desta análise, observa-se que nos parâmetros concordaram fortemente e concordaram, totalizando 94.2% (noventa e quatro ponto dois por cento) das respostas obtidas, afirmaram positivamente que durante a execução dos movimentos (caminhar, andar) o produto obteve o resultado esperado, gerando, assim, a satisfação do usuário.

Conforme o resultado apresentado no Gráfico 9, com relação ao item 3.4 (As costuras causaram desconforto), identificou-se que 64.7% (sessenta e quatro ponto sete) discordaram fortemente, 17.6% (dezessete ponto seis por cento) discordaram, 11.8% (onze ponto oito) nem concordaram, nem discordaram e 5.9% (cinco ponto nove por cento) concordaram.

⁶⁹ Aquendar: Ato de esconder o pênis para trás. Muito utilizado pelas *drag queens*. Fonte: <https://www.dicionarioinformal.com.br/aquendar/> Acessado em: 24/07/2019

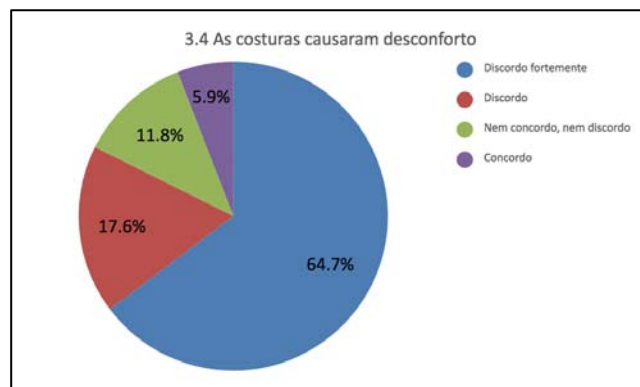


Gráfico 9. As costuras causaram desconforto. Fonte: autor.

Diante destes dados, observa-se que para os fatores discordo fortemente e discordo 82.3% (oitenta e dois ponto três por cento) avaliaram que não houve desconforto das costuras durante o uso do produto, considerando tal resultado como positivo para o objetivo do presente projeto, enquanto 5.9% (cinco ponto nove por cento) dos questionados afirmaram uma insatisfação com as costuras no período de vestibilidade. Em relação aos 11.6% (onze ponto seis por cento) dos fatores obtidos com nem concordo e nem discordo, os questionados indicaram uma experiência neutra, sem pontos positivos ou negativos com o item 3.4.

5.1.4 Conforto Psico-Estético

Conforme o resultado apresentado no Gráfico 10, com relação ao item 4.1 (O design (modelo) é satisfatório), identificou-se que 41.2% (quarenta e um ponto dois por cento) concordaram fortemente, 11.8% (onze ponto oito por cento) concordaram, 17.6% (dezesete ponto seis por cento) nem concordaram, nem discordaram e 29,4% (vinte e nove ponto quatro por cento) discordaram fortemente.

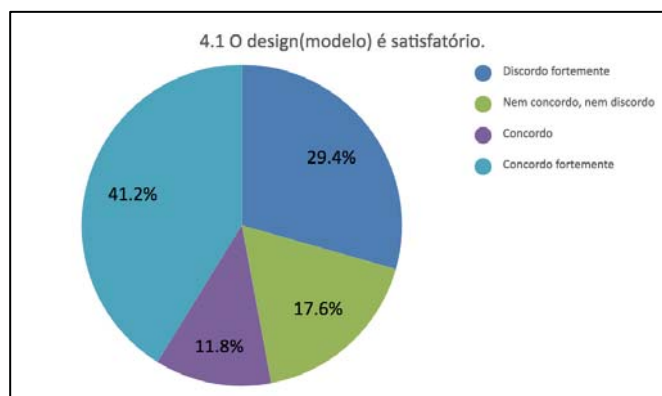


Gráfico 10. O design (modelo) é satisfatório. Fonte: autor.

Diante desses dados, observa-se que para os fatores concordaram fortemente e concordaram 53% (cinquenta e três por cento) avaliaram que o modelo do design do protótipo era satisfatório, considerando como positivo para o objetivo deste projeto, enquanto 29.4% (vinte e nove ponto quatro por cento) dos questionados afirmaram estarem insatisfeitos com o design (modelo) do protótipo. Segundo Broega & Silva (2010, p. 60), “fatores relacionados com as tendências de

moda seguidas pela sociedade (...) O *Status* é evidenciado (...) com um vestuário luxuoso. Marcas, *grif's* assinadas por “costureiros e estilistas” podem ter contribuído para insatisfação com o produto estudado. Em relação aos 17.6% (dezesete ponto seis por cento) dos fatores nem concordo e nem discordo, os questionados indicaram uma experiência neutra, sem pontos positivos ou negativos com o item 4.1.

Para o tópico 4.2 (O uso da calcinha contribuiu para a autoestima), conforme o Gráfico 11, verificaram-se os seguintes dados: 35.3% (trinta e cinco ponto três por cento) concordaram fortemente, 17.6% (dezesete ponto seis por cento) concordam, 35.3% (trinta e cinco ponto três por cento) nem discordam, nem concordam e 11.8% (onze ponto oito por cento) discordam.

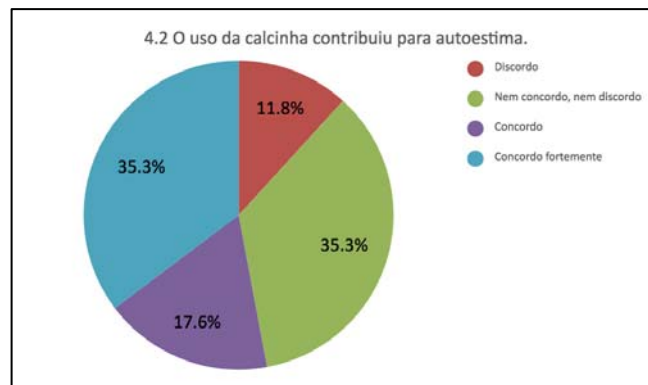


Gráfico 11. O uso da calcinha contribuiu para a autoestima.
Fonte: autor.

Desta análise, 17.6% (dezesete ponto seis por cento) concordam e 35.3% (trinta e cinco ponto três por cento) concordam fortemente, gerando um resultado de 52.9% (cinquenta e dois ponto nove por cento) dos respondentes, demonstrando claramente que o protótipo contribuiu para autoestima dos usuários. Segundo Slater “o vestuário que está na última moda ou que é de algum modo esteticamente apelativo dá, ao seu portador, conforto psicológico. Dentre as propriedades têxteis, que são relevantes (...) incluem-se a cor, o cair, a textura, o “design” dos tecidos, os elementos estéticos do vestuário, o estilo, que podem ser combinados, e ainda a qualidade do porte (Slater citado, por Broega & Silva, 2010, p. 61)”. Com relação aos 11.8% (onze ponto oito por cento) que discordaram, para solucionar este problema será necessário desenvolver novos modelos para o consumidor ter opções a seu gosto.

Para a questão 4.3 (Durante o uso da calcinha houve sentimento de segurança e conforto), conforme o Gráfico 12, foram obtidos os seguintes dados: 64.7% (sessenta e quatro ponto sete por cento) concordaram fortemente, 17.6% (dezesete ponto seis por cento) concordam e 17.6% (dezesete ponto seis por cento) nem discordam, nem concordam.

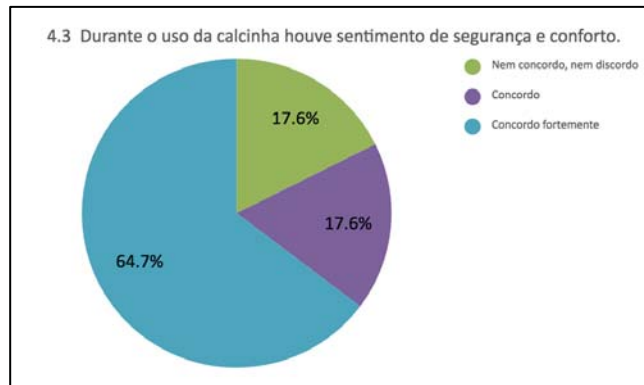


Gráfico 12. Durante o uso da calcinha houve sentimento de segurança e conforto. Fonte: autor.

Diante destes dados, observa-se que para os fatores concordaram fortemente e concordaram 82.3% (oitenta e dois ponto três por cento) avaliaram que durante o uso do protótipo, identificou-se o sentimento de segurança e conforto. Esse sentimento pode estar relacionado “com o usuário, o qual percebe o tipo de material têxtil, a conformação da roupa ao corpo (Varnier& Marino, 2017, p.78)”, e 17.6% (dezessete ponto seis por cento) dos usuários optaram por não responder a este item.

Verifica-se que no item 4.4 (Houve constrangimento no uso da calcinha), segundo o Gráfico 13 dos inquiridos, 70.6% (setenta ponto seis por cento) afirmaram que discordam fortemente e 29.4% (vinte e nove ponto quatro) nem concordaram, nem discordaram.

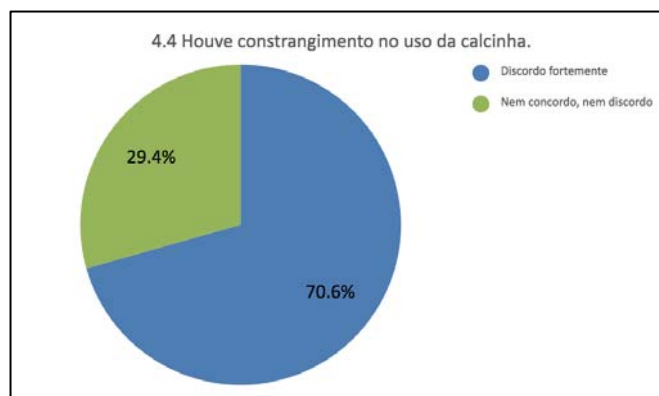


Gráfico 13. Houve constrangimento no uso da calcinha. Fonte: autor.

Verifica-se que 12 (doze) usuários, 70.6% (setenta ponto seis por cento), afirmaram que não houve sentimento de constrangimento durante o processo de uso do vestuário; logo, consideraram grau de satisfação com a peça produzida “associada ao bem-estar total do portador” (Broega & Silva, 2010 p.60). Contudo, cinco usuários 29.4% (vinte e nove ponto quatro) preferiram nem concordar, nem discordar com o item 4.4.

5.1.5 Manutenção da Peça

Para questão 5.1(Houve danificação da peça na lavagem (costuras e elástico ?), de acordo com o Gráfico 14, obteve-se os seguintes dados: 70.6% (setenta ponto seis por cento) discordaram fortemente, 23.5% (vinte e três ponto cinco por cento) discordam e 5.9% (cinco ponto nove por cento) optaram por nem discordar, nem concordar.

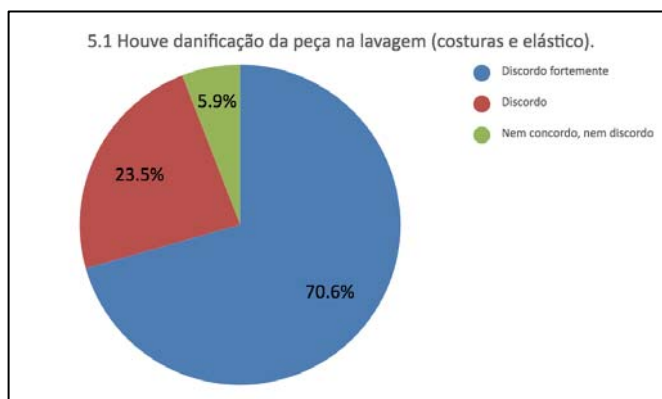


Gráfico 14. Houve danificação da peça na lavagem (costuras e elástico). Fonte: autor.

Diante destes dados, observa-se que para os fatores discordo fortemente e discordo, 94.1% (noventa e quatro ponto um) avaliaram que após o processo de lavagem do protótipo não houve danificação da peça, demonstrando claramente que a qualidade do material têxtil, o processo de costuras e os aviamentos utilizados na construção da peça, resultam como positivos para o item 5.1.

Conforme o resultado apresentado no Gráfico 15, com relação ao item 5.2 (Teve desbotamento da cor na lavagem da peça), 58.8% (cinquenta e oito ponto oito por cento) dos inquiridos afirmaram que discordam fortemente, 23.5% (vinte e três ponto cinco por cento) discordam que houve desbotamento da cor na lavagem da peça e 17.6% (dezessete ponto seis por cento) nem concordam, nem discordam.

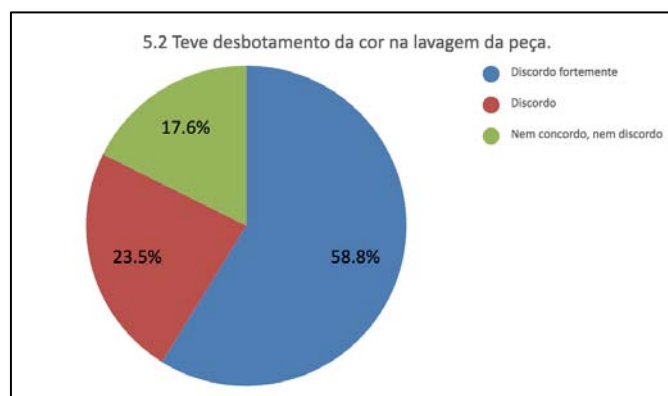


Gráfico 15. Teve desbotamento na cor da lavagem da peça. Fonte: autor.

Pode-se observar, assim, que 82.3% (oitenta e dois ponto três por cento) dos usuários afirmaram que não houve desbotamento durante o processo de lavagem do protótipo, pelo que se reputa-se então, como positivo para o item 5.2. Geralmente, o desbotamento é ocasionado devido aos tipos de processos de lavagens da peça (manual ou na máquina) ou não se seguem os parâmetros dos tipos de lavagem indicados na etiqueta de composição da peça.

Conclusões

Com base no questionário aplicado, foi possível perceber que o produto atendeu ao objetivo proposto, trazendo conforto para os utilizadores da calcinha e proporcionando uma melhor qualidade de vida para o público alvo em questão. Esta constatação foi realizada com base nas respostas obtidas no inquérito aplicado aos usuários do produto, que demonstraram satisfação ao utilizar o vestuário, visto que a receptividade foi positiva e as respostas ao questionário demonstraram a satisfação de uso. Assim, percebeu-se que a função do designer foi atingida, uma vez que todo trabalho realizado por este profissional busca a satisfação do cliente.

Ainda, com base no inquérito aplicado ao grupo que recebeu o protótipo, foi possível realizar considerações a respeito do conforto total do vestuário. Destacando-se que em relação ao aspecto termofisiológico não houve desconforto e nem qualquer irritação durante o uso do produto.

No que diz respeito ao conforto sensorial, todos os participantes do inquérito concordaram que o tecido é confortável ao toque. Quando perguntados se a calcinha vestiu bem, 58,8% concordaram e 5,9% discordaram, em relação ao segundo grupo, acredita-se que o biótipo e o tamanho da peça podem ter interferido para percepção do vestir bem, assim, entende-se a necessidade de desenvolver novos tamanhos para adequar a todos os tipos de corpos. Ainda no quesito de conforto sensorial, todos os respondentes concordaram que o tecido é macio em contato com a pele.

Em relação ao conforto ergonômico, todos os entrevistados concordaram que a peça se ajusta ao corpo, o que demonstra que os estudos antropométricos foram aprovados. 94,1% disseram ser possível realizar o *tucking*, consolidando o adequamento da modelagem ao produto. Sobre a movimentação incomodar os órgãos genitais, 94,1% concordou que teve conforto, acredita-se que aqueles que constataram desconforto podem ter utilizado um tamanho não adequado para o seu biótipo. Quando perguntados sobre as costuras gerarem desconforto, 82,3% discordaram e 5,9% relataram algum tipo de desconforto, o que pode estar relacionado com a tabela de medidas.

Para o conforto psico-estético, 53% dos entrevistados se mostraram satisfeitos com o design do produto e 29% apontaram insatisfação. Para este segundo grupo, percebe-se a necessidade de criar novos modelos de design, inclusive, com a aplicação de questionários de desenvolvimento de novos produtos. Para 52,9% dos participantes a calcinha contribuiu com a autoestima e 11,8% relatam não ter sentido contribuições, o que pode estar, também, relacionado com problemas de tamanho do produto. Ao responder sobre o sentimento de segurança e conforto todos os

entrevistados concordaram que o protótipo oportunizou esta sensação. Além disso, 70,6% discordaram fortemente ao serem perguntados se houve constrangimento durante a utilização da peça.

Finalizando as perguntas a respeito do conforto sensorial do protótipo, 70,6% dos respondentes discordaram sobre haver algum tipo de danificação da peça durante a lavagem (costura, elástico). Os resultados também foram satisfatórios em relação ao desbotamento durante a lavagem, visto que todos negaram esta afirmação.

Além disso, o presente estudo possibilitou a pesquisa bibliográfica a respeito da temática, elaborando um consistente referencial teórico, que trouxe discussões desde questões relacionadas ao vestuário masculino e feminino na história da humanidade, passando por questões de gênero, representatividade, identidade, orientação sexual e a forma como o vestuário se apresenta diante da consolidação da identidade individual.

Baseando-se no estudo e na entrevista realizada durante a presente pesquisa, foi possível compreender a realização do método tucking, percebendo que este pode ser realizado de duas maneiras: com a fita e sem a fita. Ressalta-se a importância de trazer essa temática em uma pesquisa acadêmica, visto que, hoje em dia, pouco se encontra sobre o assunto neste meio, sendo comum encontrar explicações que partam das *drag queens*. Assim, a partir da entrevista realizada nesta dissertação com a Dr^a. Alexandra Hall da University of Wisconsin - Stout - Estados Unidos da América, abordou-se o tucking pelo viés médico. Além disso, na área de design de moda, este assunto ainda é pouco abordado de forma científica, sendo, então, esta pesquisa importante para incentivar outros estudos que abordem esta temática.

Pensando-se nos processos de engenharia de produto, percebeu-se que o objetivo para a construção deste projeto foi realizado com propósito positivo, uma vez que foram utilizadas técnicas de costura adequadas para o desenvolvimento da calcinha. Neste ponto, destaca-se o aprendizado da técnica de acabamento mais adequada para este tipo de produto: a costura *zig zag*, a qual foi possível a partir do primeiro teste de vestibilidade, em que se constatou que este tipo de costura se adequa ao corpo, enquanto a técnica de duas agulhas apresenta um rompimento. Destaca-se também que o ponto *zig zag* não pode ser uniforme para a confecção deste tipo de produto, uma vez que ao costurar é preciso colocar pressão nas cavas no elástico, dianteiro e traseiro, para segurar o órgão genital masculino.

Em relação aos materiais utilizados, destaca-se que foram realizados testes com dois materiais: sintético e natural. O primeiro protótipo confeccionado para este estudo foi feito em fibra sintética e apresentou alterações na modelagem durante o primeiro teste de vestibilidade. Após este procedimento, realizaram-se alterações na modelagem, inclusive, com a troca de material têxtil de sintético para natural, destacando-se que não houve alterações na

modelagem. A utilização de material natural se apresenta como uma escolha importante, pois agrega à peça a sustentabilidade.

A presente pesquisa se apresenta como uma contribuição para o nicho estudado, visto que por mais que iniciativas sejam voltadas para este mercado específico, por mais que estejam em expansão, ainda são poucas se comparadas às suas demandas. Destaca-se que no setor do design de moda, especificamente, ainda se carece de um olhar mais atento na busca de produtos inovadores para um público que se apresenta cada vez mais consolidado frente às suas necessidades.

Neste projeto foi desenvolvido uma peça íntima (calcinha) para o público *trans*: transexuais, transgêneros, travestis e *drag queens*, o qual possui demandas específicas. Assim, percebeu-se a importância de se realizar uma pesquisa minuciosa para o compreender, bem como as suas necessidades. A pesquisa aparece como um dos pontos-chaves para o desenvolvimento de um produto que consiga suprir as necessidades de um público tão específico.

Através dos processos de engenharia do produto, estudos antropométricos e ergonômicos, percepção do conforto, modelagem, estudo de prototipagem e etiquetagem, percebeu-se que é possível confeccionar um produto que contemple conforto e qualidade em uma única peça.

Perspectivas de trabalhos futuros

Ao finalizar o processo de pesquisa para o desenvolvimento desta dissertação, foi possível identificar oportunidades dentro deste nicho de mercado. Em termos de investigações futuras consideram-se:

- Buscar novos materiais têxteis, através de parcerias que possuam como objetivo o uso de fibras ecológicas com um olhar para a sustentabilidade.
- Utilização de acabamentos funcionais como o tratamento antibacteriano, que inibe a proliferação de fungos, bactérias causadoras de manchas e odores.
- Buscar parcerias com outras entidades (universidades e empresas) para desenvolver estudos antropométricos para um melhoramento do produto com foco no conforto da peça de vestuário.
- Desenvolver coleções sazonais, viabilizando novos tamanhos, cores, aviamentos, produzir coleções “cápsula” de calcinhas com específicos propósitos, por exemplo: pessoas que possuem incontinência urinária.
- Continuar com esta pesquisa no futuro, com foco nos estudos das fibras têxteis, acabamentos e processos de manutenção, buscando uma melhoria da qualidade e uma maior adequabilidade às necessidades do usuário.

Referências Bibliográficas

Livros

- Araújo, M. d. (1996). Tecnologia do vestuário. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Archer, L.B (1967). Método sistematico per progettist di. Editore. Marsilio.
- Barnand, M. (2003). Moda e comunicação-moda básica. Rio de Janeiro, Brasil: Rocco.
- Baxter, M. (1998) Projeto de produto: guia prático para o design de novos produtos. (2ª. ed) São Paulo, Brasil: Edgard Blücher.
- Beauvoir, S. (1970). O segundo sexo: fatos e mitos. (4ªed). Rio de Janeiro, Brasil: Difusão europeia do Livro, 1970.v.1.
- Benedetti, M. (2005). Toda feita: O corpo e o gênero dos travestis. (1ªed.) Rio de Janeiro, Brasil (1ªed.) Garamond.
- Bíblia. S. (1995). Bíblia Sagrada antigo e novo testamento. (2ªed.) São Paulo, Brasil: Sociedade Bíblica do Brasil.
- Biermann, M. J. E. (2007). Gestão do processo produtivo. Porto Alegre: SEBRAE/RS.
- Braga, J. (2005). História da moda: uma narrativa. (3ª ed.) São Paulo, Brasil: Anhembi Morumbi.
- Bruno, M. (2018). *das coisas nascem coisas*. Lisboa, Portugal: Arte & Comunicação.
- Butler, J. (2015). Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade. (8ªed.). Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Castle, T. (1999). A cultura do travesti: sexualidade e baile de máscaras na Inglaterra do século XVIII. In: ROSSEUAU, G.S. et ali (orgs.). Submundos do sexo no Iluminismo. Rio de Janeiro, Brasil: Rocco.
- Castilho, K., & Martins M. (2005). Discursos da moda: semiótica, design, corpo. São Paulo, Brasil: Anhembi Morumbi.
- Castilho, K. (2006). Moda e linguagem. (2ªed.) São Paulo, Brasil: Anhembi Morumbi.

- Castilho, K. (2004b). *Moda e linguagem*. (2ª. ed). São Paulo: Anhembi, 2004b.
- Cosgrave, B. (2000). *História da indumentária e da Moda, da Antiguidade aos Dias Atuais*. São Paulo, Brasil. (L. G.Gili, Ed).
- Cox, B.& Sally. C.J. (2013). *Última moda: uma história ilustrada do belo e do bizarro* (2ªed.) São Paulo, Brasil: Publifolha.
- Crook, R.& Baur, K.(2008). *Our Sexuality*. (10ª ed.) Thomson Wadsworth. California.
- Donnanno, A. (2016). *Fashion Patternmaking Techniques* (2ª ed). Promopress.
- Ekins, R. & Kind, D. (2006), *Transgender Phenomena*, Sage Publications: London. Emovon, A., c.1997, "Queens. Queen Mothers. Priestesses and Power: Case Studies in African Gender", in *Annals of the New York Academy os Sciences*, Vol.810, Jun., pp. 203- 214.
- Feiburg. L (1992). *trans gender Liberation: A moviment Whose time has come* (1ª ed.) New York.
- Fischer, A. (2010). *Fundamentos de design de moda: construção de vestuário* (3ª.ed).Porto Alegre: Bookman.
- Francoeur, R. (1995). *The complete dictionary of sexology*. New York.
- Freire, G.1964, *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*, MEC/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas sociais: Recife.
- _____ 1987, *Modos de homem e modos de mulher*, Record: Rio de Janeiro.
- Fogg, M. (2013). *Tudo sobre moda* (1ª ed.) Rio de Janeiro, Brasil: Sextante.
- Flügel, J.C. (2003; ed.or.1930), *Psicologia dell'abigliamento*, Franco Angeli, Milão.
- Fournè, F. (1999). *Syntetic Fibers: Machines and Equipement Manufacture, Properties*, transl. and ed. By Helmut H.A Hergeth, Munuch.
- Hollander, A (1996). *O sexo e as roupas-a evolução do traje moderno*. Rio de Janeiro, Brasil: Rocco.
- IIDA, I. (2001) *Ergonomia: projeto e produção*. São Paulo, Brasil: Edgard Blucher.

- IIDA, I. (2005). Ergonomia: projeto e produção. São Paulo, Brasil: Edgard Blucher.
- Jones, S. J. (2005) Fashion Design - O manual do estilista; Editorial: Gustavo Gili.
- Köhler, C. (2001). *História do Vestuário* (2ªed.) São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Lauretis, T.(1994). A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, B.H. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- Laver, J. (1989). *A roupa e a moda, uma história concisa* (3ªed.) São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Le Breton, D. (2011). Antropologia do corpo e modernidade Petrópolis, Brasil: Vozes.
- Leite, A. S., Velloso, Marta D. Desenho técnico de roupa feminina. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.
- Lipovetsky, G. (1989). O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Louro, G.L., (2013). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte, Brasil: Autêntica.
- Louro, G.L (2004). Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte, Brasil: Autêntica.
- Luís, F.J.S.A (2018). Travestis Brasileiras em Portugal: Trans-migrações e Globalização A indústria do sexo Transnacional (1ª ed.) Lisboa, Portugal: Chiado Books.
- Matta, R. D. (1997). Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Brasil: Rocco.
- Medeiros, M. (2013). *Obtenção de tecidos planos*. (Anhembi Morumbi, Ed.). São Paulo.
- Osborn, A. F. (1987). O poder criador da mente: princípios e processos do pensamento criador e do “*brainstorming*”. São Paulo, Brasil: Ibrasa.
- Paul, R. (2010). *Workin’it! Rupaul’s Guide to life, liberty, and the Pursuit of Style*. Harper Collins.
- Pollini, D. (2007). Breve história da moda. São Paulo, Brasil: Claridade.

Queiroz, M. (2002). Moda e corpo - visões do masculino nos últimos dez anos. In Castilho, Kathia Galvão, Diana. A moda do corpo o corpo da moda. São Paulo, Brasil: Esfera.

Regan, C. L. (2007). Apparel product design & merchandising strategies. (1ªed.). River, NJ: Prentice Hall.

Renfrew, E. Renfrew.C. (2011). Fundamentos de design de moda: desenvolvendo uma coleção (4ª. ed). São Paulo.

Riello, G. (2012). *História da moda*. (1ª ed.) L. Texto & Grafia. Lisboa: Portugal.

Saleiro, S. (2013). Trans gêneros. Uma abordagem sociológica da diversidade de gênero. Tese de doutoramento em Sociologia, ISCTE - IUL- Lisboa.

Saulquin, S. (2014). Política de las apariencias: nueva significación del vestir em el contexto contemporâneo. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Seivewright, S. (2007). *Research and Design: basic fashion design* Londres UK: Lausanne.

Swain, T.N.(2011).Para além do sexo, por uma estética de liberação. In: Alburquerque Júnior, durva munis de; Veiganeto, Alfredo; Souza Filho, Alípio de. Cartografias de Foucault (2ª ed). Belo Horizonte, Brasil: Autêntica.

Sonia, D., Silva, Saggese (2008). *Modelagem Industrial Brasileira* (5ª. ed.). Rio de Janeiro, Brasil.

Valerie C. C. & W. C. & P. E. C. (2010). *Dictionary of fashion history* (1ª ed.) Berg. Oxford: New York.

Vigarello. G. (2006). A história da beleza. O corpo e a arte de se embelezar do renascimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro, Brasil: Ediouro.

Treptow, D. (2007). Inventando moda: planejamento de coleção. (4. Ed.). Brusque, Santa Catarina, Brasil.

Treptow. D.(2005b) Inventando Moda: Planejamento de coleção. 4a edição. Brusque: do autor.

Weerdmeester B., Dul. J (2001). Ergonomia Prática. São Paulo, Brasil: Edgard Blücher.

Wilson, E. (1985). *Enfeitada de sonhos: Moda e Modernidade*. (70ª ed.) Lisboa, Portugal.

Artigos/Sites

Alvares, J.P. (2017). A garota dinamarquesa: Lili Elbe. IED. v.40 964) p.185-197. Retrieved from: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v40n64/v40n64a15.pdf> acesso em: 12/11/2018

Amanajás, I. (2014). Drag queen: Um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. São Paulo. Retrieved from: <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf> acesso em : 15/11/2018

Assunção, L. F. (2017). O conceito de moda e o seu papel nas relações de gênero. Poliedro, V.01, p. 48-64. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/320322230_O_conceito_de_moda_e_o_seu_papel_nas_relacoes_de_genero/fulltext/59dd9b31458515f6eff02da4/O-conceito-de-moda-e-o-seu-papel-nas-relacoes-de-genero.pdf . acesso em: 17/11/2018

Arvanitidou, Z, & Gasouka, M.(2011). Fashion, gender and social identity. First Fashion Colloquia. London. p.1-19. Retrieved from: <https://process.arts.ac.uk/sites/default/files/zoi-arvanitidou.pdf> . acesso em: 27/11/2018

Barbosa, M.F., Mendes, F. D. (2014). Malhas detalhes e cuidados que fazem toda a diferença, segundo congresso científico têxtil e moda Contexmo, São Paulo - Brasil. Retrieved from: <http://www.contexmod.net.br/index.php/segundo/article/download/24/9>. acesso em: 13/12/2018

Bezerra, C. E.D O. (2016). Representações de corpo, sexo e gênero na poesia de Bianca Lafroy. *Revista Trama*, V.12, n. 26. pp. 179-205. Retrieved from: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/14420> .acesso em: 12/12/2018

Bezerra, D. S.,& Bezerra, D. S., M. J. A. (2017). As influências sociais na construção da identidade de gênero. *Revista de Pesquisa Interdisciplinar*, n.2, suplementar, p.29-37. Retrieved from: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:VKwgsJxFi3QJ:revistas.ufcg.edu.br/cfp/index.php/pesquisainterdisciplinar/article/download/280/pdf+&cd=4&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt> . acesso em: 12/01/2018

Broega, C. A., Silva. C. M. (2010). Actas de Diseño.nº9. Retrieved from:
https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/19302/1/%5BRef16%5D_Actas%20de%20Dise%C3%B1o%20n%C2%BA%209,%20FPalermo_Conforto_5_Sentidos.pdf .acesso em: 12/01/2018

Cardin, V. S. G., & Rocha. F. L. (2017). Do princípio da Igualdade e das expressões de gênero. VIII- EPCC - Encontro Internacional de Produção Científica. Retrieved from:<http://galdino.adv.br/artigos/download/page/4/id/239>. acesso em: 12/01/2018

Cardoso, F. L. (2005). Inversões do papel de gênero: “drag queens”, travestismo e transexualismo. *Psicol. Reflex. Crit.* v.18 n. 3. Retrieved from: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-79722005000300017> . acesso em :18/01/2018

Cardoso, F. L. (2008). O conceito de orientação sexual em encruzilhada entre sexo, gênero e motrocidade. *Interamerican Journal of Psychology*, Porto Alegre, v.42, n.1, p. 69-79. Retrieved from:
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wPuYuScfTVsJ:pepsic.bvsalud.org/scielo.php%3Fscript%3Dsci_arttext%26pid%3DS0034-96902008000100008+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt 12/02/2018 .acesso em: 12/02/2019

Carvalho, U. (2009). *História da indumentária*. Retrieved from:
https://wiki.ifsc.edu.br/mediawiki/images/e/e3/Historia_indumentaria.pdf .acesso em: 15/02/2019

Cavalcanti, Carolina, A. K.; Azevedo, M.M, Krause, A. C. (2017). Hidrofilidade em malha 100% têxtil algodão com diferentes tensoativos e enzimas. São Paulo. CONTEXMOD . São Paulo: p. 1 - 10 . acesso em: 12/03/2019

Ceccarelli, P. R. (2017). Transexualidades e mudanças discursivas. *Estudos de psicanálise*.n.47. pp. 83-90. Retrieved from: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n47/n47a07.pdf> .acesso em: 16/02/2019

Chidiac, M.T V., Oltramari, L. C. (2004). Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. *Estudos de Psicologia*. Santa Catarina. Retrieved from:
<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v9n3/a09v09n3.pdf> .acesso em: 19/02/2019

Crane. Bovone.L. (2006). Approaches do material culture: The sociology od fashion and clothing. *Science Direct*. Retrieved from:

https://elearning.unimib.it/pluginfile.php/247884/mod_resource/content/1/Crane%20%20Bovone_2006_Approches%20to%20material%20culture.%20The%20sociology%20of%20fashion%20and%20clothing.pdf .acesso em: 12/03/2019

Davi, E. H. D., & Bruns, M. A. D T. (2017). Para ficar em cima do salto: a construção do corpo travestir na perspectiva Merleau-Potyana. *Revista de abordagem Gestáltica-XXIII(2)*. pp. 157-166. Retrieved from:

<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v23n2/v23n2a04.pdf> .acesso em: 16/03/2019

Dias, C. C., & Pietrobelli, C. S. (2018). Reflexões sobre moda e gênero: uma teoria da reapropriação e resistência. 14° *Colóquio de Moda*. pp1-22 Retrieved from:

<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202018/Grupos%20de%20Trabalho/GT%2007%20-%20Est%C3%A9tica%20e%20C3%89tica/Camila%20Carmona%20Dias%20-%20REFLEX%C3%95ES%20SOBRE%20MODA%20E%20G%C3%8ANERO-%20UMA%20TEORIA%20DA%20REAPROPRIA%C3%87%C3%83O%20E%20RESIST%C3%8ANCIA.pdf> .acesso em: 12/02/2019

Dutra, A. C. D M.,& Junior, F. M.D. C. (2015). Corpo Ciborgue e identidade trans: narrativas sobre a construção do corpo na experiência de mulheres transexuais, pp. 1-2. Retrieved from:

<https://www.usc.br/custom/2008/uploads/wp-content/uploads/2015/05/Corpo-Ciborgue-e-identidades-trans.pdf> .acesso em: 17/04/2019

Euronews (2017). As verdadeiras pinturas eróticas de: uma rapariga dinamarquesa em exposição". Retrieved from: <https://pt.euronews.com/2017/01/04/as-verdadeiras-pinturas-eroticas-de-uma-rapariga-dinamarquesa-em-exposicao-em> .acesso em: 12/06/2019

Fabris, A. (2014). Disfarce e identidade: o corpo travestido. Anais eletrônicos do XXII -encontro estadual de história da ANPUH.pp.1-12 Retrieved from:

http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1405360254_ARQUIVO_Annatere saFabris1.pdf acesso em: 12/05/2019

Federizzi, C. L., Halpern M., Machado T. L., Gerenda F. (2014,). *Moodboard* como ferramenta metroprojetual: um estudo sobre o caso Smart. Retrieved from:

http://www.ufrgs.br/ped2014/trabalhos/trabalhos/486_arq2.pdf .acesso em: 12/02/2019

Figueiredo, E. (2018). Desfazendo o gênero: a teoria queer de Judith Butler. *Criação & Crítica*, n.20. Retrieved from:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:N_cJpiimtcAJ:www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/download/138143/139436/+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt .acesso em: 12/06/2019

Filho, T. R. C., & Coutinho, M. L. (2013). O corpo feminino transsexual. *Seminário internacional fazendo gênero 10 (Anais Eletrônicos)*. Retrieved from: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373299093_ARQUIV_O_CORPOFEMININOTRANSEXUAL.pdf .acesso em: 23/04/2019

Federizzi, C. L., Halpern M., Machado T. L., Gerenda F. (2014,). *Moodboard* como ferramenta metroprojetual: um estudo sobre o caso Smart. Retrieved from: http://www.ufrgs.br/ped2014/trabalhos/trabalhos/486_arq2.pdf .acesso em: 22/02/2019

Gainor, K. A. (2000). Including transgender issues in lesbian, gay, and bisexual psychology: Implications for clinical practice and training. In B. Greene & G. L. Croom (Eds.), *Education, research, and practice in lesbian, gay, bisexual, and transgendered psychology: A resource manual*, V. 5, pp. 131-160. Retrieved from: <https://psycnet.apa.org/record/2001-16444-006> .acesso em: 25/02/2019

Gellacic, B. G. (2013). Uma breve história daquilo que não se vê: as lingerie e as funções sociais femininas. Retrieved from: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1380742751_ARQUIV_O_UMA_BREVE_HISTORIA_DAQUILO_QUE_NAO_SE_VE.pdf .acesso em: 12/01/2019

Giongo, M. A., Heirrich. D.P.(2012). *Diretrizes de projeto para design de calcinhas: um estudo com ênfase na percepção de conforto*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <https://studylibpt.com/doc/2780095/avalia%C3%A7%C3%A3o-da-percep%C3%A7%C3%A3o-de-conforto-pelas-usu%C3%A1rias-de> .acesso em: 18/02/2019

Ginitex, (2019). Símbolos têxteis de limpeza: mais de 50 anos atrás. Retrieved from <https://www.ginetex.net/FR/ginetex/notre-histoire.asp>.acesso em: 12/02/2019

Heinrich, D. P., Carvalho, M. A. F., Barroso, M. F. C. P. (2008) A ergonomia como ferramenta para um ajuste perfeito do vestuário: aspectos relacionados ao conforto e à qualidade dos produtos. In: 15o Congresso Brasileiro de Ergonomia. 6o Fórum Brasileiro de Ergonomia. <https://philpapers.org/archive/NASTEI-3.doc> .acesso em: 14/07/2019

ILGA, P.A (2006). Transexualidade. Lisboa /Portugal. Retrieved from: [_ilga-portugal.pt](http://ilga-portugal.pt) > *noticias* > *Noticias* > *Transexualidade-ILGA-Portugal-net* .acesso em: 12/02/2019

Jayme, J.G. (2001). Travestis, transformistas, dragqueens, transexuais, identidade, corpo e gênero. *XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação- p. 1 a 5*. Retrieved from: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/33758190152925689426610166566579229989.pdf> .acesso em: 15/07/2019

Kistmann, V.B., & Perlin, L R. (2018). A percepção da moda sem gênero na visão do público. *Estudos em Design*, v.26, p.5-28. ISSN 1983-196X. Retrieved from: http://www.prppg.ufpr.br/site/ppgdesign/wpcontent/uploads/sites/93/2018/08/perlin_perc_epcao.pdf .acesso em: 19/06/2019

Korner, E. (2015). O painel visual como ferramenta para desenvolvimento de produtos de moda. Retrieved from: http://pdf.blucher.com.br.s3.amazonaws.com/designproceedings/gamp2015/AC_T1_02.pdf .acesso em: 12/02/2019

Kotler, P. (2000) - *Administração de Marketing: tecnologia e Lingüística*; São Paulo, Brasil. <http://tecemais.com.br/pdf/e8f5301165bb0b7ca0542311988bea69.pdf> .acesso em: 12/02/2019

Louro, G. L. (1997). Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós estruturalista. - Petrópolis, RJ, Vozes, 1997. p. 14-36. Retrieved from: https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-das-mulheres/artigostesesdissertacoes/questoes_de_genero/guacira_lopes_genero_26_ago_15.pdf .acesso em: 18/02/2019

Lauretis, T. (1994). A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, B.H. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. acesso em: 12/01/2019

Lidório, C. F. (2010). *Tecnologia da confecção*, Araranguá: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina, 2008. Apostila. Retrieved from: <http://wiki.ifsc.edu.br> . acesso em: 12/04/2019

Linden, J. C. S. V, D.(2004). Um modelo descritivo da percepção de conforto e de risco em calçados femininos. 2004. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/4746/000459487.pdf> .acesso em: 12/06/2019

Mathias, C. B., & Emiliano, S. (2017). A evolução da moda vestuário masculina do século XX aos dias atuais. Retrieved from:

<https://docplayer.com.br/47731948-A-evolucao-da-moda-vestuario-masculina-do-seculo-xx-aos-dias-atuais.html>. acesso em: 16/07/2019

Menezes, M.S., Spaine, P. A. (2010). Modelagem plana Industrial do vestuário: diretrizes para a indústria do vestuário e o ensino-aprendizado.

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/projetica/article/download/7737/6858> .acesso em: 12/05/2019

McDonagh D. & Denton H. (2004). Exploring the degree to which individual students share a common perception of specific mood boards: observations relating to teaching, learning and team-based design. Design Studies. Retrieved from

<https://www.semanticscholar.org/paper/Exploring-the-degree-to-which-individual-students-a-McDonagh-Denton/9b9a1fdec4cce145d8a66c1537696c432b450a33> .acesso em: 29/07/2019

Pires, D., Montemezzo, M. (2018). Roteiro e Recomendações para Apresentação de um Projeto de Moda. acesso em: 12/08/2018

Rebello, M. P., Marques M., Hering. R. (2018). Indústria da moda: Um modelo de planejamento integrado de coleção. Retrieved from:

<http://aprepro.org.br/conbrepro/2018/down.php?id=4650&q=1> .acesso em: 12/08/2019

Rodrigues, L. (2017). A arte de gerda Wegener - A mulher que deu o sopro de vida à garota dinamarquesa. Retrieved from: acesso em: 11/07/2019

<https://miscelaneapontual.wordpress.com/2017/04/23/a-arte-de-gerda-wegener-a-mulher-que-deu-o-sopro-de-vida-a-garota-dinamarquesa/> .acesso em: 11/07/2019

Rodrigues, L. (2017). Gerda Wegener- vida e obra: análises. Retrieved from :

<https://miscelaneapontual.wordpress.com/2017/07/29/gerda-wegener-vida-e-obra-analises/> .acesso em: 11/07/2019

Santos, J. T. D. (1997). Incorrigíveis, afeminados, desenfreados: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX". Revista de Antropologia. V.40(2) pp.145-182. Retrieved from:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011997000200005&script=sci_abstract&tlng=pt .acesso em: 11/07/2019

Senthilkumar, P., Dasaradan, B.S. Comfort properties of Textiles in IE (I) Journal-TX. www.inidia.org/pdf/88/88TX101.pdf .acesso em: 17/07/2019

Silveira., I (2008). Usabilidade do vestuário: Fatores técnicos/ Funcionais. Retrieved from: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/download/7566/5070> .acesso em: 11/07/2019

Silva, L.H.S., & Santos, A.L.A. (2018). Ascensão da cultura drag:um fenômeno pós-rupaul's drag race. ConQueer. Retrieved from: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:3eS96MaOgDEJ:www.editorarealize.com.br/revistas/conqueer/trabalhos/TRABALHO_EV106_MD1_SA5_ID178_04032018194605.pdf+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt.acesso em: 11/07/2019

Soares, A. S. F. (2012). A construção de identidade sexual: Travesti, a invenção do feminino. EID&A- Revista eletrônica de estudos integrados em discurso e argumentação, n.2 p.5-14. Retrieved from: <http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/396/403> .acesso em: 11/04/2019

Schneid, B. (2017, Outubro). Moda sem gênero: representação de identidade e diversidade no vestuário. 13° Colóquio de Moda, pp. 1-14. São Paulo Retrieved from: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/COM_ORAL/co_3/co_3_MODA_SEM_GENERO.pdf .acesso em: 11/08/2019

Schilt, K. & Westbrook, L. (2009). Doing gender, doing heteronormativity: "Gender normals," transgender people, and the social maintenance of heterosexuality. *Gender & Society*,v.23 n.4 pp. 440-464. Retrieved from: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0891243209340034>.acesso em: 19/06/2019

Shardlow. E. (2016). How Yves Saint Laurent Revolutionized Women's Fashion By Popularizing the "Le Smoking Suit". *Business Insider*. Retrieved from: <https://www.businessinsider.com/ysl-greatest-fashion-hits-2011-8>.acesso em: 11/07/2019

Vencato, A. P. (2008). O que faz uma mulher, mulher? sexualidade, classe e geração e a produção do corpo e do gênero em homens que praticam crossdressing. *Fazendo gênero 8- Corpo, Violência e Poder*. pp.1-8 Retrieved from: http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST18/Anna_Paula_Vencato_18.pdf .acesso em: 11/09/2019

Vencato, A.P. (2015). Entre "reias" e "virtuais": noções sobre risco verdade em um clube brasileiro para crossdressers. *Cadernos pagu* (44), pp. 367-390. Retrieved from: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n44/0104-8333-cpa-44-00367.pdf> acesso em: 01/07/2019

Vergara, D. L. M., & SILVA, U. R. Brincando com o Real: Foto-etnografia e representação no universo de Drag Queens. Seminário de História da Arte - Centro de Artes - UFPel, v. 1, N. 1 (2011). Retrieved from <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/34> acesso em: 11/07/2019

Wittmann, I. (1997). A roupa expressa a identidade: Moda enquanto Tecnologia de gênero na experiência transgênero. Cadernos de arte e antropologia, v. 8, n° pp. 77-90. Retrieved from <https://journals.openedition.org/cadernosaa/2018> acesso em: 11/09/2019

Zambrini, L. (2010). Modos de vestir e identidades de gênero: reflexiones sobre las marcas culturales sobre el cuerpo. pp. 130-149. Retrieved from: <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/15158> acesso em: 25/07/2019

Zambrini, L., & Iadevito, P. (2009,). Feminismo filosófico y pensamiento post-estructuralista: teorías y reflexiones acerca de las nociones de sujeto e identidad femenina. Sexualidad, Salud y Sociedad, Revista Latinoamericana, (1), pp. 162-180. Retrieved from: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=293322969008> acesso em: 13/07/2019

Zanotti. (2019). 6 materiais indispensáveis para lingerie. Retrieved from <https://zanotti.com.br/blog/6-materiais-indispensaveis-para-lingeries/> acesso em: 11/08/2019

Dissertações

Biacoci G. S. (2017). Comparativo das propriedades de conforto termofisiológicas em malhas de algodão e modal para aplicação em forro de roupas íntimas. (Bacharel em Engenharia têxtil) Universidade Tecnológica federal do paraná. Retrieved from: http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/11514/1/AP_COENT_2017_2_02.pdf

Cherem, L. F. (2004). Um modelo para a predição da alteração dimensional em tecidos de malha e algodão. (tese de doutorado). Retrieved from: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/88100>

Duarte., L (2011). sustentabilidade para a moda: a moda como fenômeno social. Universidade da Beira Interior. (Dissertação de mestrado). Retrieved from: <https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/1698/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Final.pdf>

Junior, J. L. (2008). “Nossos corpos também mudam”. Sexo, gênero e a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. (Dissertação de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). Retrieved from:
<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3992>

Giongo, M. A. (2012). Diretrizes de projeto para design de calcinhas: um estudo com ênfase na percepção de conforto. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (Dissertação de Mestrado). Retrieved from:
<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/76182>

Lanz, L. (2014). O corpo da roupa: A pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero. (Tese de Mestrado, Universidade Federal do Paraná). Retrieved from:
<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/36800/R%20-%20D%20-%20LETICIA%20LANZ.pdf>

Linden, J. C. S. V, D. (2004). Um modelo descritivo da percepção de conforto e de risco em calçados femininos. 2004. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS,
<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/4746/000459487.pdf>

Nascimento, R. B. (2016). A distinção e semelhança dos sexos refletidos na moda. (Monografia, Universidade de São Paulo. Retrieved from :
<http://www2.eca.usp.br/moda/monografias/Raisa.pdf>

Neves, M. M (2017). Inconformidades indumentárias: Reflexões sobre a moda crossdressing. (Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo). Retrieved from:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-07062017-113559/>

Paiva, R. S. A. (2010). Modelo para observação das etapas produtivas em empresas de confecção. Universidade Federal De Juiz de Fora. (Monografia). Retrieved from:
<http://www.ufjf.br/posmoda/files/2010/09/Modelo-para-observa%C3%A7%C3%A3o-das-etapas-produtivas-em-empresas-de-.pdf>

Romani, M (2016). A influência do controle da tensão do elastano durante o processo produtivo nas propriedades elásticas dos tecidos com elastano para fitness. Universidade São Paulo. (Dissertação de Mestrado). Retrieved from:
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-27092016-104157/publico/marceloromani.pdf>

Santana, J. H. L. (2014). A mulher em mim: o interesse dos homens pelo vestuário das mulheres. (Tese de mestrado, Universidade de São Paulo). Retrieved from:

https://paineira.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/a_mulher_em_mim_-_por_jorge_santana.pdf

Saleiro, S. (2013). Trans géneros. Uma abordagem sociológica da diversidade de género. (Tese de doutoramento em Sociologia, ISCTE - IUL- Lisboa). Retrieved from:
<https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/7848/1/tese%20Trans%20SandraSaleiro.pdf>

Sena, T. V. (2011). A Construção da Identidade Masculina Contemporânea por Meio da Roupa Íntima. (Dissertação de Mestrado), Universidade Anhembi Morumbi. Retrieved from:
<https://ppgdesign.anhembi.br/wp-content/uploads/dissertacoes/66.pdf>

Valério. P.S. C. (2013). O vestuário profissional enquanto elemento de identidade corporativa: um caso prático ao serviço hospitalar cova da beira. Instituto Politécnico de Castelo Branco. (Dissertação de Mestrado): Castelo Branco/ Portugal. Retrieved from:
https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/2262/1/MESTRADO_SARA%20VALERIO.pdf

Vieira, S. T. (2011). A construção da identidade masculina contemporânea por meio da roupa íntima. (Tese de mestrado, Universidade Anhembi Morumbi - São Paulo). Retrieved from:
<https://ppgdesign.anhembi.br/wp-content/uploads/dissertacoes/66.pdf>

Wittmann, I. (2016). Corpo, género e identidade: Experiências transgénero na cidade de Manaus. (Tese de mestrado, Universidade Federal do Amazonas). Retrieved from:
<https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/5422>

Exposições

Museu Arqueólogo de Heraklion - Palacio Knossos - Creta - Grécia

Heraklion archaeological museum - Creta- Grécia

National Archaeological Museum of Athens - Atenas /Grécia


Museu del disseny de Barcelona - exposição: El cuerpo, vestido. Siluetas y Moda, 1500-2015 - Barcelona - Espanha

Parque Merrion Square - OSCAR WILDE memorial Sculpture - Dublin/ Irlanda

Anexos

Anexo 1 - Contato com a Dr^a. Alexandra Hall sobre os métodos Tucking.

23/09/2019 Gmail - "Interview"

 Alexandre Holanda <alezholanda@gmail.com>

"Interview"
3 mensagens

8 de agosto de 2019 10:08

Dear Dr. Alexandra Hall

My name is Alexandre Lima Holanda, and I am a Masters student in Fashion Design at Beira do Interior University in Covilhã, Portugal.

I am contacting you as part of my ends of Masters dissertation research based on "The perception of the comfort of panties for Trans people". At present, I am searching for information regarding the risks caused by "Tucking" methods ("Securing with tape method" and "Tucking without tape" method).

It would be really helpful as an input for my research if you were able to answer the short questionnaire below regarding these two tucking methods.

Thanks in advance,

Best Regards,

Alexandre Lima Holanda

Questionnaire:

1. What are the risks and concerns a person that does tucking should be aware while doing any of both methods?
2. Is there any method to minimize the body pain or discomfort from doing any of both tucking methods?
3. Would you have any advice for people that do tucking?

--
Alexandre Holanda


8 de agosto de 2019 17:30

Dear Alexandre -

Attached please find my comments about tucking. As to tape versus without tape (e.g. using a gaf), the main differences would be that the tape might be more secure but has the added risks of reaction to or irritation from the tape as well as being more difficult to take off and put back on, hence increasing the likelihood that someone will purposefully delay urination by decreasing fluid intake and/or "holding it," which, as the attached document describes, entails some risk. Good luck to you with your studies.

Best,
Dr. Hall

ALEXANDRA HALL M.D.
University of Wisconsin-Stout

 **Medical perspective on tucking.pdf**
258K

<https://mail.google.com/mail/u/0?ik=205cbb2689&view=pt&search=all&permthid=thread-a%3Ar5882836609303621634&simpl=msg-a%3Ar-4866481341398...> 1/2

Anexo 2 - Resposta da entrevista com Dr^a. Alexandra Hall, sobre o metodo tucking seus riscos e suas preocupações.

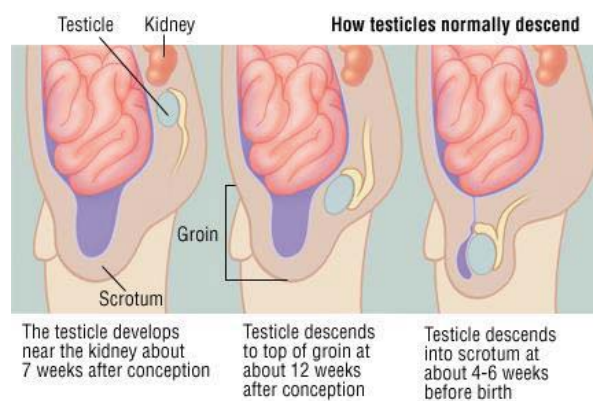
Medical Perspective on Tucking, from Alexandra Hall MD

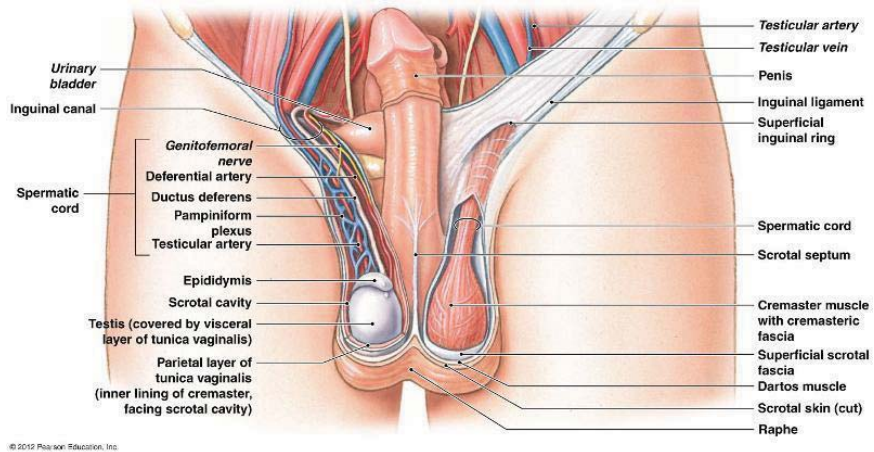
BIO

Training: I earned a BS cum laude from NYU in Science Education, my MD from Mount Sinai School of Medicine (now the Icahn School of Medicine at Mount Sinai), and then did my residency in family practice where I also served as a chief resident at the University of Vermont / Fletcher Allen Health Care. **Work:** I worked in private practice for a few years and then joined the clinical staff at the student health center at Cornell University in Ithaca, NY, where I specialized in sexual and reproductive health. There I began to prescribe hormonal therapy and provide transition-related care to transgender students and became active in advocacy – worked to get the student health insurance plan to get all trans-related medical services covered and also did regional and national talks to other medical providers about how to provide trans care. Seven years ago we moved to Wisconsin, where I work at the student health center at University of Wisconsin – Stout as a staff physician (and provide primary care as well as transgender care), teach in the Department of Biology as a Senior Lecturer (anatomy and physiology, cadaver dissection, and human sexual biology courses), and continue my advocacy work for transgender persons – still doing lots of clinical trainings and support for health care providers but also now doing educational events for community members, educators, athletics departments, and other human service professionals.

Biology lesson:

When the testicles first form, they are up in the body. Shortly before or after birth, they move down through a tunnel called the inguinal canal to descend into the scrotum. (Rarely, it doesn't successfully move down – that's called cryptorchidism, or an undescended testicle.) All of the blood vessels and nerves that supply the testicle still originate from structures up in the body, so they travel in the inguinal canal and comprise a structure we call the spermatic cord. In a way, the testicles are kind of hanging by the spermatic cord / sitting in the scrotum, kind of like a pocket watch on a chain. There is a small ligament, called the gubernaculum (one of my all-time favorite biology terms) that attaches the base of the testicle to the floor of the scrotum, kind of like an anchor, but that can vary from person to person in terms of how strong it is.



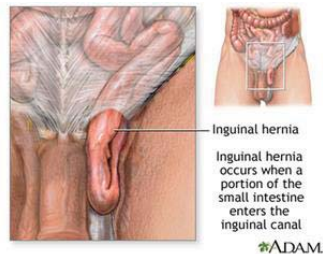


© 2012 Pearson Education, Inc.

So, the inguinal canal is basically this tunnel through which the testicles once traveled in order to get into the scrotum, and it contains the spermatic cord (bundle of blood vessels, nerves, vas deferens).

The entire spermatic cord and testicle are covered by a thin layer of muscle, called the cremasteric muscle. This muscle contracts during sexual arousal and brings the testicles in closer to the body. There is another muscle, the Dartos muscle, which is on the underside of the scrotal skin. This muscle contracts in response to cold and pulls the entire scrotum and its contents up closer to the body to get warm.

If someone has ever had a hernia check by a physician (the classic “turn your head and cough”), then what was being examined in them is the inguinal canal. Sometimes, parts of that tunnel can be open to the intestinal cavity, and loops of intestines can fall down into the inguinal canal, called an **inguinal hernia** - that’s what doctors are checking for during that exam.



Just like the doctor does, anyone who has an inguinal canal can take a finger and, starting low on the scrotum to as to have sufficient skin, push up into this canal.

Tucking

When someone tucks, the first step is to typically push the entire testicle up into this inguinal canal (one on each side, kind of back where it came from). People are different, so in some, there might be plenty of room for it, but in others it might be too tight. Many trans women report that tucking becomes easier after hormonal therapy due to the decrease in testicular size that occurs (the testicles are smaller and therefore easier to fit up into the canal). Also, depending on how strong versus flexible someone's gubernaculum is, it may be difficult to do this without pulling a lot of scrotal skin up along with the testicle. This may be part of why some people report some aching pain with tucking in the beginning that gets better with time – the gubernaculum and/or the inguinal canal may be getting stretched a bit, which makes it easier / more comfortable.

The next step is generally to wrap the now loose/empty scrotal sac around the penis, to create a little package. Not everyone does it this way, but the point is to bundle things up. Many people like to use a piece of toilet paper to wrap the penis in order to help keep the skin dry and clean.

Finally, one tucks the penis/scrotum posteriorly, toward the anus, making it as flat against the perineum (the region of skin between the genitals and the anus, sometimes called the "taint") as possible, and secures it in place, either by using medical tape or a gaf.

Tah-dah! You're tucked.

Health Effects

Known and potential health effects fall into a few basic categories:

Urinary health:

Infections: When tucked, the opening to the urethra at the tip of the penis is much closer to the anus than it otherwise would be. This area is known to be very rich in bacteria, which can get transferred to the urethra (through direct contact, shifting/rubbing, etc.) and end up causing a **urinary tract or bladder infection (UTI)**. Cis women get UTIs very frequently for two reasons – one is the proximity of their urethral opening to the anus and its plentiful bacteria and the other is that their urethras are very short – only 4-5 cm before the bacteria can reach the paradise (for them) of the bladder and multiply like crazy/ cause a ruckus. People with penises have an advantage in that their urethras are much longer – about 20 cm from opening to bladder, so it's a bit harder for bacteria to make it all the way to the bladder before getting wiped out by immune cells, but it can happen. Additionally, as you generally cannot pee while you are tucked, many people will purposefully go for long periods of time without urinating, which means that the bacteria are given a longer window of time in which to try to reach their goal before being flushed out with urine, so that too can increase risk of a UTI.

So, tucking can increase your risk of a UTI. Symptoms of UTI include burning pain with urination, feeling the need to urinate frequently and urgently, and possible blood in the urine. If someone develops these symptoms, they should see a health care provider to be treated with antibiotics. Of note, many of these symptoms can also be caused by chlamydia and gonorrhea, so burning pain when you pee is always a reason to see the doctor. Some people try self-treatment for UTI instead, and you can occasionally be

testicles up into the warmer body) would also be expected to temporarily impair fertility. The effects of heat on sperm seem to be transitory, so if someone wanted to be fertile, they might simply need to stop tucking at that point. (This assumes they're not using HRT, which itself impairs fertility.) Another potential concern might be an increased risk for testicular cancer; we know that people born with undescended testicles have a higher risk of developing cancer in that testicle. What we don't know is if that's due to the increased temperature itself, or if it's due to whatever factors resulted in the undescended testicle to start with. I don't think it's a big cause for concern, but of course if you find a lump on your testicle, you should get it checked out, even if it doesn't hurt.

Twisting of the spermatic cord: This is the rare but scary one. As mentioned, the blood vessels to and from the testicle travel through the inguinal canal. On occasion, they can get twisted and, like a hose that is kinked, blood cannot flow. Without blood flow, the testicle will die. This can happen spontaneously (out of nowhere) or in response to trauma (mechanical forces, such as getting squeezed, sometimes even lifting something heavy), and has even been known to occur in response to tucking. (I've found one case report in the medical literature and a few cases on message boards, so it's definitely a thing.) Think about it – you're pushing the testicle up into this web of blood vessels, which can then get a bit tangled. Symptoms of testicular torsion, as it's called, include pain and swelling in the testicle, often with an abrupt onset, and can be followed by abdominal pain, nausea, and vomiting. Testicular torsion is a medical emergency – if blood flow is not restored to the testicle within a few hours, the organ will die. Surgery is needed (even if you're too late to save the testicle) to untwist it and then either anchor the recovered testicle into place to prevent recurrence or remove a dead testicle to prevent infection. Anyone who develops testicular pain and swelling should go to a local emergency room for evaluation and disclose their history of tucking, as that is a risk factor. Keep in mind, again, chlamydia and gonorrhea can also cause pain and swelling in the scrotum, but torsion needs to be ruled out first.

Skin problems:

Tape-related: If using tape to secure a tuck, there can always be a couple of problems related to the tape. One is that when you remove any tape from the skin, it removes the very uppermost layer of skin along with it, which can be very irritating over time. The other is that you may be allergic or sensitive to the adhesive, which can cause itching and redness. The trick, then, is to find a tape that sticks well enough but not too much and that doesn't irritate your skin. Alternatively, you can use a gaf instead (there's lots online about this, so I won't go into it here), which also has the advantage of being easy to remove when you have to pee.

Fungal infections: Fungi, often called yeast, love warm, moist environments. So, at baseline they already love the genitals and can cause problems like jock itch – a red, itchy rash. With tucking, things aren't hanging as loose and freely as usual and therefore are warmer and more moist (due to less air flow), so the risk of fungal skin infections increases. You can prevent this by not tucking for prolonged periods of time / taking breaks to let things breathe, changing out of sweaty or damp underclothing as soon as possible, wrapping the penis with some toilet paper to help keep things dry, or even using a bit of powder, either regular body powder or medicated with an antifungal (available OTC). If you do develop a red itchy rash, keep the skin cool and dry and apply an over-the-counter antifungal cream like clotrimazole per package directions. If it doesn't improve in a day or two, see your medical provider.

successful with increasing fluids (drinking a lot of water, e.g.) to flush things out, but that doesn't always work. Cranberry has been shown to help prevent UTIs in those who are prone to getting them frequently, but it has NOT been shown to help treat a UTI once it's already present (contrary to public opinion). UTIs can sometimes progress into more serious kidney infections, which can make people really sick with fever, flank pain, nausea, and vomiting and sometimes require a hospital stay and intravenous antibiotics, so a UTI is nothing to sneeze at. If you develop mild symptoms, you can try pushing fluids, but if things don't improve in a few hours or are severe, you need to seek medical attention.

In order to prevent UTIs, it's important to keep the anal area and perineum as clean as possible. Carrying some moist wipes to use after having a bowel movement and cleaning that area thoroughly in the shower can be helpful. Additionally, wrapping the penis in toilet paper that covers the tip can also help prevent transfer of bacteria into the urethra. This can also be easily changed when you go to the bathroom to help keep things clean.

Urinary reflux: Hypothetically, "holding it" for long periods of time, as you may do when tucked as you don't want to have to untuck to pee, or if you don't have access to a safe restroom to use, can cause problems with the urinary system generally called urinary reflux. This is a backing up of pressure, so to speak, from the overfull bladder upstream into the kidneys, which could damage the kidneys. I can't find any data on whether this actually happens or not, and truthfully it's very difficult to voluntarily hold your urine long enough for that to occur (just think what it feels like when you have to pee super bad). Most medical cases of this are due to mechanical blockages beyond someone's control. More likely would be that it could cause some damage and irritation to the inside of the bladder, which might cause some UTI-like symptoms.

Dehydration: many people who are tucked don't want to have to pee, and so will restrict their fluids, subsequently walking around with mild dehydration. This can cause fatigue, light-headedness, headaches, and a susceptibility to heat exhaustion, which might be a problem if they're on stage under hot lights.

Mechanical problems:

Contusions: This is just a fancy medical term for bruising / damage from being compressed or struck. You can imagine that, like any other body part, smooshing your testicles up into narrow inguinal canals and your genitals up against your perineum could cause some discomfort. Pain is a really great signal from our bodies – if it hurts, then don't do it. Tucking may be a bit uncomfortable, especially at first, but it shouldn't be painful. Listen to your body.

Urethral damage: There's some concern out there that pushing the penis back between the legs could damage the urethra by forcing it to bend at too severe of an angle. I can't find any data to substantiate this, and in my clinical experience, penises and their urethras often get pulled in all kinds of crazy ways and seem to do just fine.

Heat: The scrotum exists for the plain and simple reason that sperm production is optimal at 93 degrees F, so the scrotum is kind of like sleeping porch for the testicles – it keeps them cooler than the rest of the body by just a bit. We know that anything that increases scrotal temperature, including close-fitting boxers, frequent use of hot tubs, etc., can impair sperm quality and quantity. So, tucking (pushing the

Overall recommendations for health in people who tuck:

- Whichever method you choose for tucking, make sure you drink fluids normally, to prevent dehydration, and use the restroom when you need to, to prevent stress on the bladder and increased risk of UTI.
- Wrapping the penis in toilet paper can help keep things clean and dry, helping to prevent UTIs and fungal infections.
- If it hurts, don't do it. While tucking may be uncomfortable, especially at first, it shouldn't be painful.
- Take frequent breaks. Don't stay tucked all of the time; periodically allow things to hang loosely and breathe to help prevent fungal infections and bruising of the genitals.
- If you develop burning pain with urination, blood in the urine, or testicular pain and swelling, seek medical attention.

Anexo 3 - Questionário sobre o produto estudado.



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Engenharia

Pesquisa Acadêmica Tucking - Percepção do Conforto -

Este questionário faz parte de uma pesquisa de dissertação de mestrado, vinculada ao Programa de Mestrado em Design de Moda, da Universidade da Beira Interior, Covilhã/Portugal, desenvolvido pelo mestrando **Alexandre Lima Holanda**, sob orientação do Prof.º Doutor José Mendes Lucas. Solicitamos que responda às questões abaixo, caso concorde em colaborar com a pesquisa. Neste questionário, não haverá qualquer tipo de identificação dos participantes. Apenas necessitamos registar dados para análise e resultados. Agradecemos a sua colaboração.

Perfil Sociodemográfico

Idade: _____ Gênero: _____
Escolaridade: _____ Profissão: _____

Responda às questões abaixo, no que se refere a avaliação do protótipo recebido após o uso. Assinale com (X) as afirmações abaixo de acordo com seu grau de concordância em uma escala de 1:5.

Processo de Uso	1 Discordo fortemente	2 Discordo	3 Nem concordo, nem discordo	4 Concordo	5 Concordo fortemente
1. Aspectos Termofisiológicos					
1.1 Ao transpirar na região íntima houve desconforto com a umidade da calcinha.					
1.2 Após o uso da calcinha houve irritação na pele e alergias.					
2. Conforto Sensorial					
2.1 O tecido é confortável ao toque na pele.					
2.2 A calcinha vestiu bem no corpo.					
2.3 O tecido é macio quando em contato com sua pele.					
3. Conforto Ergonómico					
3.1 A calcinha se ajustou ao corpo.					
3.2 Ao vestir a peça foi possível realizar o processo do <i>tucking</i> ou <i>aqueadar</i> ¹ .					
3.3 Na realização dos movimentos (caminhar, sentar) a calcinha acomodou o órgão genital.					
3.4. As costuras causaram desconforto					
4. Conforto Psico-Estético					
4.1 O design (modelo) é satisfatório.					
4.2 O uso da calcinha contribuiu para autoestima.					
4.3 Durante o uso da calcinha houve sentimento de segurança e conforto.					
4.4 Houve constrangimento no uso da calcinha.					
5. Manutenção da Peça					
5.1 Houve danificação da peça na lavagem (costuras e elástico).					
5.2 Teve desbotamento da cor na lavagem da peça.					

¹ *Tucking* ou "aqueadar": processo de esconder o órgão genital masculino na calcinha.

