

# **A Cultura Africana no Design de Moda Contemporâneo**

**Moda, Música e Expressão**

**Ivanira Agnела Semedo António**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Design de Moda**  
(2<sup>o</sup> ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutora Maria Madalena Rocha Pereira

**outubro de 2021**

**Folha em branco**

# **Dedicatória**

“Para os que vêm, e para os que chegaram lá”

**Folha em branco**

# Agradecimentos

Neste trabalho gostaria de agradecer aos meus amigos. Aos melhores “irmãos emprestados”, longe ou perto estiveram sempre comigo na minha jornada. Às pessoas incríveis que sinceramente, e admito preconceituosamente, nunca pensava encontrar quando vim para a área de Moda. Pelo todo o seu apoio e presença. Um agradecimento especial aos meus maravilhosos “coorientadores”, que apontaram erros que me passaram completamente ao lado.

À minha família. Ao meu irmão por oferecer os doces necessários no momento certo e à minha irmã pelas constantes perguntas de controlo: “quantas páginas já escreveste” e “quantas páginas faltam para acabar”, que (quase) me fizeram manter a cronologia estipulada.

Um agradecimento sincero a todos as dificuldades que me foram surgindo ao longo do vida, que muito sinceramente me fizeram com que lutasse com unhas e dentes para estar aqui. Ainda que custasse e continue a custar, só vieram confirmar que “quem corre por gosto não se cansa”, que a área da Moda é mesmo o meu lugar, e estou determinada a viver pela minha paixão seja de que maneira for.

Deixo também agradecimento à professora Madalena pela sua disponibilidade e apoio neste projeto.

**Folha em branco**

# **Resumo**

A influência da cultura africana no design de Moda contemporâneo observa-se mais e mais a cada ano que passa. Aliada a estilos musicais, desconstruiu rígidas noções antiquadas, e ainda assim, apesar de estar implicitamente inserida, estas contribuições continuam veladas.

Esta dissertação surge então como meio de entender a influência desta cultura na Moda que consumimos nos dias de hoje. Não homogeneizando o continente e ciente da sua diversidade, são examinandas identidades implícitas partilhadas pelas suas sociedades. Estas serão ponto de partida para o estudo da sua importância e influência numa sociedade cultural bastante distinta da mesma.

A teoria surge pela observação ou análise de estudos históricos, sociológicos, antropológicos e a sua reflexão na Moda contemporânea, a sua evolução e as implicações controversas. Em paralelo, são estudados valores relevantes à cultura africana e a sua importância para a criação de uma nova interpretação a novos criadores. Os últimos servem de base para a parte projetual pós análise teórica no desenvolvimento e execução de uma coleção cápsula e sua validação.

## **Palavras-chave**

Design de Moda; Cultura Africana; Projeto; Influências Musicais

**Folha em branco**

# **Abstract**

The influence of African culture on contemporary fashion design is observed more and more with each passing year. Combined with musical styles, deconstructed rigid old-fashioned nodes. Despite being implicitly inserted, the contributions are still a mystery.

This dissertation then emerges as a means of understanding the influence of this culture on the fashion that we consume today. Not homogenizing the continent and aware of its diversity, the implicit identities shared by their societies are examined. These will be a starting point for the study of its importance and influence in a cultural society quite different from it.

The theory arises through the observation or analysis of historical, sociological, anthropological studies and its reflection in contemporary fashion, its evolution and the controversial implications. In parallel, values relevant to African culture and its importance for the creation of a new interpretation for new creators are studied. The latter serve as the basis for the project part after theoretical analysis in the development and execution of a capsule collection and its validation.

# **Keywords**

Fashion Design; African Culture; Project; Musical Influences

**Folha em branco**

# Índice

Dedicatória	iii
Agradecimentos	v
Resumo	vii
Abstract	ix
Lista de Figuras	xv
Lista de Acrónimos	xxiii
Livreto – Introdução	1
Objetivo e Questão de Investigação	3
Justificação e Relevância do Tema em Investigação	4
Metodologia	5
Estrutura da Dissertação	5
Capítulo 1 – Palco – Contextualização Teórica de Cultura e Moda	8
1.1 – Perspetivas de Cultura e Tradição	9
1.1.1 – O Continente Africano	11
1.1.1.1 – Imaterialidades e Valores da Cultura Tradicional	12
1.1.1.2 – Os Adereços - A Cultura Africana e o Material	15
1.1.2 – O público – A Cultura Ocidental	33
1.1.2.1 - Subculturas e Desconstrução Cultural	36
1.2 – A Moda como Objeto de Estudo	37
1.2.1 – A Moda e a sua Evolução	39
1.2.2 – A transição para o Moderno	47
1.2.2.1 - Moda, Corpo e Identidade	54
1.3 – Considerações Finais - Cultura, Moda e Música	57
Capítulo 2 – Cenário – Revisão Bibliográfica	61
2.1 – A Influência da Cultura Africana como Objeto de Estudo	62
2.2 – O Moderno <i>versus</i> a Cultura Africana	64
2.3 – A Nova Cultura no Ocidente	69
2.4 – Holofote – Agentes de Mudança Sociais e Culturais	73
2.4.1 – Dos 20s-50s - O Renascimento de Harlem e adiante	73
2.4.2 – Dos 50s-70s - O Movimento de Direitos Cívicos	85
2.4.3 – Dos 80s-90s - A Era do <i>Hip-Hop</i>	89
2.5 – A Musa na Cultura Negra	95
2.5.1 – Designers Africanos em Paris	98

**Folha em branco**

2.5.2 – Acompanhamento Musical - A Cultura <i>Hip-hop</i>	99
2.5.3 – A Moda da Diáspora Africana	103
2.5.4 – Considerações Finais - O Momento Africano	109
Capítulo 3 – Ação – A Cultura Africana no Design de Moda Contemporâneo	112
3.1 - Intervalo - <i>Blank Period</i> e Valores Eurocêntricos	113
3.2 – Renascimento da Identidade Cultural e Moda	118
3.2.1 – Os Novos Estilos	119
3.2.2 – Ativismo, <i>Media</i> , Cultura e Moda	121
3.2.3 – Apropriação <i>versus</i> Apreciação Cultural	124
3.2.4 – A Nova Moda Africana	137
3.2.5 – A Diáspora Africana na Moda Contemporânea	143
3.2.6 – Música - A Música na Moda Contemporânea	151
Capítulo 4 – Guião – Projeto	164
4.1 – Objetivos gerais e específicos	165
4.1.2 – Metodologia	166
4.2 – Elaboração do projeto	166
4.2.1 – Conceito – 00:30:00 <sup>AM</sup> , Dedicatória	167
4.2.2 – Figurinos – Croquis	171
4.2.3 – Desenhos Técnicos	173
4.2.4 – Validação e Fotografia de Moda	180
<i>Encore</i> – Considerações Finais – Visões do Futuro	186
Limitações do Estudo	188
Recomendações para Futuras Investigações	189
Referências Bibliográficas	191
Webgrafia	194

**Folha em branco**

# Lista de Figuras

Figura 1 – Estrutura da dissertação, elaboração própria

Figura 2 – Excerto de *moodboard* – Capítulo 1, Palco – Contextualização Teórica de Cultura e Moda, Montagem elaboração própria

Figura 3 – O Comércio Transatlântico de Escravos - Cativos levados de África para as Américas e Europa - séc. XVI – XIX.

Figura 4 – *Les Demoiselles d'Avignon*, Pablo Picasso, 1907

Figura 5 – Tecido *Kente* tradicionalmente feito em fios de seda, algodão ou *rayon*. Chefes da Área Tradicional Agotime durante o Festival Agotime

Figura 6 – Tecido *Kuba*, pano de ráfia “aveludada”, povo Kuba, século XX

Figura 7 – *Nkisi*, Angola, madeira, ferro, aproximadamente século XIX

Figura 8 – Relicário, figura masculina em pé, madeira, povo Kota, grupo Mbete, século XIX

Figura 9 – Pendente máscara, marfim de elefante, ferro, liga de cobre. Benin, Edo, século XVI; detalhe da peça aumentado (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 10 – Pedi a tocar *lekope*, povo Zulu, instrumento de corda

Figura 11 – Instrumentos de percussão tradicionais africanos, feitos em madeira, corda, metal, pele, contas de vidro, tecido

Figura 12 – Tapeçaria de Interior – algodão, lã e tingimentos naturais

Figura 13 – Túnica de homem bordada – *Bororo*, algodão e tingimentos naturais

Figura 14 – Pano de Prestígio de Homem - *Kente*, povo Akan, seda e algodão, início do século XX; detalhe da peça aumentado (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 15 – Pano de Prestígio - *Adinkra*, povo Ashanti/Akan, algodão e lã, século XX

Figura 16 – Símbolos postos em tecidos *Adinkra* e a sua tradução

Figura 17 – Mapa de tecidos africanos por região geográfica, Priya Shah - Mía Kora

Figura 18 – Membro ioruba pintando o tecido *Adire* manualmente;

Figura 19 – Tecido *Batik*, tecido em algodão e estampado com cera

Figura 20 – *Boubou* (também conhecido como *Bubu* ou *Agbada*) feito em tecido *Bogolan* (também conhecido como *mud cloth* - Mali)

Figura 21 – Tecido *Kanga* (também conhecido como *Leso*), pano de algodão tingido, estampado com carimbos esculpido, Quênia

Figura 22 – Os países mais ativos no comércio trans-atlântico escravo (entre os anos 1514-1866)

Figura 23 – O vestido *Tarkhan*, peça em linho – Egipto

Figura 24 – Excerto de *moodboard* – Capítulo 2 – Cenário – Revisão Bibliográfica, Montagem elaboração própria

Figura 25 – Cultura *versus* Moda, tópicos esquematizados face às observações de Rovine (2005,2009, 2015), Baldini (2006), Omoyele (2016) e Simmel (1957), elaboração própria

Figura 26 – Passado *versus* Moda, *Fendi* Primavera/Verão 2017, look 33

**Folha em branco**

Figura 27 – Passado *versus* Moda, *Gucci* Outono 2017, look 37

Figura 28 – Passado *versus*, *Alexander McQueen*, Pronto-a-Vestir Outono 2013, look 3 e look 8 (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 29 – Virgínia Elizabeth Keckley, 1861

Figura 30 – Vestido de veludo roxo feito por Virgínia Elizabeth Keckley para Mary Lincoln, aproximadamente em 1861-1862

Figura 31 – Cootie Williams tocando trompeta um movimentado salão em Harlem com a banda do duque Ellington, 1930

Figura 32 – Vestido *Nubienne* de Paul Poiret, 1924

Figura 33 – Cab Calloway (1907 – 1994) usando um fato *Zoot*

Figura 34 – *Flappers* a dançar enquanto músicos atuam durante um concurso de dança *Charleston no Parody Club*, Nova Iorque, 1926

Figura 35 – Josephine Baker (1096 – 1975); Baker com a saia de bananas (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 36 – Zelda Wynn Valdes (1905 – 2001)

Figura 37 – Nat e Marie Cole no seu casamento - 1948 em Harlem

Figura 38 – Ruby Bailey (1908 – 2003) no Vestido de Insetos; detalhe aproximado (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 39 – Modelo em boneca “Vestido de casamento”, por Ruby Bailey

Figura 40 – Modelo em boneca “Conjunto de calças *harem* e casaco”, por Ruby Bailey

Figura 41 – Ann Lowe (1919–1972) na *Ebony Magazine* (1966)

Figura 42 – Jacqueline Bouvier Kennedy no vestido de casamento de Ann Lowe (1953)

Figura 43 – *Black Panther Party* - 1969, Nova Iorque

Figura 44 – Angela Davis (1944)

Figura 45 – Jay Jaxon (1941)

Figura 46 – “*Peace Coat*” coleção pronto-a-vestir 1970, Jay Jaxon

Figura 47 – Patrick Kelly (1954 – 1990)

Figura 48 – Look do desfile Primavera/Verão 1989, Patrick Kelly

Figura 49 – Willi Smith (1948 – 1987)

Figura 50 – *WilliWear*, Primavera 1986

Figura 51 – Stephen Burrows (1943) na sua T-shirt de assinatura durante uma exibição antecipada da sua coleção da Primavera 1971 em Nova Iorque

Figura 52 – Pat Cleveland posa num vestido *lettuce-edge, color-blocked*, da coleção Outono de 1971 na Henri Bendel's em Nova Iorque.

Figura 53 – Diddy num fato de treino da *Visitors of Earth*

Figura 54 – *Look* da marca *Sean Jonh, Menswear*, Outono/Inverno 2003

Figura 55 – Editorial de moda na revista *Vogue*, outubro 1999

Figura 56 – Excerto de *moodboard* – Capítulo 3, Ação – A Cultura Africana no Design de Moda Contemporâneo, Montagem elaboração própria

Figura 57 – A atriz, Lupita Nyong’o na capa da *Grazia UK* - Capa final editada e foto original, 10 de novembro de 2017

**Folha em branco**

Figura 58 – A cantora Solange na capa da *Evening Standard*

Figura 59 – A atriz Zendaya na passadeira vermelha dos *Oscars*, 2015 - Los Angeles

Figura 60 – Atendentes do festival *AfroPunk 2019* - Fotocomposição, elaboração própria

Figura 61 – Excertos do filme *Coming to America* (1988). Os figurinos desenhados por Deborah Landis, tiram inspiração de nações como Gambia e Senegal - Fotocomposição, elaboração própria

Figura 62 – *Valentino*, Pronto-a-vestir - Primavera 2016, *looks 11 e 46* (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 63 – *Junya Watanabe*, Pronto-a-vestir - Primavera 2009, *looks 1 e 47* (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 64 – *Junya Watanabe*, *Menswear*, Primavera, 2016, *looks 6 e 18* (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 65 – *Moncler x Pierpaolo Piccioli x lemlem*, *Genius Project* – Pronto-a-vestir, Outono, 2019

Figura 66 – Amoako Boafo pintor, nascido em Accra, Gana, com base em Viena, Áustria. Foto em estúdio próprio

Figura 67 – *Dior*, *Menswear*, Primavera/Verão, 2020/2021, *looks 2 e 29* (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 68 – *Mulberry x Priya Ahluwalia*, *Womenswear*, Primavera/Verão, 2022, (Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 69 – Atendentes do *Lagos Fashion Week 2019*; Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 70 – Alara, *Concept store*

Figura 71 – *Hanifa*, *Pink Label Congo* - *Looks* do desfile 3D

Figura 72 – Kenneth Ize e Naomi Campbell durante o *Arise Fashion Week 2019*, Lagos, Nigéria

Figura 73 – *Rich Mnisi*, *looks* da coleção Outono/Inverno 2019

Figura 74 - *Tongoro*, 2021 - conjuntos *Bora* e *Maje* respetivamente, (Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 75 - Edward Enninful (1972) na capa da revista *Time* (2020)

Figura 76 – Excerto do filme *Black Panther* (2018), elaboração própria

Figura 77 – Modelos Aduk Akech, Ugbad Abdi e Winnie Harlow (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 78 – Daniel Day, “*Dapper Dan*” (1944, -)

Figura 79 – Casaco *bomber* por *Dapper Dan*, 1989 e Casaco *bomber* por *Gucci*, 2017 (respetivamente, leitura da esquerda para a direita)

Figura 80 – *Pyer Moss*, Pronto-a-Vestir Primavera 2020, *look 10*

Figura 81 – *Pyer Moss*, *Couture*, Outono 2021, *look 24*

Figura 82 – *Off-White*, Outono 2020 Pronto-a-vestir, *Look 1*

Figura 83 – *Louis Vuitton* Outono 2021 Pronto-a-Vestir *Menswear*, *Look 21*

Figura 84 – Excerto de videoclipe pelo artista, The Weeknd – *Save your tears*

**Folha em branco**

Figura 85 – Excertos de videoclipes dos artistas, Tylor the Creator – *EARFQUAKE* e Lil Nas X – *Montero (Call me by your name)* - respetivamente, leitura de cima para baixo; Fotocomposição, elaboração própria

Figura 86 - Excerto de videoclipe dos artistas Kendrick Lamar e SZA - *All The Stars*

Figura 87 – Excerto do videoclipe da artista Janelle Monáe - *I Like That*

Figura 88 – Excerto do videoclipe da artista Solange - *Things I Imagined / Down with the Clique*

Figura 89 – Solange em *Iris van Herpen Couture*, na Gala MET “*Heavenly Bodies*”, 2018

Figura 90 – Chloe x Halle na capa da revista *Blanc*, 2020; Lizzo na capa da revista *Vogue* 2020 (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 91 – Excerto do videoclipe da artista Beyoncé - *Lemonade / Daddy Issues*

Figura 92 – Excerto do videoclipe da artista Beyonce – *Black is King - Mood 4 EVA*

Figura 93 – A artista Beyoncé na capa da *Vogue* edição de Setembro 2018

Figura 94 – Kanye West na apresentação da coleção *Yeezy, Season 1 (2016)*

Figura 95 – A artista Rihanna nos prémios *CFDA, 2014*

Figura 96 – Capa da *i-D, Rihannazine, 2020*

Figura 97 – Apresentação *SavagexFenty* 2019 e 2020 (respetivamente, leitura de cima para baixo; Fotocomposição, elaboração própria)

Figura 98 – Excerto de *moodboard* – Capítulo 4, Guião – Projeto, Montagem elaboração própria

Figura 99 – *Moodboard* – 00:30:00AM, Dedicatória, elaboração própria

Figura 100 – *Moodboard*, Conceito, Cores e Materiais, elaboração própria

Figura 101 – *Line-up* – leitura de cima para baixo, da esquerda para a direita – croquis 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12, elaboração própria

Figura 102 – Desenho técnico, *PendenteChapa – BeninxZulu:00:30:00AM*, elaboração própria

Figura 103 – Desenho técnico, *BoinaxAde:00:30:00AM*, elaboração própria

Figura 104 – Desenho técnico, *Mangas:00:30:00A*, elaboração própria

Figura 105 – Desenho técnico, *Camisola:00:30:00AM*, elaboração própria

Figura 106 – Desenho técnico, *LençoxDurag:00:30:00AM*, elaboração própria

Figura 107 – Desenho técnico, *Blazerxbenincopper:00:30:00AM*, elaboração própria

Figura 108 – Desenho técnico, *Calçasxbenincopper:00:30:00AM*, elaboração própria

Figura 109 – Foto das peças *BoinaxAde:00:30:00AM* e *Mangas:00:30:00AM*, elaboração própria

Figura 110 – Fotos das peças *BoinaxAde:00:30:00AM* e *Mangas:00:30:00AM*; Composição, elaboração própria

Figura 111 – Fotos das peças *BeninxZulu:00:30:00AM* e *Mangas:00:30:00AM*; Composição, elaboração própria

Figura 112 – Fotos da peça *Camisola:00:30:00AM*; Composição, elaboração própria

Figura 113 – Fotos das peças *LençoxDurag:00:30:00AM*, *Blazerxbenincopper:00:30:00AM* e *Calçasxbenincopper:00:30:00AM*; Composição, elaboração própria

**Folha em branco**

Figura 114 – Fotos das peças *Blazerxbenincopper:00:30:00<sup>AM</sup>* e *Calçasxbenincopper:00:30:00<sup>AM</sup>*; Composição, elaboração própria

~

**Folha em branco**

# Lista de Acrónimos

#DTMH	Don't Touch My Hair
a.C.	antes de Cristo
AFI	African Fashion International
BBC	British Broadcasting Corporation
BOF	Business Of Fashion
Cap.	Capítulo
CNN	Cable News Network
DW	Donda West
ed.	Edição
FIMA	Festival International de la Mode en Afrique
F.U.B.U.	For Us By Us
G-Unit	Guerilla Unit
LVMH	Moët Hennessy Louis Vuitton
MAC	Make-up Art Cosmetics
MET	Metropolitan Museum of Art
MoMA	Museum of Modern Art
NAFAD	National Association of Fashion and Accessory Design
NBA	National Basketball Association
RUN-D.M.C.	Run Devastating Mic Controller
S.A.	South Africa
TLC	T-Boz, Chilli, Left Eye
W.E.B du Bois	William Edward Burghardt du Bois
WWD	Women's Wear Daily

**Folha em branco**

# Livreto – Introdução

A sociedade moderna, ainda que se desenvolva rapidamente a níveis tecnológicos, na sua mentalidade move-se lentamente. Ainda em 2021, temas deixados de lado no que diz respeito a etnia e culturas minoritárias são um ponto sensível para debate. Uma técnica de evasão que nos mantém na nossa zona de conforto e evolui para problemáticas.

No ano de 2020, essas disparidades voltaram a ser destacadas. A inquietação civil foi sentida novamente nos Estados Unidos, quando dois cidadãos afro-americanos: George Floyd (46 anos) e Breonna Taylor (26 anos), são mortos a tiro por agentes da força policial de Minneapolis e Louisville, respetivamente. Nem estados de emergência impediram que as pessoas tomassem as ruas. Protestaram, mais uma vez, para que a sociedade abrisse os olhos para algo que ainda acontece nos dias de hoje. Nisto, a *Internet* desempenhou um papel vital na transmissão da mensagem. Foi ouvido não apenas nos Estados Unidos, mas também a nível global. Deste incidente, foi dado outro passo para o progresso. A história afro-americana, africana e da sua diáspora tornou-se novamente tema de conversa e as suas contribuições destacadas, nas Artes Visuais, Política, Cinema, Música, Moda, entre outros. Os criativos deixam de ser meros observadores e juntam-se ao movimento, implementando as suas visões políticas e morais no seu trabalho e ações.

Apesar de ainda se ter o campo da Moda como algo supérfluo, os interessados e ingressados na área bem sabem que estas noções vêm de um verdadeiro desconhecimento da sua influência no dia a dia. É impossível negar o papel significativo que a Moda desempenha em refletir a sociedade e os seus valores num determinado momento, seja ele social, étnico, cultural, religioso ou político. Quando se trata de etnia, a Moda, em conjunto com a área da Música tornaram-se nas forças que mudaram alguns dos antigos conceitos. Juntas, abriram portas, iniciaram conversas e deram alma a um assunto que precisava ser discutido para que a sociedade evoluísse e se tornasse numa melhor versão de si mesma. Nas primeiras ondas de integração, estilos musicais como *Jazz*, *Blues*, *Rhythm & Blues* e *Hip-Hop*, fizeram com que se questionassem as regras rígidas que seguiam guiadas por uma entidade invisível. Em sociedades modernas, a *Internet* e a globalização, acrescentam ainda outra camada neste desenvolvimento.

Como musa, as histórias da cultura tradicional africana, eram normalmente apresentadas ao ocidente em alta moda não pelos seus artistas ou designers, mas pelos agentes de um ambiente diferente ao seu. Por décadas, ainda que as influências estivessem cada vez mais enraizadas na cultura ocidental, raramente eram identificadas, ou desenvolvidas para além dos estereótipos, ou formas que mantinham as fantasias tidas como “exóticas”. Era apresentada e condicionada pela visão ocidental. Apenas recentemente, tendo em perspetiva a linha de tempo da história da Moda, são vistos exemplos em maior quantidade dos seus descendentes a tomar um papel mais ativo nesta área. Contam por si as suas próprias histórias e contribuem para que mais do mesmo

grupo assumam posições que antes eram tidas como impensáveis. Desde o primeiro editor chefe da *Vogue* britânica, Edward Enninfu, como Lindsay Peoples Wagner e Elaine Welteroth, portadoras do mesmo título para a *Teen Vogue*. Nas coleções masculinas de Virgil Abloh, com a influente Louis Vuitton, funde a moda de luxo ao estilo *streetwear*. A Música, passa a ter um papel ainda mais ativo no mundo da Moda. Cantores e *rappers* como Rihanna, Beyoncé, Kanye West, entre muitos outros, lançam as suas coleções, marcas e colaborações. Devido ao seu estatuto, estas figuras públicas, desconstroem antigos paradigmas, dão uma nova expressão de liberdade e identidade, que o design de Moda contemporâneo tinha vindo a perder quando em competição com o mercado *fast fashion* e de produção em massa. Apresentam de maneira inovadora os conceitos intrínsecos à área (novo, futuro), num mundo altamente ditado pela globalização, quando a integração era algo que estava a ser esquecido.

Para muitos, o continente africano ainda é um mistério. Os seus valores, que transformaram a cultura contemporânea ocidental, igualmente desconhecidos e desvalorizados. Muitas vezes é homogeneizado, assumido como pobre, ignorado e tratado como um “super país” onde todos se conhecem e todos agem da mesma forma. Quando na verdade, três vezes o tamanho do continente europeu, é tudo menos isso. É uma verdade universalmente reconhecida que as sociedades ocidentais são ricas em diversidade entre si, nisso pode-se apontar como ingênuo acreditar que o continente africano seria de algum modo diferente. Os equívocos desenvolvem-se com o tempo, ganham força e assumem-se inconscientemente como verdades que levam séculos a serem desmistificados. Em exemplo, a ideia tida de que todas as sociedades africanas habitam em tribos. Esta noção provinda da Europa, surgiu na altura de colonização. Um marcador para distinguir esta cultura diferente das grandes sociedades “civilizadas”. Ainda hoje, muitas vezes o termo tribal nas tendências de Moda, vinha a relembrar a associação ao termo selvagem, associando-se também ao étnico. De décadas a décadas, passando depois a séculos, assumiu um significado depreciativo. A palavra “tribal” traduzia-se para algo “não civilizado”. Tomou uma qualidade estática de que “as tribos são todas iguais”, o que também não poderia estar mais longe da verdade. O continente africano apresenta uma riqueza em tudo o que o rodeia. Não apenas dos recursos naturais, mas da maneira como as suas sociedades trabalham e absorvem o que está ao seu redor. Os seus valores, tradições e até crenças religiosas são visíveis por vezes na própria maneira como se apresentam. Tendo inspiração na natureza e no natural, esta fonte incentiva à criação pelo trabalho manual. Reflete-se assim nos seus tecidos, objetos, arquitetura, cores, padrões, música e muito mais. O que é criado é um reflexo do que os rodeia, crenças e de valores imateriais.

Não se ignora ou deixa de lado o tão necessário crescimento que alguns países do continente africano ainda precisam fazer (em educação, saúde, política, tecnologia ou infraestruturas). Estes países e nações, apostam e tentam reconstruir-se das adversidades colocadas no seu percurso de desenvolvimento próprio. Apesar das suposições exteriores aos seus valores, trabalham em mostrar a sua verdadeira identidade, colaborar e partilhar o que têm a oferecer a quem queira ouvir.

Em simultâneo, serve de foco compreender o porquê da reticência da sua integração como participante igualitário. Inconscientemente entende-se estas questões, no entanto num clima social em que as opiniões costumam ser tão facilmente tomadas como uma ofensa, reflexões são mantidas secretas ao invés de debatidas, clarificadas e contextualizadas. Isto que vêm a dificultar um debate construtivo e o progresso resultante. Determinados pontos de vista em discussão estão sujeitos a experiências individuais ou coletivas que outro grupo não passa, tornando-se, portanto, difícil a alguns de compreender e empatizar com a problemática apresentada por outros. As diferentes perspetivas sobre determinados temas, quando fundamentadas e expostas, podem resultar em soluções que beneficiem ambas as partes. Para que a mudança tenha efeito é importante primeiro a troca de ideias, receção e tratamento da informação.

Nesta dissertação surgem soluções de como o design de Moda e projetos desta área podem contribuir de uma forma mais eficiente para uma argumentação aberta sobre estas temáticas, assim como a integração e normalização das mesmas em sistemas de Moda, transpondo-se assim para o contexto contemporâneo.

## **Objetivo e Questão de Investigação**

Como objetivo, pretende-se apontar as influências provindas da cultura tradicional africana no Design de Moda, assim como destacar as contribuições da mesma na evolução da Moda contemporânea. Criar um entendimento sobre as questões que permanecem nas discussões sobre África, quebrando o foco na centralidade dos textos eurocêntricos e centrando-se, em vez disso, na produção cultural e intelectual africana. Analisa-se como as tradições se transformaram com o decorrer dos tempos e se traduziram num ambiente exterior ao seu. Observar o desenvolvimento e produção cultural e intelectual negra. Assim, o objetivo geral é perceber e conhecer como projetos de design de Moda podem contribuir para um debate aberto sobre as problemáticas sentidas por vários grupos de etnia negra. Começando pelo entendimento individual de matérias, aprofundando os seus conceitos e significados. Com recurso a perspetivas das disciplinas teóricas de História, Antropologia, Sociologia e Psicologia em livros, artigos científicos ou revistas e entrevistas relevantes ao tema, pretende-se obter resposta às seguintes questões:

1. Como surgiu a influência da cultura africana no mundo ocidental?
2. Como as tradições, musicais e culturais, se transformaram num ambiente exterior e evoluíram na Moda contemporânea?
3. O que é a nova Moda de descendência tradicional africana?
4. Qual será o papel da cultura africana no futuro do design de Moda?

Para obter resposta a estas perguntas, a pesquisa será dividida em vários capítulos que analisam este tema numa perspetiva temporal. Sendo os tópicos mais importantes apresentados e divididos nos seguintes capítulos:

1. Contextualização Teórica de Cultura e Moda
2. Revisão Bibliográfica
3. A Cultura Africana no Design de Moda Contemporâneo

## **Justificação e relevância do tema em investigação**

Se o início do século XXI foi demarcado com intenções de união, os anos 10 e os inícios de anos 20, retrocederam os esforços. Os acontecimentos histórico-políticos destes anos confirmam que ainda que muitos avanços tenham sido feitos, na sua instabilidade observa-se como as conquistas feitas nunca são definitivas.

No tema em análise, pretende-se apresentar uma pesquisa teórica exploratória-explicativa recorrendo para além do Design de Moda, as áreas de História, Antropologia e Sociologia. Com objetivos de incentivar a discussão aberta das problemáticas provenientes. A sua contextualização torna-se relevante para melhor compreensão em ambiente contemporâneo. Ainda que esta dissertação não venha com a intenção de se apresentar como um guia completo sobre a história da cultura e moda tradicional Africana, ou da sua diáspora, analisa e identifica momentos cruciais da estilização negra. Nisto, sublinha a importância e como contribuições das mesmas estabeleceram o seu estilo e a identidade negra na diáspora atlântica. A investigação observa as séries de acontecimentos interrelacionados que esclarecem o seu trajeto histórico. O único caminho a seguir é analisar o passado. Pretendendo valorizar o papel de tradições e culturas africanas na Moda atual, esta informação oferece também uma perspetiva sobre os seus valores. Mostrar que há muito mais que serve de inspiração para além da noção de tribal. Enfatiza não só a cultura do continente, mas também como esta troca o faz crescer quando em contacto com a perspetivas distintas.

A resposta à pergunta de “porque que este tema é relevante?” acaba por ser explorado em leitura de toda a dissertação. No entanto, sucintamente, pretende ser uma meio de esclarecimento aos interessados pelo tema. Um recurso aos que pretendem conhecer mais sobre uma cultura talvez exterior, ou pouco aprofundadamente estudada e compreendida nas suas singularidades pelas sociedades ocidentais. Também para os seus próprios descendentes, que ao crescerem fora dela, a redescobrem. Acaba por ser definida de modo explicativo do porquê a representação ter um papel fundamental no funcionamento de uma sociedade. Como a Moda, como agente do moderno, pode ser um dos veículos que ajuda à resolução desta problemática.

“A Moda produz inseparavelmente o melhor e o pior, a informação vinte e quatro por vinte e quatro horas e o grau zero do pensamento, e cabe a nós

combater, pelo nosso lado, os mitos e os *apriori*, limitar os maléficos da desinformação, instituir condições para um debate público aberto, mais livre, mais objetivo” (Lipovetsky, 2010, p.27).

## Metodologia

Esta dissertação desenvolve-se numa primeira fase por uma metodologia não intervencionista aplicada à revisão de fontes relevantes ao tema na sua bibliografia. Recorrendo a livros, artigos científicos e revistas, consulta de *websites* em quantidade abrangente para garantir veracidade da informação. A coleção recolhida provém de diversos autores e fontes, com variadas opiniões em relação a cada ponto de vista na investigação teórica. Esta posteriormente, é tratada pelo desenvolvimento da componente com uma metodologia intervencionista, recorrendo a uma análise de dados qualitativos no desenvolvimento de um mini projeto de coleção cápsula, recorrendo a metodologias projetuais.

## Estrutura da dissertação

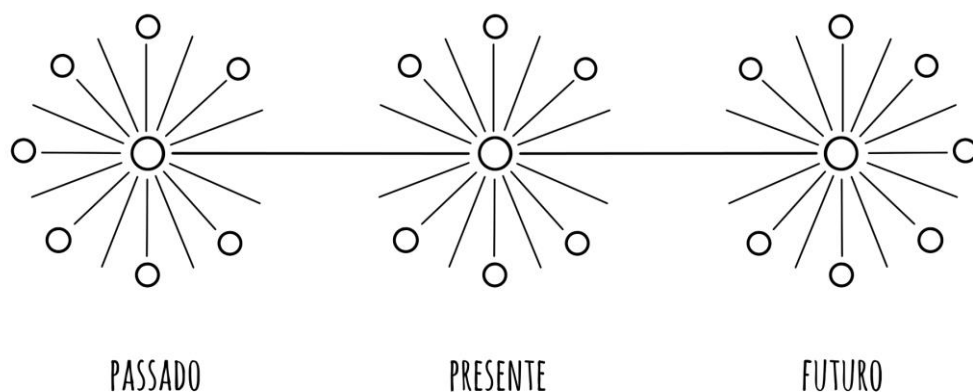


Figura 1 – Estrutura da dissertação, elaboração própria

Para propósitos de contexto da temática, a análise será feita, como anteriormente referido, de modo exploratório-explicativo recorrendo a uma exposição cronológica. Analisando perspetivas de Moda e Cultura no passado, como se traduzem e evoluíram para as problemáticas no presente e que veios podem envergar no futuro. Tendo uma visão ampla, refletir como estas problemáticas surgiram, como se transportaram e transformaram no presente e como podem servir de exemplo para melhorar o que ainda está para vir (Figura 1).

A estrutura liga-se ao tema referido na sua apresentação, exposição e exploração como uma metáfora teatral, juntando Moda, Design de Moda e Arte. Palco, Personagens e ação. A cada capítulo da sua inspiração estética, monta-se e relaciona-se ao *moodboard* da mini coleção a

apresentar. Em referência às figuras 2, 24, 56 e 98, estas servem como capa e sumário a cada capítulo.

Inicialmente, são contextualizados os conceitos de Cultura e Moda omnipresentes. Com recurso à sua revisão bibliográfica, guia a pesquisa pela sua subjetividade a cada sociedade em que se insere. Notar os conceitos que se apresentam frequentemente antagónicos quando em referência a estes termos – tradição *versus* moderno, Arte alta *versus* Arte baixa ou tecnologia *versus* artesanal. Quando em exploração à cultura africana e ocidental, as suas disparidades não implicam que devam ser vistas como mutuamente exclusivas. À importância explicada da Moda, expõe-se a sua criação, funcionamento e contradições, assim como a sua evolução. De um meio exclusivo (singular e trabalhado), a público (replicado e simplificado), assim como a relevância da Música na sua consolidação em ambiente contemporâneo. Focando à temática central, a segunda parte da investigação foca na influência da cultura africana no design de Moda contemporâneo como objeto de estudo. No levantamento e análise das mais variadas publicações, as suas implicações e evolução. São seguidamente expostas as primeiras transformações desta cultura fora da sua base, observa-se como certas noções tradicionais se adaptaram e traduziram em diferentes sociedades, nomeadamente na Europa, América do Norte, Central e do Sul. Em exemplo principal, o caso dos Estados Unidos, pela sua influência como potência global e palco das maiores transformações ao longo do século XX e XXI. Após a contextualização teórica, foca-se no ponto principal da pesquisa. Tendo em perspetiva toda a investigação histórica, estuda-se como esta se fundiu e influenciou a área da Moda e até instantes comportamentais no mundo contemporâneo. O último capítulo, assim como a as considerações finais do documento, refletem sobre o futuro estado e o papel da cultura africana no design de Moda. Esta reflexão apresenta-se com recurso das diversas perspetivas recolhidas, enquanto o último propõe soluções, apresentadas de modo prático na componente de conclusão projetual.

**Folha em branco**

## Capítulo 1 – Palco – Contextualização Teórica de Cultura e Moda



Figura 2 – Excerto de *moodboard* – Capítulo 1, Palco – Contextualização Teórica de Cultura e Moda, Montagem elaboração própria<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Fonte - *HTS Studio* - <https://htsartstudio.wordpress.com/2017/04/06/pre-kindergarten-and-kindergarten-mixed-media-projects-inspired-by-jean-michel-basquiat/>; *Comunidade Cultura e Arte* -

Para o entendimento do tema central, não se poderia deixar de se contextualizar em primeiro lugar, os conceitos que o fazem ser. Nas áreas da Cultura e Moda, resumidamente são estudadas, analisados conceitos, derivações históricas e influências associadas. O último, como meio de comunicação visual, é também uma das áreas que nos ajuda a conectar e responder perguntas sobre o passado, ligando-se assim à Cultura. Com recurso às áreas de Antropologia, História, Sociologia e até Economia, estabelece-se o “palco”, sobre o qual a informação adicionada põe em perspetiva as suas transformações, variantes e implicações.

As contextualizações oferecidas dos termos, mostram “Cultura” recorrentemente associada a noções de antiguidade, ao passo que em perspetivas ocidentais, a análise mostra-nos uma maior ligação a ideias associadas à modernidade. Quando se fala de moda africana, é impossível não falar de tradição e por sua vez da cultura tradicional africana. Em Moda, do nascimento ao estabelecimento como entidade permanente, esta evolui da necessidade de proteção, adquirindo no seu percurso um carácter estético, passando de um trabalho artesanal, artístico e individual a maioritariamente mecânico, comercial e replicado.

## 1.1 – Perspetivas de Cultura e Tradição

Ainda que o significado de Cultura seja tanto abrangente como restritivo, o termo é ligado às semelhanças de um determinado grupo em relação aos outros. Está presente quando se observam padrões comportamentais e de ideologias. As sociedades, outro tema que nasce do conceito, moldam a sua cultura, este que de seguida acaba por ser o que a identifica. Enquanto as culturas são complexas com padrões de comportamento e perceções aprendidas, as sociedades são grupos de organismos que interagem entre si.

Em entrevista ao *website Live Science*, intitulada *What Is Culture?*, De Rossi (2017), antropóloga na *Barnet and Southgate College*, aponta como a palavra “[...] partilha a sua etimologia com uma série de outras palavras relacionadas com a estimulação ativa do desenvolvimento” (*apud Zimmermann*, 2017: para. 4)<sup>2</sup>. A definição do termo em análise refere-se justamente à utilizada nos campos da Antropologia ou Sociologia. Ao primeiro, a perspetiva do antropólogo Tylor (2016), permanece até aos dias de hoje, quando a descreve como “[...] aquele conjunto complexo que inclui conhecimento, crença, arte, direito, moral, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo Homem como membro da sociedade” (p.9). *Merriam-Webster*, em semelhança, sumariza como “[...] as crenças habituais, formas

---

<https://comunidadeculturaearte.com/wp-content/uploads/2021/06/philistines-e1608733625397.jpg>;  
*MET* *Museum* - <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/~media/Images/Exhibitions/2012/African%20Art%20NY%20and%20the%20Avant%20Garde/slideshows/blondiau; Fashion Ghana-https://io.wp.com/www.fashionghana.com/wp-content/uploads/2020/03/harmonia-rosales.png; The Incubator - https://theincubator.live/2016/12/18/5333/>;  
*Fine Art Photography Video Art* - <https://www.fineartphotographyvideoart.com/2011/09/jean-auguste-dominique-ingres-1780-1867.html>;  
*The Incubator*- <https://theincubator.live/2016/12/18/5333/#jp-carousel-5385>;  
*New Guinea Tribal Art* - <https://newguineatribalart.tumblr.com/image/174533070973>;  
<https://phillipbouttejr.carbonmade.com/projects/6862145>  
<sup>2</sup> Fonte – *Live Science*, recuperado de <https://www.livescience.com/21478-what-is-culture-definition-of-culture.html>

sociais e traços materiais de um grupo étnico, religioso ou social” (para. 1)<sup>3</sup>. Quando em consideração as práticas, valores e normas que caracterizam grupos de influência minoritária ou majoritária. Uma norma estabelece a conduta aceita numa determinada sociedade, servindo de orientação para o comportamento, vestuário, linguagem, que serve de modelo para as expectativas de um grupo social. Acrescenta também como “[...] as características da existência quotidiana (tais como desvios ou um modo de vida), partilhadas pelas pessoas num lugar ou tempo” (para. 2)<sup>4</sup>. Nisto já incluindo o que será analisado mais à frente nos conceitos de subcultura e contracultura, pensando como um indivíduo pode estar inserido em várias culturas. Ainda posto de um modo mais simplificado, Sibani (2018), complementa como “[...] o modo de vida de uma determinada pessoa que é transmitido de uma geração para outra” (p.56).

Esta é adquirida justamente por aprendizagem e socialização. Sobre este fenómeno, Idang (2018) cita Fafunwa (1974) ...

“A criança apenas cresce no seio da herança cultural do seu povo. Absorve-a. A cultura, na sociedade tradicional, não é ensinada; ela é «apanhada». A criança observa, absorve e imita a ação dos seus mais velhos e irmãos. Observa as cerimónias de batismo, os serviços religiosos, os rituais matrimoniais, as procissões fúnebres [...] A criança, numa sociedade tradicional, não pode escapar à sua cultura e ambientes físicos” (p.99).

Persiste e é assimilada por memória aliada aos sentidos sensoriais. “Os membros de uma cultura podem perecer, mas os padrões culturais subsistem no tempo de uma geração para outra” (Sibani, 2018, p.63). Permanecem por existência da tradição, transmutando o imaterial para o material e adquirindo uma componente simbólica. Note-se como “[...] os elementos mais simbólicos do funcionamento da linguagem neste caso como a substituição das palavras por objetos; com a linguagem, os humanos são capazes de transmitir a cultura de uma geração para outra” (Akama, 2012, *apud*, Sibani, 2018, p. 60).

A Cultura, é o conceito central da área de Antropologia, vista e estudada entre si pela sua diversidade entre sociedades distintas. Em sociologia, serve também como meio comparativo e ditador do comportamento dos seus indivíduos. “Quer estejamos conscientes ou não, a sociedade em que vivemos tem maneiras de nos impor diariamente os seus valores sobre o que é bom, correto e aceitável” (Idang, 2018, p.101). Psicologicamente, joga com a necessidade individual de ser aceita por um determinado grupo e com o que faz para o pertencer. “Com base em considerações culturais, algumas formas de comportamento, ações e conduta são aprovadas enquanto outras são amplamente desaprovadas” (Idang, 2018, p.102).

Ainda em referência ao Centro de Investigação Avançada sobre Aquisição de Línguas da Universidade de Minnesota, complementa também como “[...] padrões partilhados de

---

<sup>3</sup> Fonte – *Merriam-Webster*, recuperado de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/culture>

<sup>4</sup> Fonte – *Merriam-Webster*, recuperado de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/culture>

comportamentos e interações, construções cognitivas e compreensão que são aprendidos pela socialização. Assim, pode ser visto como uma identidade de grupo fomentada por padrões sociais exclusivos ao mesmo” (*apud* Zimmermann, 2017, para. 2)<sup>5</sup>. Expressas materialmente por arte, arquitetura, tecnologia, artesanato ou indústria, entre outros, ou imaterialmente “[...] intangível, mas notável através do estado psicológico da mente e dos hábitos de um determinado povo” (Sibani, 2018, pp. 59,60). Neste exemplo cabem princípios de organização sociais, religiosas, políticas, tradições, dança, música, entre outros.

Contrariando as noções que constam a cultura como um elemento estático, prova-se uma irreabilidade pois todas as culturas mudam ao longo do tempo. “A mudança é um aspeto inerente da cultura. Nenhuma cultura permanece estática. Atualmente, estamos a viver mudanças sociais e culturais à escala global” (Sibani, 2018, p.63). Atualmente, estas mudanças ocorrem por resposta a eventos e fenómenos tais como poluição e crise ambiental, intrusão de agentes exteriores e difusões culturais, ou modificações no comportamento e valores dentro do sistema social.

Quando se pensa em Moda ou cultura africana, os conceitos de tradição e permanência não estão a trás. Dá-se assim uma janela de entrada às associações, de uma sociedade fechada, que aos olhos do ocidente, é traduzida como estática e assim homogeneizada. “A sociedade fechada é uma sociedade conservadora, tradicionalista, homeostática” (Baldini, 2006, p.34). Ligada também a conceitos de permanência, passado, memória e traje, desvaloriza as necessidades do indivíduo em detrimento do grupo. Adicionalmente, com recurso a análises do filósofo, Popper (1996) sobre as sociedades abertas e fechadas, Baldini (2006), chega às seguintes considerações em maior definição de uma sociedade fechada, tendo-a como “[...] uma sociedade «mágica, tribal ou coletivista». Trata-se de uma sociedade que se assemelha a um organismo ou a um rebanho” (p.33). Tem como prioridade o pensamento coletivo ao invés de um único membro. Apesar destas considerações, tem-se a notar os contínuos desenvolvimentos, transformações e disposição de adaptação ao mundo moderno em constante mudança.

### **1.1.1 – O Continente Africano**

Como berço da Humanidade, é a base de todas as civilizações e essencial a todas as culturas. Ainda na atualidade, discussões sobre a localização exata dos primeiros registos humanos subsiste. A procura do local da sua emergência e subsequente dispersão. No momento estas têm-nos em Joanesburgo, África do Sul. Novas descobertas, no entanto levam-nos também a

---

<sup>5</sup> Fonte – *Live Science*, recuperado de <https://www.livescience.com/21478-what-is-culture-definition-of-culture.html>

países como Etiópia, Quênia, Tanzânia e ainda mais recentemente, (2019)<sup>6</sup>, a sul do Rio Zambeze, em Botsuana e partes da Namíbia e Zimbabué<sup>7</sup>.

A sua história cultural é por vezes um desafio devido à escassez de fontes escritas. Tendo de confiar em relatos históricos, que são passados de boca em boca, interpretados com recurso às áreas da Arqueologia, Antropologia e estudos genéticos. Assim como as suas diversas populações e diásporas, é multifacetada e variada pela mistura de países e grupos étnicos com características únicas ao continente. Em artigo *online*, Zimmermann (2017), com recurso a dados da Universidade do Colorado, expõe o primeiro ponto de distinção no estado do continente.

“Atualmente, a África está dividida em dois grupos culturais: África do Norte e África Subsaariana. Isto porque o Noroeste de África tem fortes laços com o Médio Oriente, enquanto a África Subsariana partilha características históricas, físicas e sociais que são muito diferentes do Norte de África” (para. 12)<sup>8</sup>.

Da mesma forma como a interferência Ocidental faz-se sentir fortemente no imaterial e material apresentado, “[...] no tempo presente, os estados africanos continuam divididos por fronteiras politicamente construídas, diferenças culturais, religiões e línguas estrangeiras, e legados coloniais psicológicos” (Omoyele, 2016, p. 8).

Como referenciado, a pesquisa terá como referência a sua área subsariana, sendo a área com maior envolvimento da dispersão das suas tradições.

### **1.1.1.1 – Imaterialidades e Valores da Cultura Tradicional Africana**

A vasta diversidade cultural africana apresenta-se tanto em pequenas regiões como nos diferentes países, em exemplo, o Uganda com mais de trinta grupos étnicos estabelecidos e “[...] a Nigéria tem mais de 300” (Zimmermann, 2017, para. 11)<sup>9</sup>. Estas podem ser atestadas nas suas músicas, artes, religião, ofícios, folclore, traje, línguas e gastronomia.

Apesar das suas particularidades, observam-se ainda assim valores em comum. Afinal “[...] existem semelhanças subjacentes partilhadas por muitas sociedades africanas que, quando contrastadas com outras culturas, revelam um grande ponto de diferença” (Idang, 2018, p.97). Não exclusivamente limitados a esta etnia especificamente, passam pelo amor e respeito ao que é seu e aos membros superiores das suas determinadas sociedades, com grande prática familiar,

---

<sup>6</sup> Fonte - *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/history/article/150911-hominin-hominid-berger-homo-naledi-fossils-ancestor-rising-star-human-origins>

<sup>7</sup> Fonte - Chan, E. K. F., Timmermann, A., Baldi, B. F., Moore, A. E., Lyons, R. J., Lee, S.-S., Hayes, V. M. (2019). *Human origins in a southern African palaeo-wetland and first migrations*. *Nature*, 575(7781), 185–189.

<sup>8</sup> Fonte – *Live Science*, recuperado de <https://www.livescience.com/21478-what-is-culture-definition-of-culture.html>

<sup>9</sup> Fonte – *Live Science*, recuperado de <https://www.livescience.com/21478-what-is-culture-definition-of-culture.html>

respeito a figuras de autoridade, trabalho árduo, espírito de união e muitos outros. Com recurso a Onwubiko (1991), Sibani (2018) mais confirma como os valores africanos passam pelo “[...] sentido de vida comunitária, sentido de boas relações humanas, sentido de santidade pela vida, sentido de hospitalidade e sentido da religião sagrada” (p.61). As relações imateriais têm maior prioridade em relação às materiais. “Alguns valores sociais, especialmente na sociedade africana, não podem ser exatamente separados dos valores religiosos, morais, políticos, etc.” (Idang, 2018, p.103). Estes ditam todos os aspetos da cultura em si com forte ligação ao espiritual.

“O mais significativo da sociedade tradicional é que a hierarquia política começa com a família. Cada família tem um chefe de família; cada aldeia tem um chefe de aldeia. Destes, temos o chefe do grupo e, acima do chefe do grupo, é o governante supremo” (Idang, 2018, p.104).

Sobre esta ideia de Ser Supremo, religião e crenças espirituais o autor complementa como a cultura africana...

“Tem uma crença na existência da alma humana e a alma não morre com o corpo. A religião tradicional africana também tem a crença de que os bons e maus espíritos existem e que são estes espíritos que tornam possível a comunicação com o Ser Supremo. Acima de tudo, tem um sentido moral de justiça e verdade e o conhecimento da existência do bem e do mal. Os valores religiosos africanos parecem permear todas as facetas da vida do Africano e o Africano acredita que tudo pode ser imbuído de significado espiritual. A adoração de diferentes deidades em diferentes dias continua a mostrar que o povo africano tem em alta estima os seus valores religiosos. Feiticeiros e adivinhadores são vistos como mediadores entre Deus e o homem e interpretando os desejos de Deus para com os mortais. Os adivinhos, feiticeiros e videntes ajudam a racionalizar o comportamento humano na sociedade e as pessoas têm medo de cometer delitos devido ao medo de serem expostas pelos adivinhos e feiticeiros” (Idang, 2018, p.104).

Juntamente com o ideal de família alargada e religião, o princípio de trabalho árduo é uma característica da cultura africana. É ponto de orgulho e subsiste em alguns estados até aos dias de hoje. Nisto pode observar-se nas formas de arte continuamente e maioritariamente manuais. A preguiça é sinónimo de uma vida de pobreza. O tipo de ocupação não é tão importante como o facto de se estar empenhado em algo.

Pré colonização, a sociedade africana era livre de praticar os seus valores culturais. Em referência à sua importância, Sibani (2018), adiciona como...

“A existência da cultura tem como objetivo satisfazer as necessidades do ambiente físico e social. As virtudes e os valores são aspetos importantes e

indispensáveis da cultura. A taxa de avanço cultural numa dada sociedade depende do nível do valor moral ou das virtudes da consciência dessa sociedade” (p.57).

O seu declínio deu-se com a vinda de capitães colonos em áreas do continente. Para muitos, foi proliferado com a introdução da educação ocidental. Em artigo para a publicação *Globality Versus Democracy?*, intitulado *A Perspective from Sub-Saharan Africa*, Maduagwu (2000), confirma como...

“Na África tradicional, a educação era essencialmente funcional: preparação para enfrentar os desafios da sociedade. O sistema educativo colonial, por outro lado, foi concebido para alienar o africano da sua cultura, para odiar a sua língua e o seu trabalho manual. O africano foi ensinado a ver a educação como uma emancipação da vida da aldeia e um passaporte para o trabalho distinto nas cidades” (pp.215,216)<sup>10</sup>.

Este sistema educativo permaneceu inalterado mesmo depois da maioria dos países ter conquistado independência. Em perspectiva, a desvalorização cultural pelo ocidente surge por conflito aos seus valores da época. Sumariamente, expansão, dominância, recursos, poder, entre outros. Ainda que inicialmente se dedicassem apenas à exploração, os interesses e objetivos finais focaram-se pelos bens materiais. O que era considerado mais importante e sagrado a diversos grupos étnicos africanos era justamente o imaterial, tido para eles como sem valor. As poucas nações africanas que forçadamente sofreram transformações, em tentativas de pertencer, resistir à crueldade, persuadidos pelo cristianismo e muito mais tarde pela cultura ocidental, negaram partes da sua tradição, origens e valores. Algo que causou mais divisão dentro do “continente-mãe” e a posteriori aos seus descendentes em outras partes no mundo.

A religião, o folclore e a cultura tradicional partilham espaço e estão empiricamente interligadas. Na Nigéria e Etiópia por exemplo, o Cristianismo e o Islamismo transformaram os antigos costumes. Tradições passadas por narrativas, contadas de geração em geração, mostram orgulho numa rica identidade cultural e a vontade de preservação de histórias. “Os provérbios africanos e ditados sábios têm um rico repositório de sabedoria. Os provérbios advertem os africanos contra a conduta imprópria” (Idang, 2018, p.104). Cada um dos diferentes grupos têm os seus rituais e cerimónias, o que cria um sentimento de pertença. Estes transmitem uma perspectiva às suas ideologias e valores. Mostram, partilham os desejos e medos humanos de um conjunto, tais como afeto, casamento e morte.

“As línguas faladas eram invulgarmente animadas, de acordo com a maioria dos padrões europeus. Repletas de provérbios, eram fontes de formação moral e ética, assim como simples veículos de comunicação. A conversa diária, bem

---

<sup>10</sup> Fonte – Köchler, H. (2000). *Globality versus democracy?* Jamahir Society for Culture and Philosophy.

como a narração e oratória durante os rituais sagrados e outros eventos de performance, era repleta de energia e dinamismo” (Dodson, 2003, para. 1)<sup>11</sup>.

Como já referenciado, as histórias servem também como uma forma de inculcar caráter e complementar à educação. Têm como cenário mundos fantásticos e mitos (mitologia, figuras deíticas, fábulas), raramente associados à vida real. Estas ocorrem em forma de prosa ou poema, sendo acompanhadas com tambores e adereços em personificação às diferentes Personagens, mas também como uma técnica para manter o público envolvido.

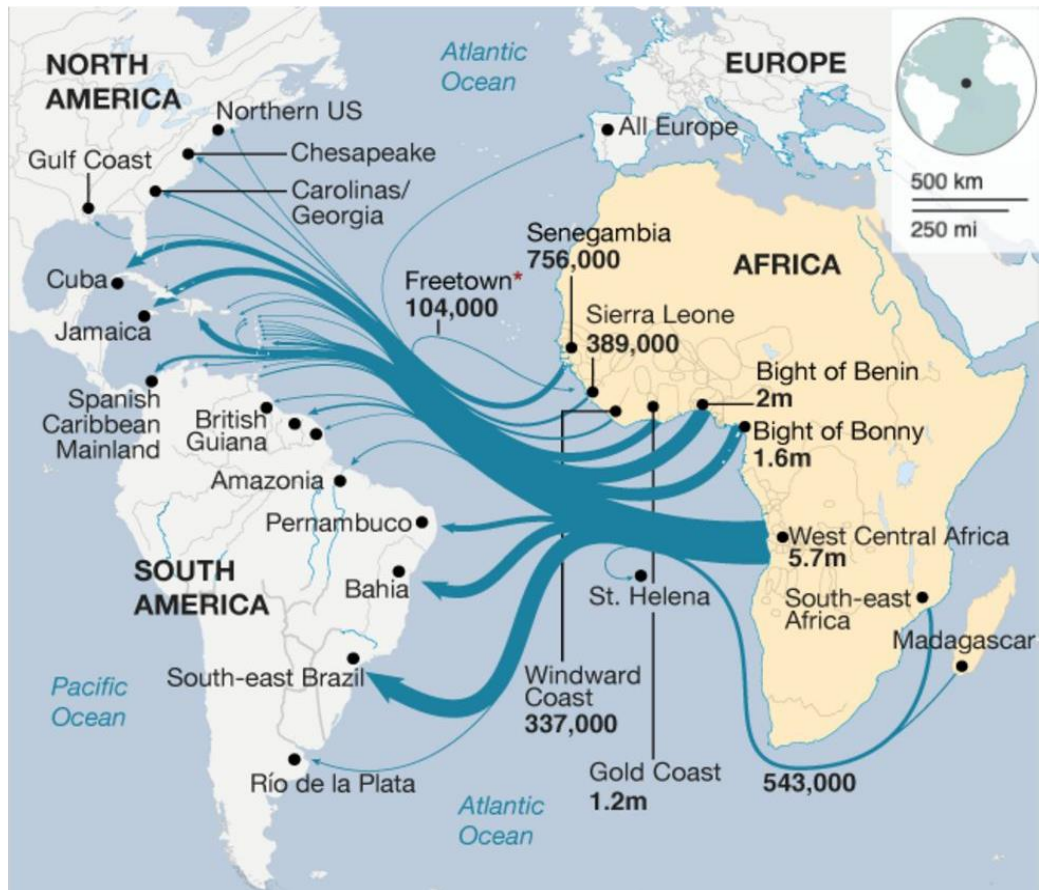


Figura 3 – O Comércio Transatlântico de Escravos - Cativos levados de África para as Américas e Europa - séc. XVI – XIX <sup>12</sup>

Para uma perspectiva de costumes das mais relevantes culturas à pesquisa, foram cruzadas informações sobre as regiões que ativamente tiveram os seus grupos étnicos deslocados no transporte transatlântico de escravos e os maiores grupos étnicos africanos.

Pela informação obtida (Figura 3), pode observar-se a vinda pelas regiões de Senegâmbia (Senegal, Gâmbia, Guiné-Bissau e Mali), Serra Leoa, África Ocidental (Costa de Marfim, “Costa do Ouro”, “Costa dos Escravos”), Golfo do Benim, Golfo do Biafra (Nigéria, Camarões), África

<sup>11</sup>Fonte – *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>

<sup>12</sup> Fonte – *BBC*, recuperado de <https://www.bbc.com/news/world-africa-53444752>

Central Oeste (Angola, Congo, Republica Democrática do Congo, Gabão) e Sudoeste Africano (Botsuana, Burundi, Essuatíni, Quênia, Lesoto, Malawi, Moçambique, Tanzânia, África do Sul, Uganda, Zâmbia, Zimbabué e ilhas-nações de Madagáscar, Maurícia, Reunião, Comores e Mayotte). Cruzando a localização geográfica com aos maiores grupos étnicos africanos, estes correspondem aos: Zulu, Masai, Yoruba, Fulani, Hausa, Hutu, Igbo, Kanuri, Kango, Luba, Mongo, Shona, Akan, Chewa

### **1.1.1.2 – Os Adereços - A Cultura Africana e o Material**

Ainda que seja difícil resumir todas as variadas formas e técnicas que caracterizam a arte material africana, as semelhanças que as distinguem do ocidente são mais fáceis de apontar. Podendo surgir num particular contexto político, de entretenimento, ideológico, funcional, estético ou mesmo na junção destes termos. O seu estatuto deve ser avaliado no seu próprio contexto cultural. As primeiras formas de evidência levam-nos a artefactos encontrados nas zonas do Egipto, Camarões, Serra Leoa e Nigéria a mais de 2000 anos a.C. Acaba por ser o ponto de partida para as descobertas numa perspectiva imaterial, quando interpretando a significância e utilidade de determinados objetos e materiais.

A atribuição de valor estético de determinados objetos africanos em detrimento de outros, vem pelas noções subjetivas do que se constitui como Arte na perspectiva ocidental. Tendo visões bastantes distintas, estas acabaram por se identificar mais com as expressões expostas em conformidade com algo que já conhecem, ou algo que consideram o seu “igual”. Apresentada por forma de esculturas, têxteis, confeções, cerâmica, arte, entre outros, comparativamente com os que eram trazidos de outras fontes – nomeadamente, Japão, China e Índia (sedas, loiças), os africanos eram descartados como trabalhos artesanais (algodão, barro, madeira, palha). As bases de distinção e separação entre a Arte Fina e Arte Baixa (artesanal).



Figura 4 – *Les Femmes d'Alger*, Pablo Picasso, 1907 <sup>13</sup>

Referentemente às artes visuais, a figura com grafismos cúbicos não lembrava nenhuma forma diretamente discernível como humana, logo tida como sem valor quando em comparação a obras renascentistas ou românticas. Em prefácio para *New African Fashion*, Iké Udé (2011) aponta as primeiras referências africanas que muito mais tarde inspiraram artistas como Picasso, Vlaminck, Derain e Modigliani. “As máscaras sublimemente grotescas, as figuras com pregos, ídolos escarnecidos e representações humanas distorcidas/desfiguradas que ele [Picasso] viu, eram nada que alguma vez tivesse testemunhado ou aprendido na Europa ou no Oriente. Este encontro chocante prendeu a sua imaginação” (*apud* Jennings, 2011, p. 7). Em conceitos de brutalidade, imperfeição e realidade subjetiva, nunca antes aplicados no ocidente, apresentam uma nova perspectiva de arte. Mais se acrescenta os comentários feitos pelo pintor em 1907, “[...] ele ficou tão chocado com o seu encontro com a arte africana que repetia constantemente as palavras ‘choque’, ‘revelação’, ‘força’ e ‘poder’” (Iké Udé, 2011 *apud* Jennings, 2011, p. 7). Que veio mais tarde a notar-se nas suas obras (Figura 4).

A consideração mantinha-se de que o artista africano estaria sempre condicionado a ideias fixas de tradição, comparativa ao estado de completa liberdade criativa ocidental (comparação de sociedade fechada *versus* sociedade aberta). A limitação via-se à produção daquilo como está e nada mais para além disso. A transformação e fusão com elementos estrangeiros vem contrariar esta noção. Em exemplo, a tecelagem de tecido *Kente* (Figura 5), os panos de ráfia “aveludada”,

<sup>13</sup> Fonte – KAZOART, recuperado de <https://www.kazoart.com/blog/oeuvre-a-la-loupe-les-demoiselles-dalger-picasso/>

*Kuba* (Figura 6), ou mesmo vários tipos de tecidos africanos influenciados em era colonial. Ainda antes da intervenção ocidental, mudanças de materiais usados em certas peças servem também como contestação a esta mentalidade. Tradições não limitam a criatividade. Como remonta o significado, trata-se de desenvolvimento, acaba por estimular novas maneiras de transmitir uma história.



Figura 5 – Tecido *Kente* tradicionalmente feito em fios de seda, algodão ou *rayon*. Chefes da Área Tradicional Agotime durante o Festival Agotime <sup>14</sup>



---

<sup>14</sup> Fonte - *MoMA*, recuperado de <https://www.moma.org/audio/playlist/43/696>

Figura 6 – Tecido *Kuba*, pano de ráfia “aveludada”, povo Kuba, século <sup>15</sup>

Características da Arte africana podem ser identificadas. Existe sempre nela uma componente expressiva, narrativa, dramática, performativa. Seja demonstrada pela adaptabilidade, a inovação da forma, criatividade, abstração visual e da convencionalidade, a combinação visual de composição equilibrada e assimetria, os elementos esculturais e geométricos, a transformação e adorno da forma humana, entre muitos outros que continuam a ser explorados. Combinados com elementos musicais, vestuário e de accessorização corporal (escultura e máscaras) é o que confere tanto significado como dinamismo aos objetos de arte em forma individual.

## **Arte e Artesanato**

Em revisão ao livro *African art in transit*, de Steiner (1994), Zolberg (1994), abre com a contextualização de Vogel (1994) sobre o estado da arte africana no Ocidente.

“Há mais “objetos” africanos fora de África do que nos seus contextos originais[...] os contextos atuais da arte africana tornaram-se cada vez mais a vitrina de *plexiglass* do museu e na casa de um colecionador - lugares tão distantes conceitualmente do passado performativo quanto fisicamente distantes do continente africano” (p. 487).

A afirmação da curadora confirma a desassociação do valor inicial atribuído a um determinado objeto cultural africano quando em ambiente estrangeiro (em museus, galerias e lojas de arte ou mesmo residências particulares - Figuras 7 e 8).

---

<sup>15</sup> Fonte - *Museu das Artes e Ciências Aplicadas*, recuperado de, <https://collection.maas.museum/object/441979>



Figuras 7 e 8 – À esquerda, *Nkisi*, Angola, madeira, ferro, aproximadamente século XIX; à direita, Relicário, figura masculina em pé, madeira, povo Kota, grupo Mbete, século XIX <sup>16</sup>

Considerado como Arte africana, são todas as formas materiais ou artísticas tradicionalmente produzidas pela cultura em continente africano. Referencialmente pelo trabalho feito em madeira por esculturas, máscaras e objetos, mas também pelo trabalho com metais e cerâmica, pinturas, arquitetura, tecelagem, acessórios, vestuário, música, entre outros.

---

<sup>16</sup> Fonte – *Museu Nacional Etnologia*, recuperado de <https://www.publico.pt/2016/10/22/culturaipsilon/noticia/os-nkisi-sao-figuras-de-relicario-1748279#&gid=1&pid=1>; Museu MET: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/319234>



Figura 9 – Pendente máscara, marfim de elefante, ferro, liga de cobre. Benin, Edo, século XVI; detalhe da peça aumentado (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)

17

Cada região apresenta um detalhe intrínseco à sua forma artística, dependendo dos seus costumes, crenças e valores. Mais uma vez, apesar da sua diversidade, estilos culturais artísticos em comum representam os valores imateriais aplicados também ao material e passados ao exterior. Significado, crenças, história e utilidade são postos em primeiro, sem desconsiderar as considerações estéticas. Tem sempre uma componente única, visto que são produzidos manualmente e têm assim uma forte identidade, transportada para o vestuário, arquitetura, música (instrumentos), entre outros.

## Música

Intimamente ligada com todas as vertentes artísticas, a Música acaba por também estar inserida nos campos de cultura material e imaterial.

“Quando combinados com as forças espirituais que frequentemente acompanhavam ou eram evocadas pelos cantos, tambores e danças, os próprios dançarinos tornaram-se a encarnação dos ritmos e dos espíritos. Seja em rituais religiosos sagrados ou em rotinas do dia-a-dia, a música e os ritmos que ela

---

<sup>17</sup> Fonte - *Museu Britânico*, recuperado de [https://www.britishmuseum.org/collection/object/E\\_Af1910-0513-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Af1910-0513-1)

evocava eram constantes, energéticas e absorventes para os parceiros. E onde a música era ouvida, a dança não ficava geralmente atrás” (Dodson, 2003)<sup>18</sup>.

A Música, pelo meio inatingível em que pode ser produzida, por canto e dança, é ponto principal para a conexão ao espiritual e religioso, tanto nos objetos e instrumentos utilizados para a sua produção.

“As músicas nativas, que eram extremamente complexas, omnipresentes em todos os aspetos da vida social tradicional africana. Eram utilizadas para estabelecer e manter os ritmos de trabalho. Nenhum festival ou celebração do ciclo de vida estava completo sem a presença da música, o centro rítmico em movimento da vida social e cultural tradicional africana” (Dodson:2003)<sup>19</sup>.

Tendo sofrido também mudanças ao longo dos séculos, por novos instrumentos ou influências, a música negra de hoje é muito diferente da música tradicional africana de tempos passados. Esta mantém as referências que a identificam, sendo a sua origem estudada através de fontes materiais (descobertas arqueológicas de fragmentos), visuais (pinturas rupestres, ilustrações de livros, desenhos, pinturas), históricas, orais, escritas (relatos de viajantes, notas em estudos, inscrições em árabe, línguas africanas e europeias), anotações musicais, gravações sonoras, fotografias, filmes, entre outros. Tradicionalmente feitos por materiais orgânicos (pedra, madeira, pele animal, ossos), tornam também difícil a persistência ao tempo dado ao clima de certas regiões do continente.

---

<sup>18</sup> Fonte – *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>

<sup>19</sup> Fonte – *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>



Figura 10 – Pedi a tocar *lekope*, povo Zulu, instrumento de corda <sup>20</sup>

Os instrumentos tradicionais de percussão eram usados para a representação de uma emoção. Os de maior força distintiva do estilo, a batida é associada a força/corpo, corda e sopro a leveza/alma. Alguns instrumentos podem estar restringidos a rituais religiosos, culturais ou a ocasiões sociais. Entre certos povos, existem restrições quanto à idade, sexo, ou estatuto social do tocador. Na África ocidental e central, os tambores de percussão podem servir para a transmissão de mensagens ou, juntamente com as trombetas, para a declamação de louvores, imitando os padrões tonais e rítmicos da fala. É transmitida por via oral (ou auditiva) e não é escrita. Certos instrumentos são utilizados unicamente para o acompanhamento de canções.

Atualmente a música e dança da diáspora, é construída por diferentes desconstruções das tradições musicais africanas, inclui música de origem afro-americana (*Hip-hop, Blues, Jazz, R&B, Soul, Rap*) e muitos géneros das América Centrais e Sul.

A música africana consiste em padrões rítmicos complexos, envolvendo frequentemente um ritmo tocado contra outro para criar uma polirritmia. Para além da natureza rítmica da música, esta difere da ocidental na medida em que as várias partes das canções e cantigas não se combinam necessariamente de uma forma harmoniosa. Na sua base é altamente improvisada. Um padrão rítmico central é tipicamente tocado, com os bateristas a improvisar novos padrões sobre os padrões originais estáticos, isto muito visto mais tarde no estilo *jazz*.

---

<sup>20</sup> Fonte - *UCT Libraries Digital Collections*, recuperado de <https://digitalcollections.lib.uct.ac.za/collection/islandora-25796>



Figura 11 – Instrumentos de percussão tradicionais africanos, feitos em madeira, corda, metal, pele, contas de vidro, tecido <sup>21</sup>

## Tradições Têxteis

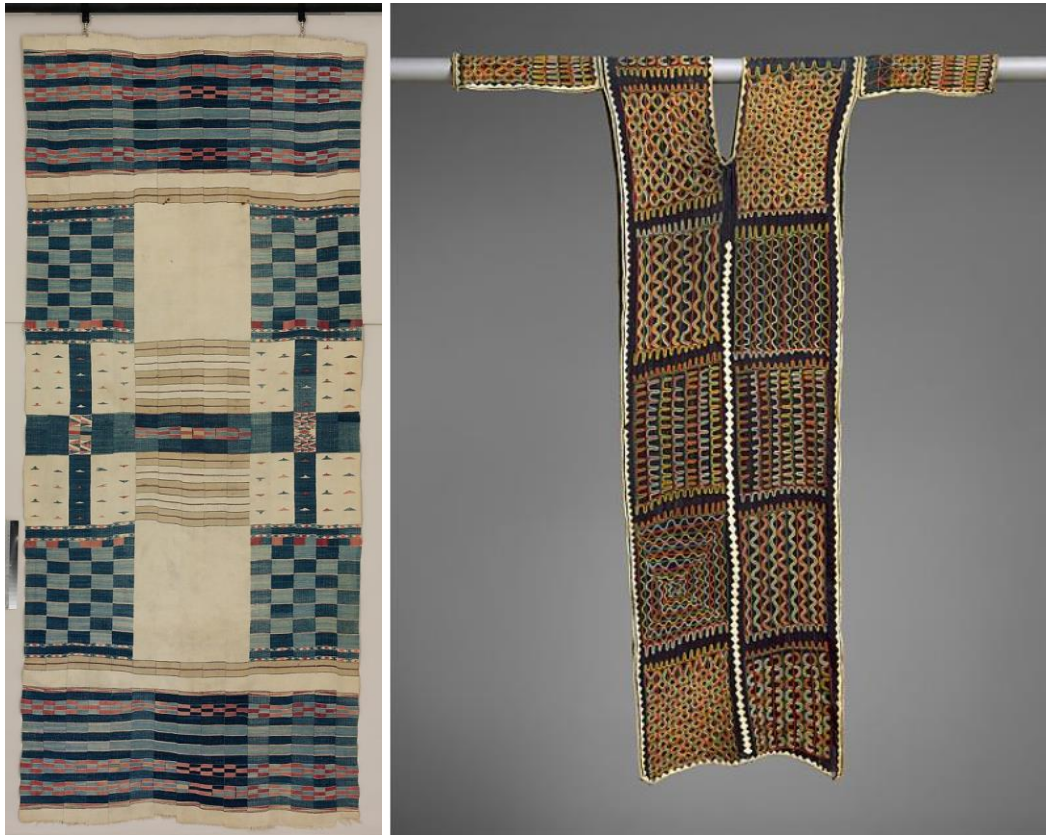
Em termos de vestuário, os têxteis tradicionais e artesanais de África são sumptuosos, cheios de significado e contexto cultural. “Estudos sobre vestuário em África giram em torno do apelo e transformações duradouras do tecido/vestuário; os efeitos sobre o vestuário e a identidade da colonização, modernidade e globalização; e as questões de vestuário na diáspora” (Hansen, 2004, p.374). A sua evolução é difícil de investigar devido à falta de palavras escritas e de provas históricas reais comprovadas. “O estudo académico dos têxteis e vestuário em África começou nos anos 60 e princípios dos anos 70” (Rovine, 2015, p.22). Muita da informação é obtida a partir de várias fontes, por palavra de boca (história oral), o teatro e cerimónias (máscaras), da arte e artefactos que mostram representações escultóricas do vestuário. Variam de norte a sul, em função das crenças religiosas, valores, costumes, comerciais.

“O adorno corporal - incluindo vestuário e acessórios, tatuagens, escarificação, pintura corporal e penteados - cumpriu, portanto, múltiplos papéis. Servindo como proteção básica bem como um significante de estatuto, ambições, crenças e grupo étnico, torna-se uma segunda pele que dá ao indivíduo uma passagem segura através da ostentação e também cerimónias que marcam cada etapa da vida” (Jennings, 2011, p. 8).

---

<sup>21</sup> Fonte – *African Vibes*, recuperado de <https://www.africanvibes.com/8-traditional-african-music-instruments-and-their-origin/>

Todas as culturas orgulham-se da indumentária que utilizam para cerimónias e ocasiões especiais.



Figuras 12 e 13 – À direita, Tapeçaria de Interior – algodão, lã e tingimentos naturais; à esquerda, Túnica de homem bordada – *Bororo*, algodão e tingimentos naturais <sup>22</sup>

As suas vestes e acessórios dos Fula (Fulani) em exemplo, variam em função da região em que se encontram. Menos envolvidos em trabalhos de ferro e cerâmica em comparação a outros grupos étnicos, as mulheres tomam conta da maioria da produção das formas de artesanato, por tecelagens, malhas, cestos, entre outros (Figuras 12 e 13). Apresentam-se com túnicas compridas, coloridas de bordados modestos, outros tipos do adorno ou complementadas pela utilização de chapéus feitos em palha e couro (*Tengaade*) como forma de proteção. As mulheres decoram o cabelo em tranças com missangas, búzios, conchas, moedas de prata (algumas passadas de geração em geração) e âmbar. As mãos, braços e pés são pintados com *henna* e tal como os homens, mostram marcas nos rostos, à volta dos olhos e da boca, postas quando em crianças.

Os vestuário dos Akan apresentavam-se de diversas formas e materiais, dependendo dos recursos e estatuto dado. Inicialmente, os tecidos provinham de cascas de árvores e lã, mais tarde sendo confeccionados em algodão (século X). Com a proeminência da Costa de Ouro no

<sup>22</sup> Fonte - *Museu MET*, recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316785>

comércio, fios de seda surgiram nas classes altas. Estes eram usados para a produção de panos como o *Adinkra* e o *Kente*, reservados para a realeza Akan.

O tecido *Kente*, tradicionalmente feito com fios de seda, algodão ou *rayon*, tem em cada uma das cores usadas um significado (em exemplo, o amarelo é associado ao ouro e assim usado pelos membros da realeza). Reza a lenda que a sua origem provém da observação da maneira como as aranhas tecem as suas teias. Esta técnica foi posteriormente implementada em rafia antes de passar para os fios utilizados em era moderna<sup>23</sup>. Em exposição de um *pano de prestígio de homem* (Figura 14), no Museu Metropolitano de Arte em Nova Iorque<sup>24</sup> os curadores (2010), explicam como a peça é feita.

“[...] são criados a partir de um tecido de tear longo e estreito que é cortado em intervalos específicos. Estes são cosidos juntos para formar um grande painel composto de até vinte e quatro faixas. Os intrincados desenhos característicos destes têxteis são nomeados individualmente e podem ser reservados para uso exclusivo do rei ou de outros altos funcionários”.



Figura 14 – Pano de Prestígio de Homem - *Kente*, povo Akan, seda e algodão, início do século XX; detalhe da peça aumentado (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)<sup>25</sup>

Com o tempo, a peça já não era exclusiva à realeza ou pessoas de alta influência, mas também para cargos menores, ainda que para eventos especiais. Mais tarde proliferando-se quando produzida em algodão.

<sup>23</sup> Fonte *Pulse Ghana*, recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=8rJkoPdSGuY&ab\\_channel=PulseGhana;](https://www.youtube.com/watch?v=8rJkoPdSGuY&ab_channel=PulseGhana;)  
[https://www.youtube.com/watch?v=vUvBoYzRghQ&ab\\_channel=XtraO](https://www.youtube.com/watch?v=vUvBoYzRghQ&ab_channel=XtraO)

<sup>24</sup> Fonte – *Museu MET*, recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/320679>

<sup>25</sup> Fonte – *Museu MET*, recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/320679>

Em calçado, as sandálias tradicionais eram feitas em couro ou madeira, tendo o modelo da realza decorações em ouro. Os acessórios de cabeça, como chapéus, eram também adornados com peças ou pendentos de ouro, em forma de carimbos, sóis, formas naturais, entre outros.

O tecido *Adinkra* (Figura 15), é outra arte têxtil que utiliza tingimentos, tinta e carimbos para a decoração dos tecidos. Tradicionalmente é usado em funerais e ocasiões solenes, tendo em tempos recentes uma utilização mais abrangente. Tipicamente tecido e tingido em algodão, são estampados símbolos com grande relevância cultural que passam história e tradição. Os carimbos são esculpidos em madeira.

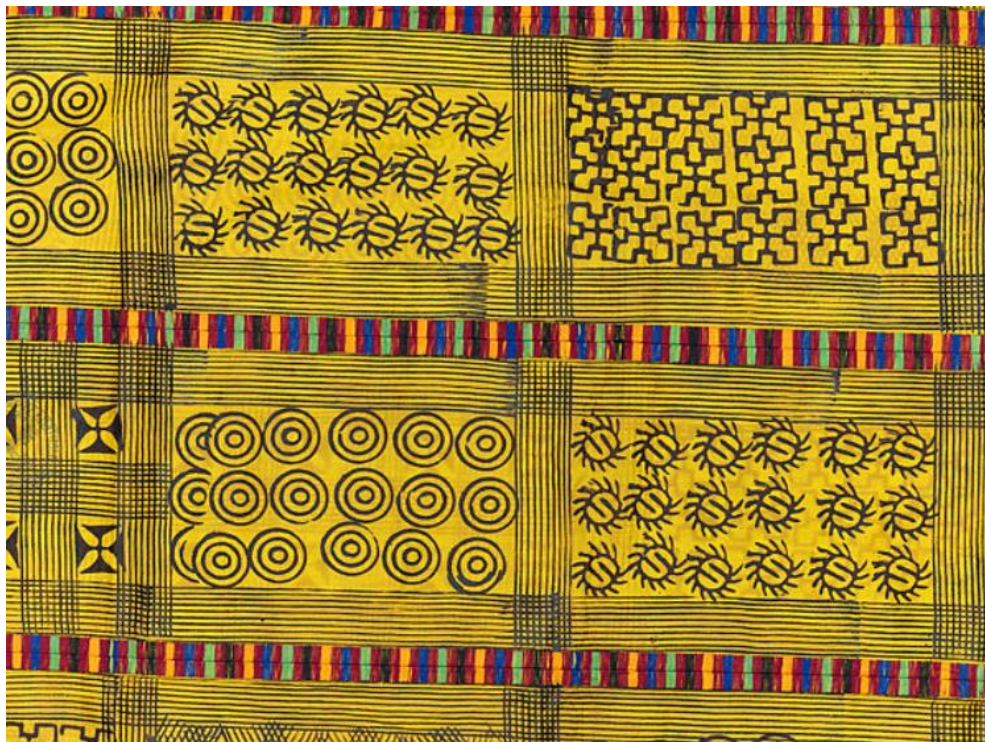


Figura 15 – Pano de Prestígio - *Adinkra*, povo Ashanti/Akan, algodão e lã, século XX <sup>26</sup>

Em estudo ao efeito teste aplicado à aprendizagem de palavras simbólicas, os psicólogos Coppens, Verkoeijen e Rikers, (2011), oferecem em imagem tradução a alguns dos diferentes símbolos que podem ser encontrados em tecidos *Adinkras* (Figura 16).

---

<sup>26</sup> Fonte – *Museu MET*, recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/687569>



Figura 16 – Símbolos postos em tecidos *Adinkra* e a sua tradução <sup>27</sup>

Priya Shah (2020), designer e fundadora de *Mia Kora*, cria em altura de pandemia um mapa que apresenta as identidades gráficas e técnicas características dos tecidos africanos numa determinada região geográfica (Figura 17). Inspirada pela primeira versão dedicada aos tecidos indianos, a artista e designer têxtil comenta a intenção por detrás da ideia.



Figura 17 – Mapa de tecidos africanos por região geográfica, Priya Shah - *Mia Kora* <sup>28</sup>

<sup>27</sup> Fonte - Coppens, L. C., Verkoeyen, P. P. J. L., & Rikers, R. M. J. P. (2011). *Learning Adinkra symbols: The effect of testing*. *Journal of Cognitive Psychology*, 23(3), p.357

“O mapa é uma representação visual da riqueza e beleza dos tecidos africanos. É uma reflexão artística... A minha mais querida esperança, como africana, é que este mapa suscite a apreciação e o reconhecimento mundial dos têxteis africanos e a sua elevada influência na moda e na arte” (para. 1)<sup>29</sup>.

Com estilos variados, o tipo de tecido desempenha um papel integral no vestuário. Reflete frequentemente a sociedade em geral, bem como o estatuto dos indivíduos ou grupos dentro dessa comunidade. Dependendo da região e clima pode-se ver tanto trajes coloridos com acessorização em camadas, como em tons neutros e o mínimo de complementos. Com cortes tradicionalmente vaporosos Jennings (2011), comenta sobre o estilo drapeado inicial dos trajes.

“A prática de drapear um único tecido não cortado à volta do corpo formou a base do vestido africano. As rotas comerciais árabes e berberes ajudaram a difundir tecnologias têxteis em teares por toda a África e, a partir do século XVI, os viajantes europeus documentaram a mudança de gostos nos tecidos, jóias e outros artigos decorativos” (p. 8).

Numa multiplicidade de técnicas e materiais e matérias, conferem um nível profundo de significância às peças. “O tecido serviu de moeda, oferta, dote, símbolo de poder, identidade artesanal, método de comunicação e proteção espiritual” (Jennings, 2011, p. 8). Os adornos adquirem também um carácter de troca comercial. “Em primeiro lugar, mesmo antes da chegada dos europeus, as missangas numa variedade de materiais, eram usadas como meio de pagamento em África e noutras partes do mundo, por vezes tidas como moeda” (Wijngaarden, 2018, p.6). Nisto, não negligenciando como estas formas tradicionais foram transformadas e mudaram com as intervenções externas.

Em exemplos de vestuário, peças adornadas com missangas, nos tecidos como o referido *Ankara*, *Kente* e outros com fortes identidades gráficas. Ainda que as bases que os caracterizam já estivessem estabelecidas no continente, estes, no entanto ganham a sua identidade moderna por influência do ocidente. “As missangas de vidro não vêm de África de todo. Existem apenas duas sociedades da África Ocidental (na Nigéria e no Gana) que produziram elas próprias contas de vidro, mas apenas utilizando vidro reciclado” (Carey, 1998, *apud* Wijngaarden, 2018, p.8). Antes desta intervenção, eram produzidas maioritariamente a partir de materiais naturais de uma determinada região (barro, conchas, ossos, marfim, madeira, ferro).

“Em África, por exemplo, os materiais que fossem considerados como ornamentos eram relativamente escassos ou exigiam um grande esforço para compor. Assim, os estrangeiros que traziam contas de vidro podiam trocá-las

---

<sup>28</sup> Fonte – *Mia Kora*, recuperado de <https://www.miakora.com/fabric-map-of-africa>

<sup>29</sup> Fonte – *Mia Kora*, recuperado de <https://www.miakora.com/fabric-map-of-africa>

por marfim, peles, ouro, e mesmo escravos, a preços que lhes eram muito benéficos” (Wijngaarden, 2018, p.6).

Em finais do século XIX, as missangas tradicionais foram substituídas pelas de vidro vindas da Europa, com cores vivas foram adaptadas com os grafismos e junção de elementos mais elaborados. Ainda que na vista ocidental este modo de comércio fosse tido com desdém em relação à troca de outras matérias, pois “[...] o trabalho com missangas está associado ao primitivo, visto como acentuando a relativa nudez do corpo, e muitas vezes considerado como uma moda infantil ou de pessoas pobres, em contraste com as jóias feitas de ouro e prata” (Wijngaarden, 2018, p.8). Negando, no entanto, o valor que teve em certas eras...

“[...] nos contextos locais da época, as contas de vidro eram de facto muito valiosas, tal como o sal, a pimenta, o chá, as especiarias e o café eram considerados extremamente valiosos na Europa em certos pontos da história. Além disso, ignora-se que, por exemplo, em África muitos africanos também se tornaram muito ricos com o comércio de missangas” (Wijngaarden, 2018, p.6).

Nas novas técnicas de manipulação disseminaram-se rapidamente pelo continente, tendo cada grupo étnico conferido a sua identidade cultural no objeto. “As missangas utilizadas pelos Maasai sempre vieram através de trocas exteriores. Hoje em dia, são principalmente importadas da República Checa, apesar de algumas importações de menor qualidade da China se terem tornado disponíveis em adição às missangas europeias” (Wijngaarden, 2018, p.8). Destaca-se a maneira como utilizaram técnicas vindas de fora para mesmo assim contar as suas próprias histórias, apresentando resultados inovadores.



Figura 18 – Membro ioruba pintando o tecido *Adire* manualmente <sup>30</sup>

<sup>30</sup> Fonte – *Google Arts and Culture*, recuperado de <https://artsandculture.google.com/exhibit/adire-the-art-of-tie-and-dye/NQJysVP8AxQtIw>

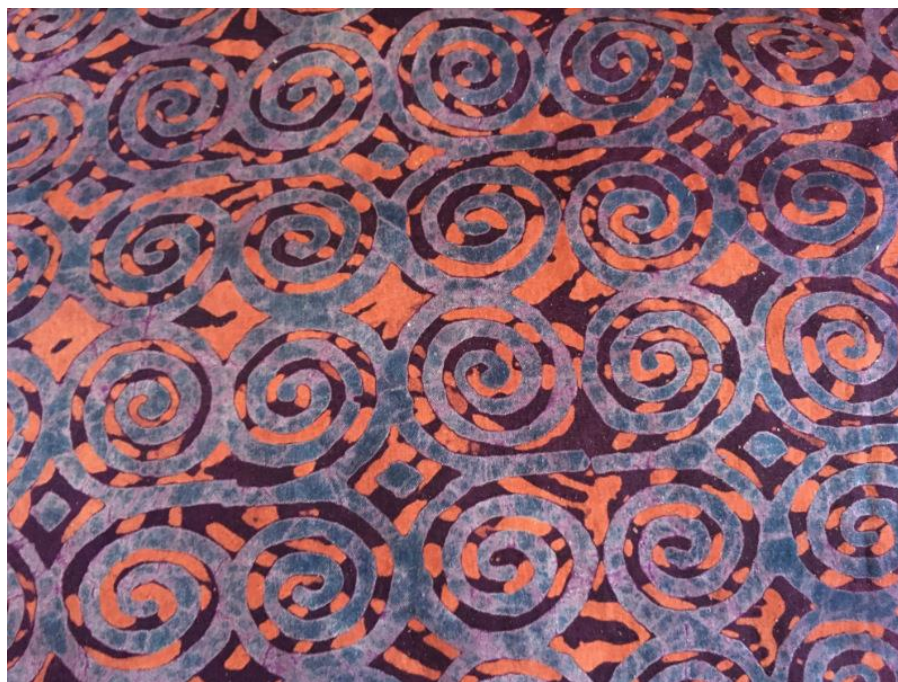


Figura 19 – Tecido *Batik*, tecido em algodão e estampado com cera <sup>31</sup>

Muitos resistiram continuando a ser utilizados até aos dias de hoje. Jennings (2011), resumidamente conta a história do *Adire* nigeriano (Figura 18) como exemplo...

“[...] um tecido de índigo tingido de resina desenvolvido por mulheres iorubás nos anos 1800. Existem mais de 400 padrões identificáveis, que são pintados à mão ou estampados com *stencil* no pano antes de este ser repetidamente imerso no corante azul [...] Cada símbolo tem um significado admitido, dando uma voz ao tecido e ao seu utilizador” (p. 8).

Em casos, acabam por ser substituídos com o impacto colonial e o código de vestuário ocidental. Alguns dos tecidos surgem como uma reinterpretação de traços culturais já existentes com novas maneiras de o manipular e reproduzir. No caso do conhecido *Batik* africano (Figura 19), a conversão aconteceu por acidente quando no séc. XIX os holandeses entraram no mercado com um produto inspirado nas sedas *Batik* orientais. É feito com uma técnica de tingimento resistente à cera. Os padrões ou motivos são desenhados em algodão com cera derretida. Este é por sua vez tingido, estando as partes cobertas protegidas do tinto. Após removido com água a ferver, uma segunda camada de motivos é posta com “carimbos” de madeira ou esponja.

“Era originalmente destinado aos consumidores das Índias Orientais Holandesas (atual Indonésia), mas tornou-se mais popular na África Central e Ocidental, pelo que as empresas rapidamente adaptaram os seus designs em função disso” (Jennings, 2011, p. 9).

---

<sup>31</sup> Fonte – *Kitenge Store* recuperado de, <https://kitengestore.com/traditional-batik-making-ghana-west-africa/>

Nesta conversão, surgem materiais e peças profundamente associadas ao vestuário africano. Noutro instante, o modelo *kaftan*, *Boubou*.

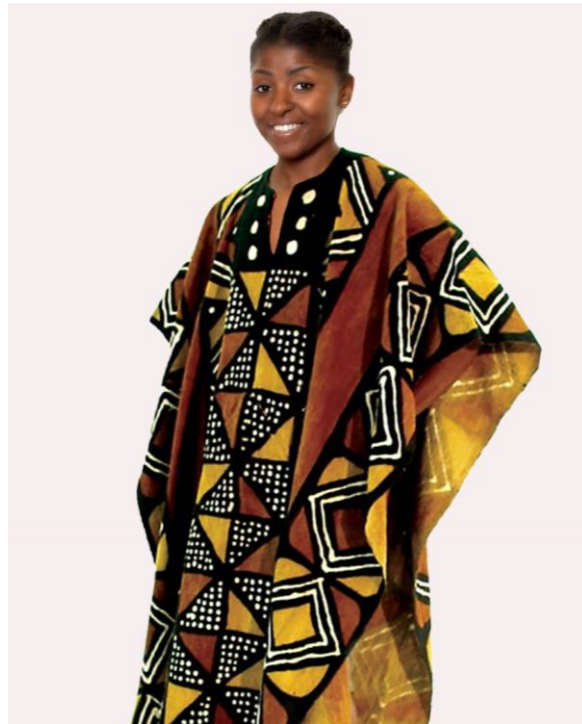


Figura 20 – *Boubou* (também conhecido como *Bubu* ou *Agbada*) feito em tecido *Bogolan* (também conhecido como *mud cloth* - Mali) <sup>32</sup>

“*Boubous* (Figura 20) viajaram do norte de África para o sul juntamente com a influência religiosa, política e económica muçulmana; os tecelões de *Kente* do século XVII usaram sedas italianas para as incorporar nos seus novos tecidos; a partir do século XVI, comerciantes portugueses, britânicos e holandeses encontraram mercados altamente exigentes para as suas contas e cobertores na África do Sul; e os *Kangas* (Figura 21) são o produto de trocas de séculos através do Oceano Índico” (Rovine, 2006, p.1).

As técnicas de outras culturas foram utilizadas para continuar a demonstrar a sua própria identidade, contrariando assim a noção de permanência. “A estética africana tem atravessado impérios, conflitos, escravatura, migração, globalização e urbanização para atender a novos contextos e mercados” (Jennings, 2011, p. 8). Ainda que participante e influente no ocidente, não era posto ao mesmo patamar dos seus estilos artísticos. Quando refletindo no estado das práticas de vestuário e moda africana, Rovine (2009), aponta “[...] que se inspiram tanto nas profundas raízes de base local como nas tendências contemporâneas e internacionais, mudando constantemente para absorver novas influências e adaptar elementos em mudança do vestuário nativo” (p.136).

---

<sup>32</sup> Fonte – Love to know - <https://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-types-styles/boubou>



Figura 21 – Tecido *Kanga* (também conhecido como *Leso*), pano de algodão tingido, estampado com carimbos esculpidos, Quênia <sup>33</sup>

### 1.1.2 – O público – A Cultura Ocidental

Igualmente ciente das particularidades da cultura ocidental, são analisadas similaridades que permitiram a interação com outros sistemas. Esta pode ser tida como o que “[...] contém o conhecimento, a crença, a moral e o modo de vida do mundo ocidental” (Sibani, 2018, p.59). Vem geralmente a referir as crenças, morais, conhecimento e instantes comportamentais destas sociedades. Base da cultura moderna como a conhecemos, desde o nascimento e declínio de grandes civilizações e impérios antigos (Grego, Romano). Repartido em 5 eras de grande importância (Antiga, Média, Renascimento, Pré-Moderna e Moderna), procedeu a evolução de leitura, escrita, estilos artísticos, matemáticas, ciências, filosofias, comércio e indústria.

---

<sup>33</sup> Fonte - *Google Arts and Culture*, recuperado de <https://artsandculture.google.com/story/kanga-a-cloth-that-unites/fwLSRgiEQNcJLA>

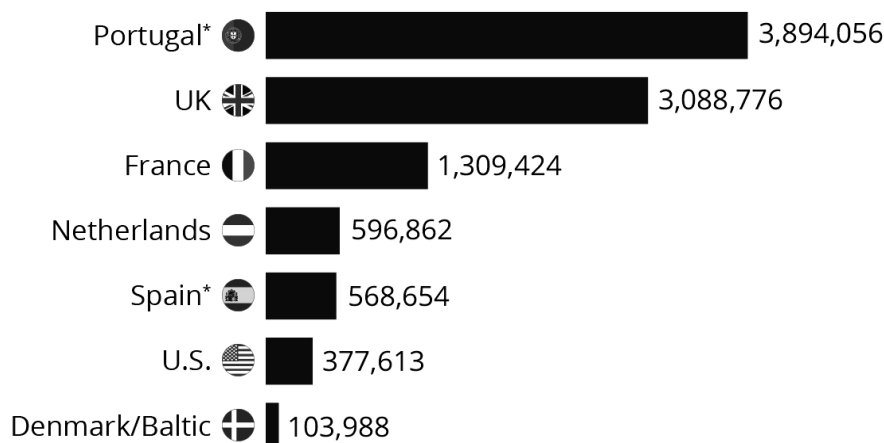


Figura 22 – Os países mais ativos no comércio trans-atlântico escravo (entre os anos 1514-1866) <sup>34</sup>

Particularmente, os séculos XVI e XVIII foram os que mais moldaram as suas sociedades por revoluções científicas, políticas e económicas. Em altura de colonização, quando as potências europeias “dividiram” e exploraram o mundo por recursos naturais e mão de obra gratuita (subjugação e conversão religiosa forçada aos povos indígenas das américas e africanos, assim como genocídio ou comércio dos mesmos). Neste modo de tráfico transatlântico, nos países mais envolvidos estão: Portugal, Inglaterra e França (Figura 22). Os portugueses, foram dos primeiros a envolverem-se no comércio de escravos do Atlântico ao completarem a primeira viagem transatlântica de escravos ao Brasil.

“Cerca de 3,9 milhões de africanos escravizados foram forçados a embarcar em navios portugueses. O Brasil de hoje recebeu cerca de 3,2 milhões, fazendo deste o país das Américas onde chegou a maioria dos escravizados durante o período. Os navios britânicos também transportaram mais de 3 milhões de africanos retirados à força do continente, principalmente para as Caraíbas, os Estados Unidos e as Guianas. Os navios franceses transportaram 1,3 milhões de africanos escravizados” (Buchholz, 2020, para. 3).

Em era Moderna (séculos XIX e XX), o sistema capitalista económico com raízes na era Renascentista consolidou-se e tornou-se no modelo económico dominante. Dá-se a Revolução Industrial, e o desenvolvimento de máquinas a vapor facilitou que trabalhadores menos qualificados substituíssem artesãos, permitindo a produção de maiores volumes a um menor custo. Londres, Paris e Nova Iorque lideram o crescimento populacional permanecendo como potências mundiais assim como mais tarde os Estados Unidos.

<sup>34</sup> Fonte – *Statistica*, recuperado de <https://www.statista.com/chart/22057/countries-most-active-trans-atlantic-slave-trade/>

O século XX, com duas guerras mundiais, a Guerra Fria, o desmantelamento do colonialismo e o surgimento de estados totalitários, foi o mais violento da História. Em contrapartida, foi também marcado por lutas de direitos humanos e a ascensão do capitalismo a uma escala global. A Arte deixou de estar limitada aos colecionadores, ao Estado ou à Igreja e tornou-se parte da economia de mercado e meio de expressão pessoal.

A cultura Ocidental, insere-se pelos pensadores na definição de uma sociedade aberta. Com recurso a análises do filósofo, Popper (1996) sobre as sociedades abertas e fechadas Baldini (2006), conclui como “[...] a sociedade aberta é uma sociedade «racional e crítica», uma sociedade que os «indivíduos são chamados a tomar decisões pessoais». Os membros de uma sociedade aberta «esforçam-se por ascender socialmente e por tomar o lugar de outros membros»” (p.33). Nisto, dando ênfase ao carácter individual, comparativo e o desejo de satisfação e ascensão pessoal, que vem a desassociar-se a conceitos de uma sociedade fechada ao pensar-se como um todo. Mais se acrescenta como a sociedade aberta “[...] está pronta a receber inovação e a mudança, é uma sociedade que amplia de modo significativo a série das escolhas individuais, que abandona as formas conservadoras da imitação – traje e tradição)” (Baldini, 2006, p.34). Focada em evoluir, associa esta ação a deixar de lado as tradições e o passado.

À dispersão dos seus ideais a um nível mundial dá-se o nome de Ocidentalização ou Ocidentalismo. Quando se dá a assimilação de práticas e elementos culturais Ocidentais (Eurocêtricos), por sociedades e países de outras partes do mundo, seja por compulsão ou por influência. O fenómeno consolidou-se por prática do comércio externo, colonialismo e recentemente, globalização. Inicialmente com comerciantes, colonizadores e missionários da Europa Ocidental, que acreditavam que o seu modo de vida era superior ao dos povos dos países para onde viajavam. Estas sociedades eram assim obrigadas ou influenciadas a aderir a práticas comerciais e religiosas, linguísticas, escrita e vestuário provindo da Europa Ocidental. Em caso particular dos Estados Unidos da América no século XX, próprio resultante de colonização torna-se o maior influente na exportação de cultura ocidental a nível mundial. Pela adoção da cultura popular, desenvolvimento de sistemas de comunicação, entretenimento (filmes, música popular, moda industrializada e produzida em massa) e os *media*.

Por artes ocidentais entende-se as obras literárias, performativas e visuais da Europa e regiões que partilham uma tradição cultural europeia, incluindo os Estados Unidos da América ou o Canadá. Os antecedentes residem na produção artística Greco-romana. Estas bases desenvolvidas espalharam-se pelo continente por expansão do cristianismo. Por final do século XV, os estilos artísticos europeus começaram a disseminaram-se pelo “Novo Mundo”, fazendo com que as tradições americanas e canadianas se iguallassem às da Europa. As artes nativas americanas, no entanto, mantiveram a sua identidade cultural. Em inícios do século XXI, a produção artística ocidental é marcada pela sua capacidade de ultrapassar as fronteiras. Mantêm ainda assim tradições nacionais individuais. Tratadas em várias áreas: arquitetura, dança, música, pintura, escultura, teatro e literatura. As formas específicas são tratadas em

gêneros separados, como ballet e valsa ou em referência à nacionalidade em que se inserem, em exemplo, literatura inglesa, literatura americana e literatura francesa.

Comparativamente às transformações do meio artístico africano, a separação ocidental da Arte Fina à Arte mais Baixa (ou seja, a habilidade útil) resultou de uma sequência de mudanças sociais, económicas e intelectuais na Europa que não ocorreram em África antes do período colonial. Esta separação, portanto, não pode ser aplicada sem qualificação às tradições africanas de origem pré-colonial. As obras de arte apresentam-se como artefactos feitos com a intenção de possuírem valor estético, e nesse sentido a arte, que incluiria artesanato bem como obras de arte fina, seria de facto encontrada em todas as partes de África.

### **1.1.2.1 - Subculturas e desconstrução cultural**

Em qualquer sociedade não existem apenas culturas, mas também uma variedade de subculturas e contraculturas que se desenvolvem dentro da mesma. Ainda que para alguns a construção seja rejeitada por associar os membros a uma entidade estática, quando colocadas em desenvolvimento contemporâneo - ver Weinzierl & Muggleton (2003), Bennett e Kahn-Harris (2004). Estas são formadas por ocupação, classe, estilo de vida, preferências, entre outros. As subculturas reúnem indivíduos que se sentem negligenciados e permitem-lhes desenvolver um sentido de identidade e comunidade.

“O conceito de subcultura tipicamente pressupõe um desafio por parte dos membros de algum grupo social aos significados criados numa cultura dominante, onde os membros partilham um sistema de significados e compreensões através do qual o significado é conferido à experiência” (Baxter & Marina, 2008, p.94).

Em constante evolução por cada nova geração. Ou seja, acaba por se desconstruir quando os membros que a compõe observam valores com os quais não se identificam, ou assumem como antiquados. Um dos grandes motivos para adesão é a necessidade moderna da perda de “etiquetas” e “caixas” que constroem o funcionamento aberto de uma sociedade.

“Uma influência marcante sobre a importância e o empenho dos jovens numa subcultura é a forma como o processo de rotulagem faz com que os jovens pensem em si próprios em termos de estereótipos oferecidos pelos representantes mais velhos da autoridade institucionalizada (por exemplo, professores, agentes da polícia), ou faz com que decidam coletivamente resistir aos estereótipos e celebrar de forma desafiadora a identificação com a subcultura” (Baxter & Marina, 2008, p.96).

Este pode apresentar-se paradoxal, visto que ao pertencerem a uma determinada subcultura acabam por ser postos num determinado “rótulo”. Esta união pode surgir, no entanto, para

distanciar-se a preconceitos depreciativos e generalizados. O grupo partilha os seus próprios valores, crenças, normas, comportamentos, entre outros, tomando as seguintes formas:

Cultura Organizacional - permite que os membros tenham relações solidárias, comunitárias e sociais que influenciam o comportamento individual. É a forma como uma organização lida com o ambiente.

Subculturas étnicas ou de nacionalidade - estas subculturas tendem a variar nos seus valores, ambição e crenças que se refletem nas suas prioridades de consumo, tradições ou costumes sociais.

Subculturas religiosas - A maioria das sociedades modernas consistem por pessoas que subscrevem a diferentes religiões, que diferem nas suas crenças, valores e costumes. Os subgrupos religiosos podem seguir costumes diferentes, têm importantes rituais de passagem (como nascimento, casamento e morte) realizados de formas diferentes.

Contracultura - É um tipo de subcultura que “ignora” completamente as normas da sociedade e cria novos valores. Tendem a desenvolver-se quando as pessoas não se conformam com a corrente dominante. Em perspetiva sobre constituintes de uma contracultura, o sociólogo Becker (1963), aponta como...

“[...] membros de grupos rotulados como desviantes por aqueles com poder para fazer e aplicar regras podem também partilhar entendimentos simbólicos que constituem uma subcultura construída a partir da diferença entre a sua definição de quem são e a definição de outros membros, mais poderosos da sociedade” (*apud* Baxter & Marina, 2008, p.94).

Têm as suas próprias crenças, problemas de integração cultural e cultura material. Por exemplo, ao longo do século XX, modelos de contracultura podem ser vistos nos movimentos sufragistas, diretos de igualdade civil e trabalhistas, feminismo, *hippie*, *punk*, entre muitos outros. Existem e são formados para se oporem à cultura dominante, provocando nela mudanças sociais.

## **1.2 – A Moda como Objeto de Estudo**

A Moda há muito que é vista como um padrão pelo qual nos podemos medir, identificar e expressar. Historicamente, no entanto, o estudo desta área sempre foi tido como algo de pouca importância. Ainda com todas as suas conotações e sempre em constante mudança, tendo em conta o contexto temporal, espacial e social em que se insere. A perspetiva do termo mais chegada à expressão artística e estética, é frequentemente interpretada como frívola. Algo para ver e não ser refletido. Algo que se estendia em trabalhos académicos. Lipovetsky (2010), comenta...

“O tema da moda não faz furor no mundo intelectual... A moda é celebrada no museu e relegada para a antecâmara das preocupações intelectuais reais; está em toda a parte na rua, na indústria e nos *media*, e quase não aparece na interrogação teórica das cabeças pensantes. Esfera ontologicamente e socialmente inferior, não merece investigação problemática; assunto superficial, desencoraja a abordagem conceptual” (p.15).

Também muito dado ao facto de os estudos académicos serem inseridos no campo masculino, era limitado de questões consideradas de importância suficiente para garantir o interesse. “Historicamente, acreditava-se que o estudo da Moda tinha pouca importância, dado que a academia era um domínio reservado aos aristocratas masculinos, e visto que havia um arco limitado de questões consideradas de importância suficiente para justificar o interesse masculino” (Omoyele, 2016, p. 10). Em referência a Niessen & Brydon (1998), ainda acrescenta a desconsideração pelo estudo do poder do vestuário para a consideração académica a algo que lhes influenciava no dia a dia.

“A moda e o vestuário têm permanecido durante muito tempo sem qualquer menção académica. A relutância dos analistas sociais em reconhecer o poder de como as pessoas - de como estes próprios - vestem, decoram, inserem, executam e de outra forma mostram gestos com o seu corpo. [...] Só recentemente, à medida que algumas das barreiras convencionais da *academia* se desmoronam, as questões de moda e vestuário têm sido perseguidas de forma mais incisiva e recebidas de forma mais credível[...]

 (apud Omoyele, 2016, p. 10).

Mostrando também na afirmação como o desenvolvimento acontece quando convenções estabelecidas são quebradas.

Durante séculos a Moda era apresentada como algo associado ao mal, vergonhoso ou diabólico até. Fundamentado por Baldini (2006) em “A Invenção da Moda”, “[...] durante séculos, *coiffeurs* e costureiros foram vistos como aliados do diabo, também eles diabólicos conservadores e tradicionalistas, filósofos e teólogos, religiosos e moralistas defenderam que a moda tinha os ferretes do mal” (pp.30,31). Pondo em perspetiva da associação de roupa como necessidade e meio de proteção (vestuário - necessário) *versus* a roupa com um carácter estético e decorativo (desnecessário). Em referência ao padre São Cipriano, o ato de pintar o cabelo ou até usar maquilhagem nada mais é do que “[...] uma afronta à obra de Deus e uma traição da verdade” (apud Baldini, 2006, p.91). Ainda mais se acrescenta...

“Alteraste a tua pele com maquilhagem, mudaste a cor dos teus cabelos com tinta, falsificaste as tuas feições; o rosto parece de outra. Não poderás ver Deus, porque os teus olhos não são os que Deus te deu, mas sim os que o demónio quis” (São Cipriano apud Baldini, 2006, p.91).

Nisto destaca-se a regra implicitamente imposta. Ao alterar a imagem, o indivíduo seria automaticamente condenado ao inferno por sucumbir ao pecado da vaidade e subsequentemente luxúria.

Ao passar dos anos, no entanto, por ato de evolução da Humanidade, estudos e exposições que refletem sobre este preconceito, esta mentalidade tem vindo a mudar. “Uma rica literatura sobre vestuário apareceu nos últimos anos em todo o quadro científico e popular. A nova riqueza da investigação académica inclui artigos, monografias e coleções editadas com focos regionais ou da atualidade” (Hansen, 2004, p.369). Nos estudos iniciais, no entanto, a Moda raramente surgia no mesmo patamar das outras áreas artísticas ou de *design*. Áreas da Antropologia por exemplo tiveram um papel fulcral para contrariar esta problemática.

“Os antropólogos são inspirados por estudos interdisciplinares sobre têxteis e vestuário, história do vestuário/consumo, história do design/arte e história social e económica... Em comparação com estas disciplinas, a marca da antropologia tem sido sempre a sua abordagem holística e contextual ao estudo transcultural do vestuário e dos seus significados simbólicos e culturais” (Hansen, 2004, p.370).

Ainda recentemente, tendo em perspetiva uma escala global, estas investigações mudam até de métodos de perceção com o passar dos anos.

“Desde os finais dos anos 80, os antropólogos estabeleceram uma nova agenda de investigação sobre o vestuário, colocando a superfície do corpo no centro das atenções. As principais inspirações para esta mudança são facilmente identificáveis. Em vez de definirmos a cultura no sentido fundamental de compreender os pedaços e fragmentos de uma sociedade especificamente delimitada, vemos agora a cultura processualmente como criada através da agência, prática e desempenho” (Hansen, 2004, p.370).

A continuidade de investigações alarga esta biblioteca e foca-se não só em Moda como objeto que estuda passado, nas também nas problemáticas presentes num determinado período de tempo e nas possibilidades de evolução benéficas futuras.

### **1.2.1 – A Moda e a sua Evolução**

O termo Moda tem as suas raízes no latim. Adotado do latim *modus*, no século XV, “*Mode*” foi utilizado para se referir ao vestuário. O filósofo francês Garve (1792), usou o termo *mode* para se referir a vários objetos de uso quotidiano, incluindo o vestuário. Na língua inglesa, o vestuário é considerado como moda, no entanto, apenas tipos específicos. Por exemplo, o sistema de vestuário ocidental é considerado como moda. Enquanto as práticas de vestuário da Ásia, África e culturas indígenas são também descritas como indumentária ou traje. Em referência a Rovine (2015), “[...] muito embora os dois fenómenos sejam frequentemente separados, a diferenciação

entre as práticas de vestuário ocidentais e não ocidentais é problemática na definição da moda” (p. 204). Indumentária ou traje, refere-se a algo utilizado para cobrir ou proteger o corpo, existindo também na forma de acessórios com a mesma função. Associado a sociedades fechadas, este pode também acarretar uma carência cultural e social ligando-se à ética, pudor e costumes. Em exemplos de uso por necessidade e também identificação podemos pensar em associações aliadas a capacidades laborais. Os médicos, usam roupas tanto para proteger de organismos exteriores, mas também como meio de reconhecer a profissão. Em tempo presente, a proteção aliada à utilização do vestuário está visível nas máscaras que obrigatoriamente utilizamos diariamente para funcionar em comunidade. A temperatura, outro dos muitos fatores, muda a própria maneira como se consome roupa. Em regiões mais quentes há a procura de materiais mais leves e roupas mais frescas e em áreas frias, o contrário.

Ainda que não se saiba a altura exata em que o ser humano começou a adaptar o vestuário no seu dia a dia, ou quando surgiu a primeira peça, sabe-se que esta era uma das maneiras de distinguir estatutos sociais. As classes mais altas utilizavam os melhores, finos e mais raros materiais, enquanto as mais baixas, os que apresentassem uma maior durabilidade para funções de trabalho assim como em maior disponibilidade. Primeiro meio de comunicação visual com uma entidade exterior. Refletindo mais uma vez, as peles utilizadas por um caçador, em exemplo, serviam também para simbolizar o seu nível de força e habilidade. Tudo isto estudado com o desenvolver de sistemas tecnológicos que tornam mais fácil de observar o que passou há milhares de anos. O futuro aproxima-nos cada vez mais do passado e nisto a área da Moda, em conjunto com a Antropologia têm um papel essencial. Tratando-se dos primórdios, de sociedades ainda não desenvolvidas, a melhor maneira de entender o tempo, será pelo estudo das suas vestes, armas e relíquias, que sobrevivam aos tempos.



Figura 23 – O vestido *Tarkhan*, peça em linho – Egipto <sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Fonte – *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2016/02/160218-oldest-dress-egypt-tarkhan-archaeology/>

Em exemplo encontrado num túmulo egípcio, o vestido *Tarkhan* (Figura 23), em linho “[...] remonta a mais de 5.000 anos de existência, tornando-se a roupa mais antiga ainda encontrada [...] costurado e plissado, sinaliza a complexidade e riqueza da sociedade antiga que a produziu” (Watson, 2016, para. 2)<sup>51</sup>. Este é um dos mais raros achados históricos, visto que as peças encontradas normalmente datam 2000 anos de existência, e os que persistem ao tempo não mostram tanta sofisticação na sua execução.

Com a evolução da Humanidade, sociedades desapareceram, assim como os seus costumes. “Com efeito, no século VI a.C., o desenvolvimento das comunicações marítimas e do comércio – assim como a consequente afirmação da iniciativa e da independência individual – minaram as instituições tribais e provocaram o colapso das sociedades fechadas” (Baldini, 2006, p.33). Nisto, tanto com técnicas desconhecidas, acabam por adaptar ou desenvolver também a sua própria maneira de produzir roupa. Uns mantinham o vestuário com cortes retangulares, outros em forma de tecidos drapeados ajustados ao corpo, evoluído para moldes básicos para a sua confeção. Todo este trabalho maioritariamente produzido de moda manual por falta de um método melhor.

### **O Nascimento da Moda**

“Durante dezenas de milénios, a vida coletiva desenrolou-se sem culto das fantasias e das novidades, sem a instabilidade e a temporalidade efémera da moda [...] Só a partir do fim da Idade Média é possível reconhecer a ordem mesma da moda, a moda como sistema, com as suas metamorfoses incessantes [...]” (Lipovetsky, 2010, p.31).

Grandes mudanças de vestuário e o surgimento da Moda, foram perceptíveis em meados do séc. XIV. Lipovetsky (2010), atesta como “[...] de meados do século XIV a meados do século XIX: é a fase inaugural da moda, aquela em que o ritmo precipitado das frivolidades e o reino das fantasias se instalaram de maneira sistemática e duradoura” (p.34).

Kawamura (2005) nota a etimologia da palavra Moda a representar o foco total no processo de fabrico. “A palavra inglesa *fashion* vem originalmente do latim *facio* ou *factio*, que significa ‘fazer’ e a palavra ‘Fashion’ significa fazer, de uma determinada maneira ou forma” (Kawamura, 2005, pp.29,30). O uso da palavra evoluiu no final da década de 1480 e adquiriu um significado que referenciava o vestuário ou estilo de vida, particularmente nos círculos superiores da sociedade. “A moda era um indicador do estatuto da classe e do privilégio da corte por volta deste período, a visão mais moderna da moda como forma de fazer surgir a roupa no início do século XVI” (Kawamura, 2005, p.30). Marca a evolução e meio de distinção social, ao ter as classes mais baixas, ativamente a tentar copiar os estilos das mais altas. Quando psicologicamente e sociologicamente, restrita e exclusiva aos de classe social mais elevada, promove ao de nível “inferior” a necessidade de imitação do seu modo de vida. “Todos olhamos para quem está acima de nós e, assim que podemos esforçamo-nos por imitar os que de algum

modo nos são superiores” (Mandeville, *apud* Baldini, 2006, p.62). Jogando também com os valores culturais, dados como corretos e a norma, ditados pela sociedade em que se insere. Mais sobre a sua permanência por valores sociais das gerações mais novas, e a sua importância na expressão do indivíduo ao destacar-se como uma entidade própria, Lipovetsky (2018) comenta como...

“[...] na história da moda, foram os *valores* e as *significações culturais modernas* que dignificando em especial o *Novo* e a expressão da *individualidade humana*, exerceram um papel preponderante, foram elas que tornaram possíveis o nascimento e o estabelecimento do sistema da moda na Idade Média tardia. Elas que contribuíram para desenhar, de maneira insuspeitada, as grandes etapas do seu caminho histórico” (p.18).

A ascensão de sistemas capitalistas e de sociedades “liberais” na Europa em fins da era medieval estimularam a rápida mudança nos estilos de vestuário. Mais ainda se destaca por ideias renascentistas e o culto do saber e da consciência. “A aceleração tipicamente moderna da mudança da moda pode atribuir-se à influência do Renascimento, que despertou o desejo pelo novo” (Sapir, 1931 *apud* Baldini, 2006, p.41). Tendo desenvolvido ainda mais com concepções iluministas (séc. XVIII), que demarcaram o nascimento e consolidação do modernismo e progresso técnico. Apresentando assim contestações a este sistema e deixam repercussões que se fazem sentir até aos dias de hoje. “Durante muito tempo pensou-se que as mudanças da moda fossem fruto das tentações do demónio. Por isso durante séculos os homens da Igreja declararam-se a favor da naturalidade e contra a artificialidade do luxo e da moda” (Baldini, 2006, p.91).

Por volta do séc. XIX, apesar ainda do contínuo surgimento de novas modas surgiu também uma norma de vestuário. As variações eram evidentes maioritariamente pelo nível de classe social ou localização, acabando por se influenciar fortemente entre si. Em exemplo, a França surge como dominante, dita as modas e cabe às outras sociedades imitarem ou tentar superá-las. Apesar das mudanças, as roupas continuavam a ser produzidas à mão, tornando não apenas costureiros e alfaiates, como a própria indústria têxtil responsável pelas inovações e tendências apresentadas.

A História de Moda ou do Design de Moda propriamente dita é geralmente dada pelo estudo de ideias aplicadas por Charles Frederick Worth na sua casa de Alta-Costura em Paris. Apresenta assim os conceitos de modelo, desfile e até os princípios fundamentais de um designer de moda. Nestes que vieram para ficar e permaneceram, em perspectiva, praticamente imutáveis até os dias de hoje. “Assim, a moda governa as nossas sociedades, a sedução e o efêmero transformam-se, em menos de meio século, nos princípios organizadores da moderna vida coletiva [...]” (Lipovetsky, 2010, p.20). A Moda sempre teve um papel importante como espelho da sociedade e rótulo de estatuto social, fazendo-se sentir com maior força a partir do séc. XIV, esta apenas disponível para aqueles de condição social mais elevada. Cúmplice na arte de criar “máscaras” e

fortalecer aparências do que é certo e errado, durante séculos esta é a norma que nunca é questionada.

## **Design de Moda**

As seguintes mudanças apresentam-se durante o séc. XIX, Inglaterra em era da segunda revolução industrial. “A primeira Revolução Industrial ocorreu na Inglaterra, com início por volta de 1750” (Denis, 2000, p.17). Alterou para sempre a maneira como bens são consumidos e a área da Moda, também é afetada. Sendo a indústria têxtil a primeira a ser mecanizada, tornou o processo de criar tecidos muito menos dispendioso, exaustivo e moroso, “[...] foi na fabricação de tecidos de algodão que o grande surto industrial primeiro se verificou, com aumento de cerca de 5.000% da produção entre as décadas de 1780 e 1850” (Denis, 2000, p.20). Já aqui, nota-se novamente a exponencial necessidade de mão de obra barata, ou neste caso gratuita que os escravos apresentavam. “Um crescimento tão impressionante pressupõe duas coisas: um mercado suficientemente grande para absorver todo esse volume e um retorno crescente que justifique que a expansão rápida da oferta, ambos fatores que existiam na época” (Denis, 2000, p.20).

Berço do *Design*, e da Moda com o carácter industrial como a conhecemos hoje. Nota-se também os princípios para o que podemos definir como *Design* de Moda - na prática de aliar o design, prático, funcional, estético, à confecção de roupas a um mais preço acessível. É também influenciada pelo meio cultural, social, temporal e espacial em que se encontra. “A maioria das definições concorda que o design opera a junção desses dois níveis, atribuindo forma material a conceitos intelectuais” (Denis, 2000, p.16). Em perspectiva pessoal vendo também como uma maneira de utilizar o mecânico para de uma forma mais prática e simplificada expressar o artístico.

Na sua conceção, tornou a produção de materiais têxteis num veio quase completamente industrializado e rápido nas grandes cidades. As confeções eram vendidas a um preço muito mais baixo, resultando no declínio do trabalho artesanal. “Segundo a conceituação tradicional, a diferença entre design e artesanato reside justamente no fato de que o designer se limita a projetar o objeto para ser fabricado por outras mãos ou, de preferência, por meios mecânicos” (Denis, 2000, p.17). A intenção era precisamente na redução de tempo, tendo moldes de rápida repetição, permitiam a redução na etapa em que o objeto é produzido ou confeccionado.

Tentando ainda resistir à “sedução das máquinas”, a disponibilização de moldes significou o aumento das confeções em casa e por conseguinte no surgimento das máquinas de costura domésticas. “Em França, especialmente, foram numerosíssimas as mulheres que continuaram a recorrer a uma costureira ou a realizar elas próprias os seus vestidos a partir de «padrões» à venda nas lojas ou difundidos pelos jornais de moda” (Lipovetsky, 2010, p.95). No entanto rapidamente caiu em declínio e vê-se mais evidente o distanciamento a algo que fosse produzido à mão, tendo-o como “antiquado,” que lembra o tradicional, em relação à nova maneira de

produção que acorda com a ideia de Moda. Notando já aqui os princípios de competitividade do Homem contra a máquina (*manus versus machina*).

“A mecanização do trabalho é outro grande fator que define a industrialização, e uma série de inovações tecnológicas entre o final do século 18 e o início do 19 foi permitindo o aumento constante da produtividade na indústria têxtil a custos cada vez menores em função da rapidez da produção e da diminuição da mão-de-obra” (Denis, 2000, p.21).

Ao baixarem de preço, tornam-se assim mais acessíveis a todas as classes e nisto a barreira que anteriormente separava fortemente e claramente as classes baixas das mais altas dissipa-se.

“O impulso da confecção industrial por um lado, o das comunicações de massa por outro, e por fim a dinâmica dos estilos de vida e dos valores modernos, arrastaram, com efeito, não só o desaparecimento dos múltiplos trajes regionais folclóricos, mas também a atenuação das diferenciações heterogêneas na maneira de vestir das classes” (Lipovetsky, 2010, p.100).

As modas, passam também a alterar-se mais e mais a pequenos intervalos de tempo. O mundo torna-se obcecado pelo novo, nisto tendo prioridade, as classes sociais mais altas. Ainda que governada por tendências das confecções da Alta-Costura, a Moda disponível a mais gente, transforma-se numa “corrida”. As novas modas são usadas pelas figuras mais afluentes.

A nível global, ainda que inicialmente os franceses estivessem à frente em tendências de moda de toda a Europa, perderam o estatuto durante a revolução francesa, dando o lugar à Grã-Bretanha.

“Gerou-se assim um ciclo, em que tecidos, chás e louças comprados na China e na Índia eram trocados por escravos na África, usados para plantar algodão barato nos Estados Unidos e no Brasil, o qual era utilizado pela indústria britânica para fabricar tecidos que, por sua vez, eram exportados de volta para todos esses lugares, gerando a cada etapa novos lucros para os intermediários” (Denis, 2000, p.21).

O continente africano participa como fonte de mão de obra e recursos naturais, enquanto as contribuições da Índia e da China apresentam-se em pé de “igualdade” e participam neste ciclo de comércio. Inglaterra tornou-se uma potência industrial na confecção de tecidos graças a este modelo, “[...] o grande centro da indústria têxtil que despontou em torno da cidade de Manchester ficava a uma curta distância de Liverpool, o principal porto para o comércio de escravos” (Denis, 2000, p.21).

Neste século, esta nova vertente mecanizada rapidamente se espalhou pelo mundo, apresentando líderes de produção têxtil, como a França, Estados Unidos, Alemanha e Japão. A

este último, observa-se já a substituição das vestes tradicionais em deferimento de peças de corte ocidental. Pelos dados de Giedion (1948, pp. 47-71), Schaefer (1970, pp.75-95) e Heskett (1980, pp.50-67), confirma-se como a “[...] meio século seguinte (1850 a diante), os Estados Unidos da América assumiram a liderança mundial na produção industrial de equipamentos mecânicos que variavam desde cadeados e relógios e até máquinas agrícolas e de escrever” (Denis, 2000, p.31). Mais se acrescenta sobre a expansão comparativamente ao estado do Brasil...

“Certamente a expansão contínua da população americana nessa época forneceu um importante estímulo à produção de determinados tipos de bens de consumo, mas não há uma resposta simples que explique porque os Estados Unidos passaram tão rapidamente para um sistema industrial mecanizado, logo ultrapassando os seus concorrentes europeus nesse quesito, enquanto o Brasil, enfrentando pressões demográficas e geográficas similares, permaneceu na dependência de importações europeias” (Denis, 2000, p.31).

Nisto pode destacar-se a ligação direta dos Estados Unidos, com uma a potência britânica, francesa e espanhola em altura de expansão e guerra civil americana, ao contrário do Brasil. A interação com estes no seu nascimento, e mais tarde com o desenvolvimento de tecnologias e indústria, estabelecem o país com o “rótulo” definitivo de potência mundial no século XIX. Em Moda deixam também a sua marca com o surgimento da moda *premium*, “[...] nos países fortemente industrializados e com possibilidades de reproduzir legalmente e rapidamente os modelos da Alta-Costura [...] diversificou a sua oferta e realizou artigos de diferentes qualidades, do vulgar ao semiluxo” (Lipovetsky, 2010, p.95). Esta atribuída ao segmento classe média-alta.

Assim, na sua conceção, a Moda divide-se em três grandes áreas, estas também com mais subcategorias em si – Alta-Costura, Pronto-a-Vestir e Produção em Massa. Respetivamente referidas de forma hierárquica, “[...] o esquema global permanece: a Alta-Costura monopoliza a inovação, lança a tendência do ano, a confeção e as outras indústrias seguem-na, inspirando-se mais ou menos nela, com maior ou menor atraso, mas de qualquer modo a preços incomparáveis” (Lipovetsky, 2010, p.95). As conversas e as críticas surgem precisamente em referência a esta entidade que confere o lado mais artístico, exuberante e exclusivo da área. “A moda é universal e, no entanto, na sua forma mais conhecida e mais discutida, a alta-costura está disponível apenas para uma minoria” (Rovine, 2015, p.15).

Pelo início do séc. XX, os surgimentos de novos sistemas aperfeiçoam o desenvolvimento de técnicas de produção, comércio global e local. Nisto permitiu que as roupas fossem produzidas em massa e padrões estandardizados.

“A seguir à aceleração da história e graças à revolução industrial, a moda contagiou também as classes médias e, por conseguinte, o proletariado. No século XX, graças às mulheres e aos jovens, realizou-se a democratização mais

radical da moda, nunca antes vista desde o seu aparecimento” (Baldini, 2006, p.46).

Assim, a cada década as silhuetas mutavam acompanhando também o desenvolvimento social, técnico e tecnológico. França, Inglaterra e Estados Unidos da América são os guias a seguir e o melhor “palco” para observar estas transformações. Com o desenvolvimento de tecnologias de comunicação (televisão e cinema), e a maior facilidade de deslocação (aviões e comboios), torna-se muito mais fácil de propagar novas mentalidade pelo mundo. Na Moda, vive um sistema que liga todas as áreas, é multidisciplinar, mesmo as que pareçam distantes. “O sucesso da moda deve-se não só ao seu poder de sedução, mas também, e principalmente, a alguns fatores - políticos, sociais, económicos, culturais, tecnológicos e psicológicos - que permitiram o seu aparecimento e favoreceram a sua consolidação” (Baldini, 2006, p.32). Linguagem visual omnipresente, é uma das melhores maneiras de distinguir entre épocas e interpretar a sociedade em que se insere.

Na atualidade, encontra-se implicitamente associada ao novo, à mudança e propaga-se em função do desenvolvimento de sistemas de comunicação. Os próprios dicionários visuais de Moda como *Fashionary* (2018) também a definem como “[...] um conceito em rápida mudança que se liga com o estilo de vida de toda a gente, especialmente a partir do séc. XX. Os estilos e ideias tornaram-se mais acessíveis a designers de moda com a melhoria da comunicação e dos media” (p.10)<sup>36</sup>. Também em referência a um estilo particular que esteja em voga num determinado período de tempo, ou como próprio meio de comunicação (modas, tendências).

A indústria da Moda, é assim tida como um produto da era moderna. Os designers como agentes deste sistema têm de manter-se a par com todas as mudanças que acontecem no mercado e traduzi-las em produtos que o cliente necessita (no sentido prático e funcional do termo) ou deseja (no sentido caprichoso e estético). Os consumidores por existirem em maioria retêm também o poder de como este funciona, visto que se influenciam entre si de modo cíclico.

Mudança e variedade é o outro “nome” da Moda. Os meios de comunicação rápidos e baratos têm ajudado ainda mais a sua propagação e transformações. Vários fatores contribuem para a sua evolução como um todo. É um facto amplamente aceite que os que se inserem em classes sociais mais elevadas ou com maior influência social sempre apresentam as tendências da moda. Os meios publicitários contribuem igualmente para nos atualizar sobre as atualizações diárias de estilo.

### **1.2.2 – A transição para o Moderno**

“Ainda em inícios do século XX, a sociedade tinha uma mentalidade bastante conservadora na sua relação e perceção com a roupa e os seus valores... Estes

---

<sup>36</sup> Fonte – *Fashionary Team. (2018). Fashionpedia - The Visual Dictionary of Fashion Design. Fashionary.*

vieram a alterar-se durante o período conhecido como “A Moda dos cem anos”, por evoluções dos morais e valores. O processo de desublimação iniciado nos anos vinte encontra aqui o seu pleno regime: a elegância minimiza-se, a artificialidade joga ao primitivismo ou ao fim do mundo, o estudado não deve «parecer bem vestido», o cuidado foi substituído pelo pauperismo esfarrapado, o aspeto «classe» deu passagem à ironia e ao «ridículo» (Lipovetsky, 2010, p.164).

A meio de desenvolvimento, neste estado focado a nível local, a cada nova geração, via os valores e normas estabelecidas a serem reanalisadas. Mais do que nunca reina o novo, “[...] cada nova moda nega a herança, subverte a opressão da velha moda; a moda vive-se como um direito, o direito natural do futuro sobre o passado” (Barthes, 1999 *apud* Baldini, 2006, p.40).

No início da década de 1920, a moda desportiva tornou-se popular, especialmente no golfe e no ténis. A melhoria do nível de vida a metade do século permitiu que os tempos livres fossem um luxo disponível a membros de classe média-alta. Com eles as atividades de lazer e o vestuário associadas (*casualwear, streetwear*), vieram a modificar as formas clássicas e de maneira insuspeitada inseriu-se as camadas sociais mais elevadas como as mais baixas. “Ainda que o abastecimento do guarda-roupa não seja idêntico em todas as camadas sociais [...] globalmente o gosto pelo «relax», pela fantasia e pelas roupas para tempos livres propaga-se para todos os meios” (Lipovetsky, 2010, p.197). Algo que era usado pelas classes mais baixas transforma-se numa norma aceitável, mas não necessariamente um substituto. “Uma tendência que, evidentemente, não suprime nem as *toilettes* mais elegantes ou clássicas para a noite ou para o trabalho, nem a conservação de *toilettes* propriamente femininas” (Lipovetsky, 2010, p.197).

Outras considerações podem se notar nos hábitos de compras entre classes sociais distintas. “As famílias operárias preferem a quantidade à qualidade [...] ao contrário dos assalariados mais desafogados, que preferem virar-se para roupas mais caras e de boa qualidade” (Lipovetsky, 2010, p.196). Refletindo como um melhor nível de vida ajuda também para uma melhor compreensão ao Design, Arte e à Moda.

A cada progresso, as ideias conservadoras voltavam por vezes a fazer-se sentir e a ditar o funcionamento de uma sociedade. Tomando precedentes como nunca antes, a Moda foi uma ferramenta instrumental para a contracultura. Conferiu identidades aos que se uniam por determinados ideais e valores – em exemplo o movimento *hippie, punk, feminista, de direitos civis* ou o *Black Panther Party*.

O movimento *hippie*, um fenómeno contra cultural significativo nos anos 60 e início dos anos 70 que cresceu parcialmente devido à desilusão crescente dos jovens americanos com o envolvimento dos Estados Unidos da América na Guerra do Vietname. Usavam também a arte, o teatro de rua e particularmente a música para expressar os seus protestos, e para “motivar” outros.

O tema da “liberdade” continuou a ser a declaração de moda mais importante nos anos 70, onde promoveu o estilo de discoteca e *punk*. Muitos adolescentes durante este período, frequentavam clubes para socializar. Alinhados com o conceito de moda e o “novo”, ditavam tendências. “A moda adquiriu uma conotação jovem, deve exprimir um estilo de vida emancipado, liberto de constrangimentos, desenvolto em relação aos cânones oficiais” (Lipovetsky, 2010, p.163). Tudo o que surgisse que fosse de acordo com esta mentalidade era aceite. As normas económicas acabam por acompanhar os gastos, surgindo o efeito *Trickle-up*, quando as classes mais altas assumiam o hábitos de consumo e comportamento das mais baixas ou historicamente consideradas como inferiores. “A música *jazz* e alguns penteados dos negros, as roupas *casuais* e informais das contraculturas jovens, o hábito que as mulheres têm de fumar em público como as prostitutas e por aí em diante” (Baldini, 2006, p.73). Nas suas gerações mais novas, ao adotar este comportamento cria um novo precedente a seguir. “Parecer mais novo do que se é importa agora muito mais do que exhibir uma categoria social” (Lipovetsky, 2010, p.163).

Em simultâneo, para contrariar a Moda como estilo social, surgiu outro tema para o adolescente “rebelde” chamado estilo “punk”, que era conhecido como anti moda, um dos filhos da contracultura. Em crítica a um sistema bastante homogéneo nos valores sociais estaticamente ditados. “Instalou-se uma cultura que ostentava o não conformismo, apregoava valores de expressão individual, de descontração, de humor e de livre espontaneidade” (Lipovetsky, 2010, p.162). As roupas *punk* adequavam-se ao estilo de vida da classe baixa, e comunicavam através de jeans e t-shirts rasgadas, e corte de cabelo “aleatório”. “A expansão de uma cultura *jovem* durante os anos cinquenta e sessenta acelerou a difusão dos valores hedonistas e contribuiu para dar um novo rosto à reivindicação individualista” (Lipovetsky, 2010, p.31). Quando comparado visualmente, um seguia as normas tradicionais do que era respeitável, sério e formal, enquanto o outro fazia o utilizador parecer o oposto.

“Acabou-se o fato sóbrio e austero [...] a procura de *high life* do requinte e do cambiante na escolha da gravata ou das luvas, o neodadaísmo jovem funcionou pela marginalidade exagerada, pelo exotismo e pelo folclórico (*hippy*), pela confusão entre os sexos (cabelo comprido nos homens), pelo deixar-andar, pela sobrevalorização do feio e do repulsivo (*punk*), pela afirmação étnica (rasta, *afro*)” (Lipovetsky, 2010, p.171).

Sobre as práticas de consumo, mais se acrescenta como a tendência foi a preferência e assim o desenvolvimento das «peças pequenas», com linhas desportivas e casuais em e não das “[...] «peças grandes» (sobretudos, impermeáveis, conjuntos de saia-e-casaco, fatos completos)” (Lipovetsky, 2010, p.196). Ainda comprovado em estudo sobre o volume de vendas de peças de desporto em alternativa das peças formais entre os anos 1953 e 1984, Herpin (1986) confirma...

“Em 1953, os homens compravam um fato de dois em dois anos, em 1984, só compravam um de seis em seis anos. Os «artigos grandes» de exterior em 1953 representavam 38% das despesas masculinas contra 13% em 1984. Os trajos de

desporto e de tempos livres representavam 4% das compras masculinas em 1953 e 31% em 1984. A mesma tendência dirige a evolução do guarda-roupa feminino, em 1953 representavam 33% das despesas de vestuário feminino, contra 17% em 1984. Em contrapartida, as compras de roupas «médias» (*pullovers*, blusões, roupas de desporto, *jeans*, calças) passaram de 9% do orçamento do vestuário feminino para 30%” (Lipovetsky, 2010, p.196).

Em 1980, o “Glamoroso” tornou-se o tema principal por influência de programas de televisão. “Ostentação”, era a palavra-chave, o consumo desenfreado o ideal e a ganância a norma. Por conseguinte, essas tendências influenciam o público a vestir-se como as famosas estrelas de cinema. Como resultado, a tendência de “glamour” para feminino e masculino foi o estilo principal nos anos oitenta. Marcava-se o desejo das peças mais caras na tentativa de assimilação de estilos celebridades e figuras influentes.

À semelhança do estilo de moda “liberdade” nos anos sessenta e setenta, o termo “expressão” tornou-se o *slogan* dos anos 90. O estado de espírito da sociedade na última década do último milénio era mais determinante do que o que era realmente usado. Muito mais foi oferecido globalmente, e muitas pessoas perderam o interesse pela moda como necessário e importante para as suas vidas quando as regras de vestuário de empresarial relaxaram. O trabalho a partir de casa tornou-se comum. As vendas de vestuário a retalho, as indústrias e lojas de fabrico têxtil declinaram de um mercado menos desportivo a mais casual. A principal força motora da Moda era o esforço para alcançar a individualidade. Ideia propagada pelos meios de comunicação *media*, *Internet* na procura de estilo de si próprio, em vez de seguir o que era tido como o estado formal. A rápida distribuição de informação, produção em massa e uma atitude mais relaxada em relação ao vestuário, levou a uma certa uniformidade inevitável. Alguns hábitos de consumo da década de 80 ainda se refletiam na década seguinte. Nos anos 90, nem todos adotaram o estilo minimalista, mas muitos fizeram-no à medida que procuravam associar-se e adaptar-se a uma sociedade urbana. Por exemplo, a silhueta tornou-se mais simplificada quando as ombreiras deixaram de ser usadas, ou quando os adornos e acessórios tornaram-se inexistentes, menos trabalhados ou de pouca qualidade.

O padrão de compra do consumidor fez com que gradualmente os designers aderissem ao estilo desportivo e casual. “A moda total é deveras filha do capitalismo” (Lipovetsky, 2010, p.242). Com os olhos postos nos lucros globais, as linhas de pronto-a-vestir e em competição com as roupas de produção em massa, disseminam uma uniformidade homogeneizada. As silhuetas são de certa forma ditadas pelo público ainda que a área da Moda exercesse também influência nas tendências. O poder, no entanto, já não é tão forte como anteriormente. Economicamente apagam-se as duas anteriores teorias económicas para uma que reflete a interação num nível moderno – efeito *Trickle Across*, “[...] a moda não se difunde hierarquicamente, de cima para baixo segundo um efeito gotejante, mas segundo alguns estudiosos, difunde-se horizontalmente e, para outros, em forma de leque” (Baldini, 2006, p.72). Ou seja, a influência e o poder deixa de se categorizar fortemente a um determinado grupo (de cima para baixo ou de baixo para cima),

mas sim na interação dos dois (horizontalmente). Com recurso a estudos do antropólogo, McCracken (1985), sobre as alterações do antigo *trickle-down theory*, Baldini (2006), sumariza aspetos adicionais que vieram a permitir esta alteração.

“Primeiro que tudo, os grupos envolvidos na mudança não são apenas os que pertencem a *status* sociais hierarquicamente diferentes [...] mas também os que pertencem a *status* diferentes com base no sexo, na idade e na etnia. Em segundo lugar, semelhantes grupos estão envolvidos numa apropriação seletiva de estilos de vestuário do que na sua completa adoção” (p.83).

A influência no mundo contemporâneo não é assim só regrada pelo poder económico ou estatuto social, mas admite também pela divergência de ideais, valores associados a uma determinada idade, etnia e sexo ou género.

Num mercado saturado de pontos de venda a retalho, Lipovetsky (2010), cita alguns dos aspetos que caracterizam uma sociedade de consumo, nomeadamente como o “[...] elevação do nível de vida, abundância de mercadorias, e de serviços, culto dos objetos e dos lazeres, moral hedonista e materialista, etc.” (p.213). O consumidor tem simplesmente demasiados locais de compras por onde escolher, pelo que o poder de compra é distribuído de forma específica pelos diversos pontos de venda ou direcionado para produtos de marca específicos.

No novo milénio (2000s), o *underdressed* ou o estilo casual e relaxado tornou-se em semelhança aos estilos da era, *punk* e *hippie*, a norma. Levando consumidores a perder novamente o interesse pelo “exagero” da Moda.

“[...] todas as formas, todos os estilos, todos os materiais ganham uma legitimidade de moda: o descuidado, o bruto, o rasgado, o descosido, o desalinhado, o gasto, as tiras e o desfiado, até então rigorosamente excluídos, vêem-se incorporados no campo da moda” (Lipovetsky, 2010, p.31).

Ainda ditados pelas culturas jovens e de periferias, esta junção de fatores que facilitaram estilos da diáspora africana de influenciar as sociedades ocidentais. As suas escolhas estilísticas são fortemente absorvidas neste ambiente. Optam por expressar individualidade numa maneira mais discreta (cores, cortes, silhuetas), em exceção aos grupos que permanentemente aderiram aos estilos tornados adquiridos.

Ainda assim, a Moda contemporânea é frequentemente influenciada pelas tendências dos anos 1950 a 1990. Tornou-se numa peça importante da cultura popular global. Os valores individuais e as questões sociais são frequentemente retratados nos tipos e estilos de vestuário que as pessoas vestem, influenciada por subculturas e comunidades étnicas. “Presentemente, a moda é um patchwork de estilos e tendências diferentes e contraditórias, é policêntrica, plural, polimorfa, cacofónica” (Baldini, 2006, p.59). É comercializada para apelar aos consumidores e criar um desejo de comprar novas tendências, apesar da realidade de que não há uma

necessidade real de novas roupas. “Já não existe uma moda, mas muitas modas, diferentes e contrastantes...os consumidores se movem agora no interior de um autêntico supermercado de tendências” (Baldini, 2006, p.56). Subverte-se assim ao que vende.

Nos últimos, o consumo de Moda é promovido agregado a uma vertente sustentável. Ambientalistas começam a colocar a responsabilidade nos consumidores, marca e indústria. Envolvem-se na problemática, apelando ao abrando da necessidade de consumo e produção desenfreado. Este esclarecimento faz com que consumidores e indústrias prestem atenção especial ao perigo ambiental e à indulgência excessiva que o vestuário pode criar. “Se no século XVIII e no século XIX era muito mais fácil saber o que era *in* e o que era *out* em termos de moda, hoje é absolutamente impossível” (Baldini, 2006, p.56). Consciência à Moda *fast-fashion* incentiva a volta a práticas, manuais e artesanais (*slow fashion*) e de confecção individual. “Design, arte e artesanato têm muito em comum e hoje, quando o design já atingiu uma certa maturidade institucional, muitos designers começam a perceber o valor de resgatar as antigas relações com o fazer manual” (Denis, 2000, p.17). Para fazer parte da resolução de problemas ambientais, as ideias estimularam uma nova forma de fabricar e comprar um produto. Atenta à forma como este foi confeccionado, não só na vertente ambiental, mas também humanitária.

O provedor tem agora de vender um produto que esteja na moda, de boa qualidade, mas que não seja explorado por recursos naturais ou humanos. Conservar, reciclar ou comprar um produto que pertença à Moda ecológica permite ao consumidor tornar-se parte da solução das questões ambientais globais. Nas revistas de moda, passam cada vez mais ideais ambientais, sociais, políticos e a sua urgência numa escala mundial.

Com o desenvolvimento tecnológico (*internet*) e de sistemas de comunicação (redes sociais), estes distribuem-se também quase instantaneamente. O entretenimento ganha grande força em expor os ideais sociais e torna-se na melhor maneira de ditar tendências a nível global. Manipula ainda o desejo do indivíduo em pertencer e ao imitar os estilos de alguém que se mostre venerado por multidões. As celebridades assumem um papel central ao que promovem e afetam em peso os consumidores nesta década. “Se a cultura de massa está imersa na moda, é também por gravitar em torno de figuras de encanto cujo êxito prodigioso arrasta adorações e entusiasmos extremos: estrelas e ídolos” (Lipovetsky, 2010, p. 286).

Em foco ao tema, destaca-se paralelamente a relação entre Música e Moda, assim como o seu papel para enriquecimento da cultura popular “[...] estão relacionadas primordialmente pelo seu ritmo generativo de movimento (físico e mental, objetivo e subjetivo) [...]” (Benetti & Norogrande, 2021, 14). A Música influencia a Moda, e as tendências da moda definem-se também por estilos musicais. A Moda ajuda os músicos a expressar as suas personalidades e o seu estilo único, “[...] constituem identidades performativas” (Benetti & Norogrande, 2021, p.15). Destacar-se, é o que lhes é mais importante, uma vez que as roupas são o primeiro meio de se apresentarem ao público. A ligação entre os termos Moda, Música, estilo e expressão, torna-os inseparáveis.

Sem movimento a moda e a música existem apenas como formas de energia potencial, ou seja, são matérias conceituais. Neste estado, estas correspondem a ideias na cabeça de seus criadores, manuscritos de obras musicais, peças de tecido, ou roupas guardadas em armários e, mesmo que haja distinção quanto a uma estágio conceitual mental ou físico de manifestação representam valores semelhantes (Benetti & Norogrande, 2021, p.15).

Na cultura *Hip-hop* associada a sub-estilos musicais, os visuais apresentados em videoclipes influenciam toda uma nova geração que tem o poder de ditar as tendências. No estilo desportivo aplicado às ruas, roupas de corte mais largo e *styling* casual, mas ainda assim chamativo. Quando em análise à geração *Hip-hop*, Sullivan (2003), descreve como “[...] setenta e oito por cento dos adolescentes disseram que as roupas largas estavam *in*, 76% disse que o vestuário desportivo profissional estava *in*, e 69% disse que camisolas com capuz estavam *in*” (p. 610). Nos diversos subestilos musicais inerentes ao *Hip-hop*, *Rap*, *R&B*, podem encontrar-se referências a marcas de luxo. Indicações de algo que o público-alvo e consumidor tem de aspirar a obter (tendo Gucci, como marca na liderança). Sendo o *Hip-hop* bastante influente na cultura popular, foi um dos melhores meios para publicitar modas. Os dois comunicam entre si e fundem-se numa só voz e narrativa, motivando os consumidores a construir e atingir a sua própria identidade.

Nos últimos anos, no mundo da Moda, pode-se notar uma enorme transformação a acontecer. Ressurge, a consciência a nível social, cultural, política e ambiental, que espelha os valores da geração atual, ajudada pelo acesso a informação como nunca antes tido. Esta mesma informação a que também se atribui uma problemática pela sua abundância em relação com o nível de veracidade.

“As marcas estão a tornar-se cada vez mais transparentes e não têm medo de expressar as suas opiniões políticas. Agora que os *millennials* se tornaram na maior população ativa, é importante notar que estas são as marcas populares [...]” (Kim, 2017, para. 4)<sup>37</sup>.

Ao obterem o poder económico, a geração dita os valores e normas a seguir. Num mundo governado pelos sistemas capitalistas, a norma social mostra-se nas suas escolhas em comum. Todos os sistemas ao seu redor apenas se alteram em função das suas preferências. “Não é simplesmente a moda que muda, a moda [...] é apenas a expressão exagerada e superficial de uma transformação profunda da vida social” (Halbwachs, *apud* Baldini, 2006, p.53). Expresso em valores políticos ou culturais. “Se entendermos a estética como uma prática quotidiana que envolve uma certa forma de ver, ser e transformar no mundo, a moda pode ser vista como um enredo a atos políticos quotidianos com representações corporativas e visuais” (Kaiser & McCullough, 2010, pp.368, 369). Leva a indústria a deixar de ser focada apenas no

---

<sup>37</sup>Fonte – *Business of Fashion*, recuperado de <https://www.businessoffashion.com/opinions/news-analysis/op-ed-we-need-to-move-on-from-cultural-appropriation>

desenvolvimento económico próprio, mas que este seja estruturado com valores sociais agregados. “Vê-se os manequins menos canónicos, menos irreais, mais próximos dos padrões comuns: a moda, embora timidamente, sai da idade grandiosa do fascínio por si própria” (Lipovetsky, 2010, pp.164, 165). Os membros da subcultura *woke* e de “cancelamento” servem como militares no controlo do que é (politicamente) correto. “A moda é cada vez mais reconhecida como uma força poderosa e variável que molda economias, culturas e sociedades; este fenómeno é agora o foco de muitas investigações individuais e coletivas” (Lemire, 2010, p.14)<sup>38</sup>. Não hesitam em expor ou boicotar marcas que não apoiem os seus princípios. Nisto surge uma nova problemática que obriga que tudo esteja perfeito a cem por cento, sem falhas, o que é impossível pois erros fazem também parte da vida humana. Não apoiando aos que fogem ao senso comum, no entanto este lado quando extremista impede com que haja o debate progressista e respeitoso das problemáticas a ser resolvidas, assim como uma hesitação de expressão artística. “Esta mistura do familiar com o “outro” está a preparar o caminho para uma estética global e irá certamente suscitar questões sobre preconceitos culturais que vão nos dois sentidos” (Loughran, 2009, p. 262). Em confirmação desta afirmação vê-se isso a acontecer no momento presente nas problemáticas de colorismo, apropriação, desrespeito ou luta para a igualdade de direitos etnia, sexo, e mais recentemente de género.

Repete-se a cada ano e torna-se o novo imperativo. Na continuação para que o progresso feito não volte a trás, no ressurgimento expressão de vontade de cada indivíduo e cada vez mais a eliminação de sistemas elitistas. Uma espécie de “alarme” de controlo sistemático que há de surgir a cada geração. quando se vê os ideais já conquistados regredirem, ou não se desenvolverem de acordo com o espaço temporal em que se insere.

### **1.2.2.1 - Moda, Corpo e Identidade**

A Moda tem um papel importante como espelho da sociedade e indicativo de estatuto social, fazendo-se sentir com maior força a partir do séc. XIV. Estando anteriormente apenas disponível para aqueles de condição social mais elevada. “A maior parte das novas modas é inventada para ocultar alguma secreta imperfeição do corpo e para satisfazer a avidez dos vencedores” (Delaure, 1786, *apud* Baldini, 2006, pp.31,32). Com o poder de manipular o psicológico de cada um e, por conseguinte, influenciar a maneira como seguimos o comportamento em comunidade. “A moda alimenta o narcisismo que existe em cada um de nós, promete beleza, juventude e sedução” (Baldini, 2006, p.59). Intimamente, expressa o nosso ser e a imagem transmitida é subjetiva à maneira como é recebida. “A moda é fruto do amadurecimento da afirmação do eu, da valorização social do indivíduo, da sua personalidade” (Baldini, 2006, p.34). Ainda que seja copiada, por sermos todos uma identidade própria, não é recebida da mesma maneira. É interseccional e integrativo. “Através do estilo da aparência, o

---

<sup>38</sup> Fonte – Lemire, B. (2010). *The Force of Fashion in Politics and Society: Global Perspectives from Early Modern to Contemporary Times (The History of Retailing and Consumption)* (1ªed.). Alberta, Canada: Routledge.

sujeito da moda manipula múltiplas posições do sujeito (por exemplo, gênero, etnia, classe social, sexualidade, idade/geração)” (Kaiser & McCullough, 2010, p.364).

Deverá ser estudada num contexto espaço-temporal assim como por situações de interação social. O crescimento de uma sociedade capitalista e o desejo pelo novo fomenta a noção de individualismo por implementação de regras a favor dos mais favorecidos. “O novo exerce um poder de sedução muito forte sobre o homem contemporâneo [...]O novo faz-nos sentir melhor, alimenta o nosso ego, desperta o narciso adormecido em cada um de nós” (Baldini, 2006, p.89). Gera-se assim uma disputa por nível de condição social e o nascimento de sistema elitista que dita que só os que possuem o mesmo nível de posse são considerados dignos. Esta ação não é exclusiva apenas a um indivíduo, mas sim de mútua influência. A sociedade dita e faz valer as regras, mas o indivíduo também a influencia quando as segue e não questiona. Implementando assim regras comportamentais que por vezes atrasam ou impedem a construção de uma identidade própria, justificando com ação de integração ou ideia de coletividade. Pode então afirmar-se assim, que o indivíduo interage com sistemas exteriores de si mesmo, é subjugado por valores dos quais não tem controlo, estes mudando sempre com o tempo e espaço onde se inserem.

Historicamente a criação destas “máscaras”, ao invés de uma tática de desenvolvimento pessoal e como grupo, torna-se numa maneira de pertencer a um sistema de regras rígidas que se quebradas equivalem a uma total exclusão social, afirmando um falso sentido de harmonia. O questionamento tido como um ataque à ordem natural e correta do mundo, quando na verdade tudo o que faz é convidar a um diálogo. Ao longo da História exemplos de mudança destes valores contritos apenas se fazem sentir por gerações mais modernas que não se querem seguir pelos padrões da anterior e quebram as normas. Dessa pequena mudança chegamos ao que em tempos contemporâneos chamamos de “desconstrução”, o apagar as noções antiquadas comportamentais de como uma certa geração ou grupo deve interagir, estereótipos e ideias superficiais, tentando assim uma maior inclusão, tolerância e aproximação real ao invés da anterior ditada por aparências e interesses.

Dentro do estilo dos séculos XX e XXI, nota-se a vontade de desenvolver uma individualidade própria, o reconhecimento do estilo dos últimos cinquenta anos que foi inspirado pelo progresso democrático e social nota-se em grande influência. Questões de gênero, classe, etnia, estereótipos sociais ou identidade cultural, têm destacados dado à área da Moda um papel fundamental. “O vestuário é uma expressão primária tanto das identidades culturais profundamente enraizadas como, muitas vezes simultaneamente, da criatividade através da qual as convenções são constantemente transformadas” (Rovine, 2015, p.6).

Em 1905, a Moda ocidental baseava-se mais na hierarquia social, nos anos seguintes e especialmente em 2005, a Moda alia-se a escolhas de estilo retratadas pela individualidade e a liberdade pessoal. Com uma abundância de estilos, promovendo a narrativa e personalidades

individuais recentemente libertadas, a Cultura Ocidental tem apresentado uma maior diversidade de identidade própria.

Como forma de expressar personalidade, permite aos consumidores projetar a imagem que querem que os outros vejam. O consumidor pode realçar a sua beleza ou assumir a identidade que queira através do vestuário. É um meio que facilita a identificação de um indivíduo, mas também de julgar a sua personalidade. Ativas no sistema, as pessoas tentam sempre ser únicas à sua expressão, no entanto acabam sempre por o fazer subjugadas pelos padrões ditados como aceitáveis pela sociedade geral. “O próprio da moda foi de impor uma norma de conjunto e, simultaneamente, deixar espaço à manifestação do gosto pessoal: é preciso ser como os outros e não completamente como eles” (Lipovetsky, 2010, p.59).

Na consciência da Moda contemporânea, não mudou a necessidade da natureza humana de vestir-se bem e de forma atrativa. A construção de uma identidade correlaciona-se diretamente com a necessidade de pertença em sociedade. O indivíduo cria facetas da sua pessoa não só para si, mas também para os sistemas exteriores com quem interage. “Porque as roupas são tão eminentemente maleáveis, moldamo-las para construir a nossa aparência” (Hansen, 2004, p.373). Mais sobre o fenómeno comenta...

“Porque [roupa] tanto toca o corpo como o rosto para fora, a roupa tem uma qualidade dupla, como Turner (1993 [1980]) notou quando cunhou a noção de pele social. Esta qualidade dupla convida-nos a explorar tanto as identidades individuais como coletivas que o corpo vestido permite” (Hansen, 2004, p.372).

Esta procura ou influência por identidade é também sujeita a elementos externos (seja por atitudes, pensamentos ou ações). A pressão colocada para continuar a ser aceite em sociedade condiciona a sua construção.

Por natureza, o ser humano é apaixonado pela Moda. Anseia por mudança, variedade, novidade e atração. Quer ser visto numa luz positiva como inteligente, encantador, atraente e moderno. Por isso, adota várias modas em diferentes momentos, ocasiões e lugares. Ninguém quer ser considerado fora de moda.

“Uma tendência natural do homem é a de comparar o seu comportamento com pessoas mais maduras (o adolescente com o adulto, o inferior com o superior) e de imitar as maneiras delas. Uma lei desta imitação, para não parecer menos do que os outros, mesmo no que não tem nada a ver com o útil, chama-se moda” (Kant *apud* Baldini, 2006, p.63).

As modas servem de instrumento de quantificação e identificação ao progresso da cultura e da civilização. Em era contemporânea, como nunca antes, a sede de modas é insaciável. Todos os dias há mudanças nos vestidos, estilos de cabelo, joalheria, entre outros, no entanto ao mesmo tempo continuam praticamente as mesmas. “A moda muda incessantemente, mas nem tudo

nela muda” (Lipovetsky, 2010, p.42). O Homem gosta de originalidade, mas também de imitação. Apenas alguns podem ser originais. “A moda é entre muitas outras atividades que permitem métodos de autoexpressão, identidade e autonomia nas tentativas de valorização” (Lewis, 2003, p. 164). As massas seguem-nas sempre e isto gera ascensão e queda de ondas de modas.

A Moda desempenha um papel cada vez mais importante na vida de um indivíduo, como meio de leitura não verbal. As peças de vestuário e acessórios que o homem ou a mulher usam, ajudam-nas a identificar-se num grupo - quer seja um estilo de vida, uma profissão, uma religião, ou uma atitude. Assim, o termo “Moda” tornou-se também sinónimo do crescimento global.

“A sua produção mundial, exportação e circuitos de importação alteraram a disponibilidade de vestuário tanto nas *ruas altas* no Ocidente como nos mercados urbanos ao ar livre no terceiro mundo. Esta acessibilidade não só facilita o individualismo como também impulsiona a diversificação dos gostos em numerosas direções, transformando os consumidores locais em árbitros de inovações estilísticas que estão a contribuir para a rutura da hegemonia ocidental da moda” (Hansen, 2004, p.373).

Este próprio desenvolvimento, com contato a nível mundial vem a quebrar as normas de predominância ocidental.

### **1.3 – Considerações Finais - Cultura, Moda e Música**

Quando se trata da indústria da Moda, a Cultura é parte inegável da mesma. As nossas roupas são uma fonte de comunicação não verbal que envia mensagens sobre quem somos, de onde viemos ou o que fazemos. Em geral, a Moda é uma forma de nos expressarmos através do nosso vestuário e acessórios. As pessoas tentam manter-se dentro deste sistema, influenciadas pela cultura popular que espelha interações sociais assim como os eventos que tenham impacto cultural.

É importante conhecer a influência da Cultura na indústria da moda, a fim de compreender o próprio ambiente de Moda. Afinal esta também se inclui nos componentes que caracterizam a observação de culturas tradicionais – em vestuário, artefactos ou acessórios. A Moda vai mais longe do que o vestuário e na forma como desejamos viver a nossa vida, ou seja, influencia o nosso estilo de vida. É influenciada por mudanças culturais, tais como a modernização, a Arte, globalização e inovação tecnológica.

Facilmente se pode traçar uma linha que marca a interação de mudanças no estilo de vida, Moda e cultura do consumidor. É essencial perceber que a Moda é feita por pessoas que vivem em diferentes culturas e diferentes locais. Se queremos compreender a Moda e a sua tendência, então é necessário compreender o que está ao seu redor, nas condições em que se vive. A

principal fonte no desenvolvimento de novas modas vem nas associações de Cultura, nomeadamente a alta, baixa e popular, ditada pela disposição de poder económico.

A Alta cultura, considerada de elite como arte visual, arte auditiva, e arte aplicada como fotografia, design e arquitetura. Em termos de inspiração à Moda, estas fontes trazem novos tipos de ideias e conceitos para os designers (Alta-costura que por sua vez passa para o pronto a vestir e produção em massa). Etiquetado de baixa cultura, refere ao que originou das periferias, das ruas locais como o *graffiti* ou o *Hip-hop*. O poder desta subcultura para a Moda é o que se apresenta também em análise e que pode ser visto até aos dias de hoje. Torna-se difícil distinguir certos estilos como subculturas porque são rapidamente (predominantemente vestuário e música), adotados pela cultura de massas - sistema capitalista, como se pode confirmar com o movimento, *hippie* ou *punk* que se transformou numa tendência. A subcultura ou cultura local tornou-se parte da Moda e mercado global. A cultura popular, é um segmento cultural, que é seguido, apreciado e compreendido por uma parte maior do público mundial. Engloba maioria das subculturas. É altamente influenciada por celebridades do cinema ou da música.

Historicamente, o que fortemente divide a cultura ocidental e africana na vista académica, são os elementos que as constituem. Valores subjacentes, que em perspetiva se apresentam de uma forma temporal antagónica. Passado/presente (tradição) contra presente/futuro (modernismo). Ainda que subjetivamente condicionada pelo modernismo, todas as culturas, independentemente de onde se inserem, sofrem transformações. “A cultura não é uma condição fixa, mas um progresso: o produto da interação entre o passado e o presente” (Levine, 2007, p.5). A mudança é inevitável, mas o passado deve ser respeitado e preservado, como visto anteriormente na utilização de tecnologia que ajudam nas desmistificação de relíquias. “Nunca houve uma única conceção homogénea da modernidade [...] Havia, desde as próprias origens das instituições da sociedade moderna, uma variedade empírica e facilmente observável de formas institucionais e culturais, mesmo no contexto da Europa Ocidental e Central” (Wittrock, 2000 *apud* Wijngaarden, 2018, p.4). Mesmo no ocidente, pode se observar culturas mais avançadas do que outras, em exemplo as potencias mundiais contra outras (Inglaterra e França *versus* Portugal).

De acordo com as teorias clássicas da modernização, “[...] a modernidade deve ser vista como uma fase avançada no desenvolvimento teleológico da humanidade, do primitivo ao civilizado” (Wijngaarden, 2018, p.3). Macamo & Neubert, (2008) acrescentam como “[...] uma era que se caracteriza por uma relação qualitativamente nova entre as pessoas, e entre elas e a natureza. Esta relação manifesta-se em projetos políticos e sociais especiais, bem como no domínio tecnológico ou no domínio sobre a natureza” (*apud* Wijngaarden, 2018, p.4). Ou seja, vista pelo desenvolvimento do pensamento próprio (Iluminismo), reflexões psicológicas, sociais e filosóficas assim como nas capacidades de interação social.

“Além disso, uma característica da modernidade seria o facto de englobar um grau mais elevado de reflexividade, uma vez que a verdade evidente das visões transcendentais e das conceções ontológicas veio a ser questionada, abrindo o caminho para visões múltiplas que também poderiam ser contestadas, produzindo assim uma tendência para uma autocorreção constante tornando as sociedades modernas altamente dinâmicas” (Eisenstadt, 2000 *apud* Wijngaarden, 2018, p.4).

Mas também nas capacidades do Homem em usar esta habilidade para interagir, transformar e dominar o meio natural nas capacidades de produção e criação. Tal pode ser notado em época de Revolução Industrial e na criação do *Design*. Na linha central, “[...] os modernistas dividiram agora o mundo em oposições binárias de nós e deles, modernos e pré-modernos, cultura e natureza, civilizados e primitivos, ciência e mito, fato e valor” (Wijngaarden, 2018, p.5). O que é vindo “deles” é sempre sujeito a valor redutivo, por exemplo, “[...] mito como associado ao que é primitivo, passado, subjetivo e falso; uma fantasia subjetiva projetada sobre uma realidade mais propriamente definida pela ciência” (Scarborough, 1994 *apud* Wijngaarden, 2018, p.5). Apontando aqui como a religião cristã que governa o dia a dia ocidental e ainda assim a sua sociedade é considerada moderna.

Entre as duas entidades, a influência é admitida da cultura majoritária dita como “superior” e raramente o reverso. Este, é precisamente o lado mais estudado a adquirir alterações recentemente. “A tecnologia ocidental melhorou tremendamente o estilo de vida dos africanos em várias áreas tais como Medicina, Comunicação, Transportes, Agricultura, Desporto, Educação, Vestuário, e assim por diante” (Sibani, 2018, p.69). Encarregou-se de implementar as suas práticas modernistas para o desenvolvimento destas áreas, resultando também no declínio das tradições locais, “[...] acompanhado por avanços tecnológicos reduziu o ritmo do desenvolvimento tecnológico local africano e a tradição oral” (Sibani, 2018, p.69). Impede o desenvolvimento de um sistema tecnológico próprio, autorrealizado. As tecnologias ocidentais trazidas, são as próprias desenvolvidas para si e não pensadas de outra maneira, que contribui também para que a cultura minoritária assuma os comportamentos da que impõe influência - aculturação. Segundo a escritora e doutora, Suarez-Orozco (2013), este é tido como o “[...] processo em que os membros de um grupo cultural adotam as crenças e o comportamento de outro grupo” (*apud* Sibani, 2018, p.65). No entanto mais se acrescenta que este não acontece unilateralmente.

“A aculturação pode ser recíproca, ou seja, o grupo dominante também adota padrões típicos do grupo minoritário. A assimilação de um grupo cultural a outro pode ser evidenciada por mudanças nas preferências linguísticas, adoção de atitudes e valores comuns, perda de identificação política ou étnica separada” (Sibani, 2018, p.65).

Esta também se nota quando um grupo é transportado para outro espaço, leva tanto as suas crenças como rapidamente se adapta às “alienígenas” e faz uma fusão no novo ambiente. Evidentes na maneira de falar ou de vestir. Como confirma Sibani (2018), “[...] os novos habitantes podem também alterar o seu traje ou discurso para se misturarem com o seu novo ambiente” (p.65). Técnicas postas automaticamente por sistemas neurológicos, mas como também perpetuados para facilitar na integração e aceitação.

Em vestuário, nas investigações antropológicas sobre influências entre culturas Hansen (2014), aponta como...

“Algumas obras perseguem questões históricas sobre mudanças na prática do vestuário provocadas por uma variedade de encontros, incluindo o colonialismo e a ocidentalização[...] No seu conjunto, estas novas obras demonstram que a moda já não é uma propriedade exclusiva do Ocidente. As modas contemporâneas são criadas rapidamente e em grande volume na América Latina, África e Ásia, redefinindo tanto o consumo como a própria moda no processo e impulsionando mudanças de estilo multidirecionais em todo o mundo” (p.370).

Em altura de globalização, esta influência está mais presente que nunca. Nada impede em época moderna, com os métodos tecnológicos existentes, de fazer com culturas distintas não possam existir em conjunto. Tal como o próprio significado da palavra “Cultura”, revela concepções com o conceito de desenvolvimento, vê-se também como a cultura tradicional pode oferecer uma nova perspectiva a levar para o futuro.

A preocupação nas interações globais, está na possibilidade dos valores africanos se apagarem totalmente. Atualmente, o mundo é visto como uma “aldeia global”, no impacto que a interação de diferentes culturas e a adoção de novas ideias tem e continuará a ter nas suas bases. Ainda que muitas sociedades africanas tenham de vir a reajustar as suas visões ao mundo, sobretudo devido à de se manterem marginalmente ou significativamente competitivas, é insustentável sugerir que a maioria dos valores africanos pode não sobreviver na arena da economia global. É nisto que as novas gerações e diásporas fazem passar nos seus trabalhos.

## Capítulo 2 – Cenário – Revisão Bibliográfica



Figura 24 – Excerto de *moodboard* – Capítulo 2 – Cenário – Revisão Bibliográfica, Montagem elaboração própria<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Fonte- *HTS Studio*- <https://htsartstudio.wordpress.com/2017/04/06/pre-kindergarten-and-kindergarten-mixed-media-projects-inspired-by-jean-michel-basquiat/>; *Comunidade Cultura e Arte*- <https://comunidadeculturaearte.com/wp-content/uploads/2021/06/philistines-e1608733625397.jpg>;

## 2.1 – A Influência da Cultura Africana como Objeto de Estudo

Tendo os conceitos centrais em contextualização histórica expostos, o capítulo seguinte foca-se na revisão da pesquisa já realizada sobre o tema. Será feita uma análise crítica dos tópicos específicos já estudados que irão servir como plataforma para a exploração adicional a ser feita. Revisa-se e avalia-se os temas em comum e os em falta, expõem-se em pontos que serão apresentados.

Esta é brevemente completada no subcapítulo 2.4, que faz referência a nomes e contribuições não mencionados em estudos ou na perspectiva geral na história da Moda. Pondo em perspectiva aos dados fornecidos no quadro de Lewis (2003, pp.166-172), que oferece um inventário das “peças de vestuário da diáspora”. Ressalvando como a “[...] genealogia da própria moda da diáspora é mal compreendida e subutilizada e permanece não reclamada pela diáspora” (Lewis, 2003, p. 165). Estas incluem os artigos a estilos em referência aos muitos subgéneros da moda da diáspora africana.

Ainda que não haja muitos estudos académicos focados diretamente na influência da cultura tradicional africana na sociedade ou Moda contemporânea numa perspectiva geral, não torna o facto uma não realidade. “Tal como a moda foi considerada um objeto de estudo inconsequente, as subjetividades negras incluindo a ação, as experiências, a verdade e as consciências foram desconsideradas, suprimidas, silenciadas e homogeneizadas no discurso académico e mediático convencional” (Omoyele, 2016, p. 11). O modo de pensar vinha a espelhar o momento social da época. Filósofos europeus como Hegel (1956) e Hume (1758) surgem como exemplos nas suas dissertações. O último, escrevia como “[...] os negros são naturalmente inferiores aos brancos. Quase nunca houve uma nação civilizada com essa tez; nem mesmo qualquer indivíduo eminente de inação ou especulação” (*apud* Omoyele, 2016, p. 11). Pode-se confirmar a desassociação aos que se apresentassem com essa tez de pele, como se fosse indicativo do intelecto. Pode notar-se a discriminação de um grupo étnico diferente do seu e tendo-o como inferior. Isto observa-se também na adoção de objetos de estudo fora da visão ocidental.

“Grande parte da atenção à moda não ocidental nos círculos académicos tem sido centrada na Ásia, que tem sido uma fonte de inspiração “exótica” para os ocidentais (muito como África), bem como um produtor de estilistas de renome internacional (ao contrário da África)” (Rovine, 2009, p.136).

---

*MET* *Museum* - [https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/~~/media/Images/Exhibitions/2012/African%20Art%20NY%20and%20the%20Avant%20Garde/slideshows/blondiau](https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/~~/media/Images/Exhibitions/2012/African%20Art%20NY%20and%20the%20Avant%20Garde/slideshows/blondiau;); *Fashion Ghana* - <https://io.wp.com/www.fashionghana.com/wp-content/uploads/2020/03/harmonia-rosales.png>; *The Incubator* - <https://theincubator.live/2016/12/18/5333/>; *Fine Art Photography Video Art* - <https://www.fineartphotographyvideoart.com/2011/09/jean-auguste-dominique-ingres-1780-1867.html>; *The Incubator* - <https://theincubator.live/2016/12/18/5333/#jp-carousel-5385>; *New Guinea Tribal Art* - <https://newguineatribalart.tumblr.com/image/174533070973>; <https://phillipbouttejr.carbonmade.com/projects/6862145>

Tem grande influência nesta diferença o nível de desenvolvimento de sistemas sociais, tecnológicos e saúde do continente africano. O campo alarga-se gradualmente à medida que se foi aderindo interesse no estudo da Moda e de seguida pelos estudos culturais africanos. Omoyele (2016) em referência a Zeleza (2003) apontam como tal é uma “[...] árdua tarefa de resgatar tanto a história africana como a história mundial dos fardos e das vísceras da historiografia eurocêntrica” (p. 12). Nisto, as áreas de Antropologia, Sociologia e História da Moda tiveram um papel bastante importante. Também por influência, os “[...] filósofos ocidentais influenciaram os pensamentos modernos, e as reivindicações sobre a consciência, identidade e realidades negras tornaram-se dominantes para a nossa compreensão de nós próprios como temas da cultura negra - Ani (1994); Eze (1998); Wright (2004)” (Omoyele, 2016, p. 11).

Para propósitos de investigação focada, serão precisamente usadas as duas últimas disciplinas - Sociologia e História da Moda – apresentadas no campo de estudos africanos. Em observação das análises realizadas, estas são suportadas por uma variedade de fontes históricas e percepções complementares exteriores. A trabalhos anteriores referentes ao tema em literatura, notam-se as perspetivas de White (2018); Rovine (2006, 2009, 2015); Kaiser & McCullough (2010); Kaiser (2013); Rabine & Eicher (2002); Jennings (2011), assim como as perspetivas em dissertações académicas e publicações de Baxter & Marina (2008); Lewis (20003); Loughran (2009); Okpewho & Nzegwu (2009); Miller (2009) e Tulloch (2010), paralelamente complementadas com autores que comprovem e fundamentam as teorias desta investigação. Note-se já aqui as datas relativamente recentes destas exposições e a sua relevância para a investigação. As fontes provêm de doutorados, jornalistas, historiadores e sociólogos que atestam a veracidade da informação obtida.

A revisão expõe-se em métodos qualitativos focada no tema central. Ainda que seja bastante abrangente, será maioritariamente focada na cultura transformada e criada pelas suas diásporas, em exemplos desenrolados nos em grande parte nos Estados Unidos da América, mas também em França e Reino Unido. Exposta por temáticas encontradas em comum colocadas em referência à contextualização temporal já realizada.

Sobre estudos da área e o tema, em artigo publicado no *Fashion Theory*, Rovine (2009), professora de História da Arte Africana na Universidade da Carolina do Norte, comenta como “[...] a influência ocidental no vestuário africano tem sido bem documentada, e muitas vezes caracterizada como uma ‘perda’ das culturas tradicionais africanas face à dominação da ocidentalização ou da globalização (os dois termos são frequentemente usados intercambiavelmente)” (p.135). Na falta de estudos no sentido contrário aponta como “[...] dois temas que só recentemente foram abordados juntos: África e a Moda [...] Uma pequena, mas crescente literatura começa a abordar o trabalho dos estilistas de moda de Alta-Costura africanos” (Rovine, 2009, p.133). Estas apresentam-se nos trabalhos de “[...] Van der Plas & Willemsen (1998), Revue & Noire (1997–8), Mendy-Ongoundou (2002), Mustafa (2002), Geoffroy-Schneiter (2005), e Rovine (2004)” (Rovine, 2009, p.133). Em falta e em

desenvolvimento está, portanto, a análise do que o Ocidente ganhou com estas influências, como a cultura tradicional se desconstruiu, mudou a completamente a indústria e implicações futuras.

Mais sobre isto, aponta também no seu livro *African Fashion, Global Style: Histories, Innovations, and Ideas You Can Wear* como “[...] o estudo acadêmico da moda africana foi iniciado apenas recentemente, a partir de meados da década de 1990” (Rovine, 2015, p.23). Tendo “[...] o estudo acadêmico dos têxteis e vestuário africano crescido drasticamente nas últimas duas décadas” (Rovine, 2015, p.22). Estes são maioritariamente focados na materialidade dos têxteis, tradição, técnicas, produção e pouco na resultante moda em si e nas novas problemáticas criadas.

Nisto, já em 2005, Menkes, num artigo para o *New York Times* intitulado “*Next Stop, Africa*” faz a pergunta do porquê a moda africana não ter um papel mais ativo na indústria contemporânea.

“Mas aqui estava eu, num pequeno museu em Florença, a olhar para um lenço de seda, o seu padrão vermelho e branco tão vibrante e artístico que parecia um roubo a 30 dólares. Foi assinado ‘Mandy’s Meninwa’, um artista nigeriano no programa ‘Africanos em África’. Por que, depois de todos estes anos, perguntava-me, a África ainda estava fora do radar?” (para. 1).<sup>40</sup>

Notando o ano do artigo, vai-se poder observar que as primeiras transformações ocorreram muito antes – em exemplo nos anos 20, 70, 80, 90 e 2000s – aliadas a injustiças de discriminação étnica que põe em revisão todas as áreas. No entanto, a Moda, como sistema que valoriza o futuro, o novo, a mudança, não acompanha a mentalidade da sua definição tão rápido quanto devia.

## **2.2 – O Moderno versus a Cultura Africana**

Como já posto em perspetiva, a conceção de tempo é central nesta divisão entre as práticas de vestuário ocidentais e não ocidentais.

“[...] enquanto o vestuário ocidental é considerado moda e o não ocidental, por exemplo, o vestuário asiático e africano é considerado traje. Ao construir este significado, a cultura popular utiliza sinais e imagens (brancas) para criar representações favoráveis da moda ocidental, ao mesmo tempo que desenha de legados coloniais para fixar o significado da moda africana ao passado” (Omoyele, 2016, p. 36).

---

<sup>40</sup> Fonte – *New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/2005/03/20/travel/tmagazine/next-stop-africa.html>

Ou seja, estando esta associação implicitamente entranhada, está condicionada a ser perpetuada pela distribuição de imagens num cenário contemporâneo, modelos em desfiles, revistas, filmes, entre outros. A avaliação de vestuário não ocidental como um “presente etnográfico” em oposição ao “futuro perpétuo” associado à corrida constante da moda ocidental para a estação seguinte. (Rovine, 2006, p.2). Entre fatores que põe em perspectiva a demora da integração da cultura e subculturas africanas no mundo da Moda, Rovine (2015) comenta como “[...] a distância entre “tradicional” e “moderno” é utilizada para classificar culturas, povos, práticas e objetos. Estes conceitos amplos são equilibrados uns contra os outros de modo que a classificação numa categoria significa exclusão da outra” (p.18).

“Uma grande divisão entre os estudos dos processos de moda/roupa ocidentais e o fenómeno universal do vestuário/adorno ainda se verifica. Como resultado, eventos globais de vestuário de profunda implicação para a teoria da moda são mantidos escondidos ou impedidos de serem examinados” (Niessen, 2003 *apud* Rovine, 2009, p.134).

Os estudos são feitos em paralelo, raramente se cruzam o que impede de pôr em perspectiva a evolução e relação de um com o outro. Moda, cultura tradicional e moda africana.

“A moda é filha da sociedade aberta” (Baldini, 2006, p.32). Sistemáticamente, o termo “Moda” é raramente utilizado em referência a culturas não ocidentais. As duas são definidas em oposição uma à outra. “O vestuário ocidental é moda porque muda regularmente, é superficial e mundano, e projeta a identidade individual; o vestuário não-ocidental é traje porque é imutável, codifica significados profundos e projeta a identidade de grupo e de membro” (Craik, 1994 *apud* Omoyele, 2016, p. 35).

# CULTURA

PASSADO  
PERMANÊNCIA  
VESTUÁRIO  
CONSERVAÇÃO

# MODA

FUTURO  
INOVAÇÃO  
MUDANÇA  
NOVO

Figura 25 – Cultura *versus* Moda, tópicos esquematizados face às observações de Rovine (2005,2009, 2015), Baldini (2006), Omoyele (2016) e Simmel (1957), elaboração própria

Em referência à figura 25, na seleção dos tópicos que se inserem em categorias construídas de Cultura e Moda, espelham estes conceitos como frequentemente apresentados em dicotomias (novo *versus* velho). “A moda ocupa sempre a linha de divisão entre o passado e o futuro, e conseqüentemente transmite uma sensação mais forte do presente, pelo menos enquanto está no seu auge, relativamente à maioria dos outros fenómenos” (Simmel, 1957, p.547).

Relembrando as referências históricas constantes da moda africana inserida na definição de uma sociedade fechada (velho) comparativamente à ocidental (sociedade aberta - novo). “Enquanto nas sociedades fechadas predomina o traje, isto é o vestuário tradicional, nas sociedades abertas pode nascer e reinar a moda” (Baldini, 2006, p.33). Tendo a moda africana uma componente cultural específica ligada a termos de tradição (traje, vestuário) é geralmente rotulada nesta categoria. A própria afirmação de Baldini (2006), compartilhada ainda por muitos, exclui o cruzamento dos dois. “O traje é uma forma de imitação dos antepassados, ao passo que a moda é uma forma de imitação dos que estão próximos no espaço” (p.57). Acrescenta ainda como “[...] a moda é por definição, contra a tradição. Por isso à medida que o traje perde terreno numa sociedade, a moda vai-se afirmando cada vez mais” (p.58). A perspectiva Ocidental central de norma para o desenvolvimento e estipulação do modernismo. “Na medida em que a moda tem sido utilizada como indicador de avanço cultural, particularmente em contextos coloniais, a sua falta perceptível pode ser considerada como uma marca de inferioridade, ecoando outros meios de classificação de culturas” (Rovine, 2015, p.17).

A todos os que não se incluíam no mesmo patamar são tidos como inferiores e a Moda serve assim como um dos indicadores de distinção. “A moda está normalmente associada a um mercado próprio para vestuário moderno ocidental” (Rovine, 2009, p.134). Em referência a Niessen & Brydon (1998), no pensamento ocidental sobre outras culturas remonta esta teoria. “A moda espelhava as dicotomias familiares e insidiosas de grande vs. pequena escala, alfabetizados vs. não alfabetizados, desenvolvidos vs. não desenvolvidos, e pessoas com vs. sem história” (*apud* Rovine, 2015, p.17). Ainda mais fortemente assistida por reflexões de Simmel (1957) ...

“As condições primitivas de vida favorecem uma mudança de moda proporcionalmente rara. O selvagem tem medo de aparências estranhas; as dificuldades e os perigos que ameaçam a sua carreira levam-no a sentir o perigo em algo novo que ele não compreende e que não pode atribuir a uma categoria familiar” (*apud* Rovine, 2015, p. 546).

Esta mostra como a racionalidade estática era sempre atribuída a algo que estivesse associado a cultura tradicional. O discurso depreciativo na palavra “selvagem” num estudo académico sobre Moda, ecoa o pensamento e mentalidade do século XX, que se torna presente até aos dias de hoje. A segunda razão em consequência do fator temporal. Num outro exemplo ao artigo de Lacey (2003), para o *New York Times* quando passa o mesmo conceito sobre o grupo étnico do Quênia (*Tana Orma*), numa forma mais discreta. “As raparigas *Orma* crescem com chinelos de dedo e não com saltos altos. A sua moda é a mesma todas as estações do ano: vestes coloridas que se mostram com a brisa e protegem praticamente cada bocadinho de pele” (Lacey, 2003, *apud* Rovine, 2006, p.2). O artigo tinha como intenção a procura de modelos no continente. No entanto, na descrição em referência a entidade de permanência, acabou por colocar o grupo no que categoricamente é tradicional e assim não moderno.

A Moda contemporânea é, no entanto, cíclica “[...] apesar da sua orientação para o futuro, a moda também remonta o passado” (Rovine, 2015, p.19). Incorpora estilos, tendências, silhuetas passadas, recontextualizadas no momento moderno em ocorrência no presente ou mesmo de imaginação futura.



Figuras 26 e 27 – À esquerda, *Passado versus Moda*, Fendi Primavera/Verão 2017, look 33; à direita *Passado versus Moda*, Gucci Outono 2017, look 37 <sup>41</sup>

Em artigo para o *New York Times*, Fury (2016), comenta sobre as tendências das passarelas italianas para a memória do passado transportada ao momento presente. “Os melhores espetáculos de Milão utilizaram o passado - tanto os seus próprios, como os que emprestaram para a ocasião - para criar realmente algo fresco e diferente” (para. 2)<sup>42</sup>. Nas marcas, Prada, com o *fashion film: Past Forward* apresenta uma obra colaborativa em ode ao cinema clássico com referências do mundo contemporâneo; Fendi, na reinterpretação de uma Marie Antoinette moderna (Figura 26); Gucci, num estilo que funde dois mundos de uma maneira não convencional. “O estilo de Alessandro Michele é conscientemente retrógrado, histórico até” (Fury, 2016, para. 4 – Figura 27)<sup>40</sup>. No *casting* de modelos, utilização de estampas e silhuetas. Relembrando também num contexto mais explícito a coleção pronto a vestir Outono/Inverno 2013 da marca Alexander McQueen (Figura 28).

---

<sup>41</sup> Fonte – *Vogue*, recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/fendi>;  
<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2017-ready-to-wear/gucci/slideshow/collection#37>

<sup>42</sup> Fonte – *The New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/2016/09/26/t-magazine/fashion/milan-fashion-week-spring-summer-2017.html>



Figura 28 – Passado *versus*, Alexander Mcqueen, Pronto-a-Vestir Outono 2013, look 3 e look 8 (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria) <sup>43</sup>

Como já referido, a Moda e as suas bases já foram inventadas. A inovação passa agora pela interpretação das mesmas em narrativas para o desenvolvimento da área. “A moda é [...] um sistema de ‘inovação’ concebido para satisfazer e encorajar as exigências dos consumidores sazonais e cumprir a exigência cultural para definir identidades e relações sociais em constante mudança” (Breward, 2003 *apud* Rovine, 2015, p.15). Observado na maneira como as roupas tradicionais são frequentemente recontextualizadas num cenário contemporâneo. Nas desconstruções de um *kimono* tradicional, um *caftan* visto em tendências de *streetwear* ou a utilização de tecidos e desenhos tradicionais em moldes de produção em massa.

Nisto, ainda que historicamente a cultura africana não se apresente reconhecida, as suas interpretações são apresentadas por designers Ocidentais, descendentes das suas diásporas ou por minorias que vão contra a norma. “África, e outros sítios não ocidentais, há muito que estão ausentes desta conceção de moda, exceto como fonte ocasional de inspiração para os estilistas ocidentais” (Rovine, 2006, p.2). São a musa, mas nunca ganham palco para a exposição da própria narrativa. Menkes (2005), reflete no porque já no ano em que se encontrava, como “[...] o coração de África permaneceu teimosamente fora do ecrã, como se os padrões ricamente impressos e os invólucros usados na cabeça nunca pudessem ser absorvidos por um guarda-roupa ocidental” (para. 5)<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Fonte – *Vogue*, recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/alexander-mcqueen>

<sup>44</sup> Fonte – *New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/2005/03/20/travel/tmagazine/next-stop-africa.html>

## 2.3 – A Nova Cultura no Ocidente

“Os africanos trazidos para as colónias inglesas como escravos nos séculos XVII, XVIII e XIX não traziam consigo uma rede de crenças, costumes, instituições e práticas que constituísse aquilo a que se poderia chamar com precisão uma cultura “africana” unificada. Não existia tal entidade cultural monolítica. Os povos de África criaram uma miríade de línguas, religiões, costumes, instituições sociais, políticas e económicas que os diferenciavam e lhes davam identidades separadas” (Levine, 2007, p.3).

A cultura negra surge nas experiências partilhadas por membros da etnia e transcende a localização geográfica em que se insere. Por exemplo, quando se coloca ao lado da cultura africana, esta refere-se à sua raiz e a de diáspora na sua transformação de acordo ao meio em que se insere (afro-americana, afro-lusitana ou afro-francófona). O estudo passa também por compreender a linha que liga estes três termos (cultura negra, africana e de diáspora) e pô-los em perspetiva como influentes não apenas da cultura tradicional, mas também lançaram as bases para expressões sociais, culturais, políticas e económicas únicas em todo o Hemisfério Ocidental.

Desde a altura da colonização muitas tradições africanas acabaram por desaparecer. “A maioria das sociedades tradicionais da África Ocidental, as fontes da grande maioria dos africanos escravizados nas Américas, tinham culturas dinâmicas, vibrantes e expressivas” (Dodson, 2003, para.1)<sup>45</sup>. Os escravos vieram para as Américas de muitas partes diferentes do continente africano, trazendo consigo línguas, religiões, e artes com identidades distintas, “[...] a viagem para o Novo Mundo não cortou inexoravelmente todas as associações com o Velho Mundo” (Levine, 2007, p.5). Ainda na prática das suas tradições individuais aquando permitido, estes diversos grupos uniram-se e forjaram a sua própria identidade. Em artigo para o *National Geographic*, Dodson (2003) também complementa o facto...

“Mais tipicamente, os africanos de várias etnias e nacionalidades diferentes criaram algo novo a partir dos recursos culturais e materiais encontrados no seu novo ambiente. Construíram os seus rituais religiosos e seculares, celebrações e encontros sociais com base no canto, danças e ritmos que inventaram para enfrentar e expressar as suas realidades do Novo Mundo” (para. 12) <sup>46</sup>.

Nisto tendo em observação que as culturas já se assumiam como unificadas (estáticas) mesmo antes da chegada para as diversas áreas. A união tem ocorrência na travessia quando os próprios capitães usavam a música e a dança, como forma de exercício para garantir a saúde da sua “[...]”

---

<sup>45</sup> Fonte - *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>

<sup>46</sup> Fonte - *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>

mão de obra” (Dodson, 2003, para.7)<sup>47</sup>. No entanto esta prática permaneceu enraizada nos séculos seguintes. “Ao longo da escravatura, os trabalhadores negros continuaram a organizar as suas rotinas de trabalho ao ritmo da sua música, da mesma forma que os seus antepassados africanos” (Levine, 2007, p.7). Continuou como uma forma de passar tradições, morais e valores por tradição oral. As histórias eram passadas de geração em geração da mesma forma que no “continente mãe”.

“Nas suas canções, como nos seus contos, aforismos, provérbios, anedotas e piadas, os escravos afro-americanos, em conformidade com as práticas das culturas africanas que tinham sido obrigados a deixar para trás, atribuíram um papel central às artes faladas, encorajaram e recompensaram a improvisação verbal, mantiveram a natureza participativa da sua cultura expressiva, e utilizaram as artes faladas para exprimir críticas, bem como para defender os valores tradicionais e a coesão de grupo” (Levine, 2007, p.6).

Foi este aspeto de identidade própria que lhes restava, que acabou por ser relutantemente reconhecido pelos senhores que se davam como seus donos. “Durante a era da escravatura, os africanos escravizados tornaram-se os músicos de eleição para as celebrações e festividades [...] porque eram reconhecidos pelos brancos e negros como os melhores músicos das suas localidades” (Dodson, 2003, para.19)<sup>48</sup>. Aos habitantes dos estados a sul dos Estados Unidos da América (onde ocorria a mais forte concentração de mão de obra escrava), por muito que tenham denegrido a cultura, os hábitos tradicionais e as capacidades do povo africano, não contestavam a sua capacidade musical. Thomas Jefferson, terceiro presidente dos Estados Unidos, próprio observava como os escravos “[...] são geralmente mais dotados do que os brancos, com ouvido apurado, fortuna e tempo” (*apud* Levine, 2007, p.5). Isto posto numa altura de nascimento dos Estados Unidos, onde a escravatura era a norma e antecedendo à guerra civil Americana. O termo “fortuna” aos leitores com uma perspetiva contemporânea, ainda que a frase seja marcada com uma caracterização benéfica, surge em perspetiva à mentalidade da época, visto que fortuna, no sentido de sorte era o que estes não possuíam. “Em comparação com a nossa origem taciturna, a natureza africana está cheia de poesia e canto” (*apud* Levine, 2007, p.5), como exposto em artigo de autoria anónima no *Dwight’s Journal of Music* em 1856, ainda descrevendo o negro como um “[...] um músico natural. Ele aprende a tocar num instrumento mais rápido do que um homem branco” (*apud* Levine, 2007, p.5). A admissão relutante da preferência e superioridade de uma forma artística africana em comparação aos estilos musicais ocidentais. Na última afirmação, o facto de ter sido entregue anonimamente e a publicação ainda assim a entregar revela o estado do poder da mesma.

Mais tarde esta arte torna-se num dos primeiros agentes de mudança de mentalidades sociais, “[...] as formas dominantes da música contemporânea americana e da dança vernacular derivam

---

<sup>47</sup> Fonte - *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>

<sup>48</sup> Fonte - *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>

também do legado escravista americano de base africana” (Dodson, 2003, para. 15)<sup>49</sup>. Esta admissão não foi instantânea e sem controvérsias, pois nestas práticas do canto era possível a passagem de mensagens que comunicavam sinais de resistência e planos de fuga. “Isto ocorreu apesar dos tambores, a base rítmica da música e dança africana, terem sido proibidos em muitas comunidades escravista nos Estados Unidos” (Dodson, 2003, para. 15)<sup>50</sup>.

Antes da entrada no século XX, as influências começam insuspeitamente a notar-se em diversas áreas. Tanto com os seus traços na área da escultura. “Talhadores e escultores de pedra deram origem a objetos utilitários e obras de arte de surpreendente qualidade estética” (Dodson, 2003, para. 22)<sup>51</sup>. Como nas artes visuais. “Artesãos e artistas visuais africanos escravizados estabeleceram as fundações da arte visual afro-americana também durante a escravatura. Os artesãos escravos fizeram móveis e outros objetos utilitários, alguns dos quais com expressões únicas das artes visuais africanas do Novo Mundo” (Dodson, 2003, para. 14)<sup>52</sup>. Ao vestuário dado, Miller (2009) nota como o...

“[...] desafio era habitar a roupa à sua maneira, como para aqueles que estavam mais humildemente vestidos, que usavam a roupa como um processo de recordação e modo de distinção (e de fuga simbólica e por vezes real da escravatura) no seu novo ambiente” (p.4).

Ainda que forçados, negavam a apagar completamente a sua identidade e usavam os próprios materiais estrangeiros como modo de lembrança. O novo vestuário era feito a partir de peças ou restos já não utilizados por ser considerada como fora de moda pelos senhores. “Os fabricantes de acolchoados fabricavam peças de grande estética a partir de restos de tecido, e os lapidadores de pedra e alfaiates estavam entre os designers de moda pioneiros do país” (Dodson, 2003, p.23)<sup>53</sup>. A linguagem, nos descendentes é influenciada pela convivência com as amas negras. “Os padrões de fala sul-americanos, por exemplo, são fortemente influenciados pelos padrões de linguagem inventados pelos africanos escravizados” (Dodson, 2003, para. 24)<sup>54</sup>.

Outra das problemáticas que se desenvolve também nesta altura e que se fazem sentir até hoje é o tema de colorismo, explorada mais a frente (Cap.3). Na maneira como os patrões mostravam preferência entre os seus escravos. Estes aplicavam diversos códigos de vestuário para a distinção: as melhores roupas iam para os empregados e gerentes (por vezes nas mulheres que os capitães à força tinham como amantes e seus descentes ou outros que tivessem uma tez de

---

<sup>49</sup> Fonte - *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>

<sup>50</sup> Fonte - *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>

<sup>51</sup> Fonte - *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>

<sup>52</sup> Fonte - *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>

<sup>53</sup> Fonte - *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>

<sup>54</sup> Fonte - *National Geographic*, recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>

pele mais clara), enquanto as vestes mais pobres iam para os trabalhadores de campo, crianças, e aqueles demasiado velhos para continuarem a trabalhar.

Apesar destas restrições, as autobiografias e narrativas do século XIX, recolhidas de pessoas anteriormente escravizadas, relatam que os afro-americanos pensaram muito no seu vestuário. White (2018), confirma como estes enfatizaram a sua maneira de vestir com traços próprios às roupas dadas. A roupa “correta” era especialmente importante quando “saíam” para ocasiões sociais com membros da comunidade, um hábito que continua no início dos anos 2000 (no famoso estilo de vestuário *Sunday best*, utilizado em cerimónias religiosas cristãs no Estados Unidos). Os narradores ofereceram representações vívidas de vestir-se bem para a igreja, danças e casamentos. “Para os que assistem às missas da igreja, um fato elegante de três peças, um chapéu, luvas, e talvez até um lenço de bolso comunicam o respeito próprio, o orgulho comunitário, e uma apreciação da solenidade alegre da ocasião” (Miller, 2009, p.3). O autor mais acrescenta o valor espiritual destas práticas, algo ligado às raízes, ainda que fosse a uma religião destinta da sua de origem. “O espiritual sempre teve uma dimensão artística para os negros na América, uma vez que muitos escravos eram autorizados a vestir as suas melhores roupas, mas uma vez por semana, no domingo” (Miller, 2009, p.3).

A estados do Norte, a escravos era possível “comprar” a sua liberdade e “participar” no ciclo social. Mais tarde verifica-se como estes “[...] participaram no sistema de moda como alfaiates, costureiros, moleiros e vendedores” (Steele, 2018 *apud* White, 2018, p.8). A edição americana da revista *L'Officiel* mais recentemente apresenta um artigo que reconhece a primeira descendente africana a causar impacto no mundo da moda. “Na década de 1860, a ex-escrava nascida na Virgínia Elizabeth Keckley (Figura 29) tornou-se a costureira pessoal e confidente próxima de Mary Todd Lincoln, esposa de Abraham Lincoln” (Cavallo, 2021, para.5)<sup>55</sup>. Keckley, aprendeu costura por ofício da sua mãe, que servia como costureira da família. Após muito custo na obtenção a sua liberdade, vendia os seus serviços em Washington à “nata” da sociedade. Sendo o estado mais liberal, a discriminação não era tão acentuada como as do sul. Elizabeth começou a fazer vestidos para mulheres que classe social elevada e seguindo a linha de contactos, acabou por vestir a primeira-dama americana.

---

<sup>55</sup> Fonte - *L'Officiel*, recuperado de <https://www.lofficielusa.com/fashion/black-designers-fashion-history-virgil-abloh-telfar-clemens>



Figura 29 e 30 – À esquerda, Virgínia Elizabeth Keckley, 1861; À direita, Vestido de veludo roxo feito por Virgínia Elizabeth Keckley para Mary Lincoln, aproximadamente em 1861-1862 <sup>56</sup>

Os seus vestidos eram tidos como de elegância sublime e excelentes acabamentos, ajustados à figura das suas clientes. O seu trabalho era bastante reconhecido, e na área também se estabeleceu não só como uma costureira dotada, mas também como ativista sobre os direitos civis e escritora.

## 2.4 – Holofote – Agentes de Mudança Sociais e Culturais

Antes da sua identidade moderna, o antecedente da Moda da diáspora africana passou por três períodos de grande transformação. Estes tendo desenvolvido tanto nos Estados Unidos da América como em França. Pós-Guerra Civil americana e emancipação dos escravos em 1863, pelo presidente Lincoln, os grupos afro-americanos viviam nas margens da sociedade com poucas ou nenhuma condições de trabalho, habitação e educação, ou seja, poucas condições de vida. Ainda ter de lidar com questões de segregação e privação de direitos (Leis *Jim Crow* implementadas). Também precedente em outros locais, chamando atenção o caso do *apartheid* na África do Sul, ou no Brasil nos bairros de periferia (favelas).

### 2.4.1 – Dos 20s-50s - O Renascimento de Harlem e adiante

---

<sup>56</sup> Fonte - *Museu da Sociedade Histórica de Nova York*, recuperado de <https://wams.nyhistory.org/nation-divided/reconstruction/elizabeth-keckley/>



Figura 31 – Cootie Williams tocando trompeta um movimentado salão em Harlem com a banda do duque Ellington, 1930 <sup>57</sup>

Considerado o “renascimento das artes afro-americanas”, o *Harlem Renaissance* permitiu à comunidade negra desenvolver a sua primeira identidade de grupo através da Moda, tendo controlo sobre a representação da sua cultura. A fase da esperança. Começo da reivindicação social pela participação cívica pós-guerra civil, igualdade política e autodeterminação económica e cultural. Muitas pessoas migraram para o norte ou para europa à procura de oportunidades de se expressarem artisticamente. “A participação na Primeira Guerra Mundial também alertou os afro-americanos para novas possibilidades na Europa, e muitos emigraram para Paris, onde Josephine Baker, em particular, se tornou um ícone de estilo” (Steele, 2018 *apud* White, 2018, p.8). Todos os eventos históricos influenciam diversas áreas e ajudam ao desenvolvimento com olhos no futuro. Alguns países europeus estavam mais recetivos a aceitar novas culturas no seu meio. “Em Paris, designers como Yves Saint Laurent empregaram muitos modelos negros, mas nos Estados Unidos, durante muitos anos a passarela foi quase totalmente segregada” (Steele, 2018 *apud* White, 2018, p.8). Especialmente os franceses, tidos como bastante liberais nos seus costumes, viam as práticas do continente africano com bastante curiosidade. Como uma nova “musa” a satisfazer a curiosidade. O interesse não se via apenas ao meio artístico visual como a Picasso, mas também adaptadas à Moda, “[...] o designer de moda Paul Poiret desenhava as formas africanas no seu esforço para moldar as tendências de vestuário em Paris” (Rovine, 2015, p.11). Com os olhos postos ao que se apresenta como «exótico» e de fortes inspirações normalmente para o oriente, Rovine (2015) destaca as formas apresentadas em dois desenhos:

---

<sup>57</sup> Fonte - *History*, recuperado de <https://www.history.com/topics/roaring-twenties/harlem-renaissance#&gid=cio25d979fd000271c&pid=harlem-renaissance-gettyimages-517322608>

“Nubienne” (Figura 32) e “Tanger”. O primeiro com a silhueta da moda presente complementado com várias camadas de pulseiras a ser usadas ao longo dos braços.



Figura 32 – Vestido *Nubienne* de Paul Poiret, 1924 <sup>58</sup>

À inspiração, mais acrescenta como o designer francês “[...] inventou alusões à cultura africana [...]” (Rovine, 2015, p.11), abstrações e representações que mostraram a ideia de que os franceses e outros muitos tinham ideia do que seria África, mas nunca a sua versão real.

“A África generalizada, amorfa e exótica de Poiret ainda tem uma presença nas passarelas da moda contemporânea. Além disso, porém, os estilistas de moda africanos produzem agora trabalho para os mesmos mercados que os descendentes de Paul Poiret, participando diretamente na construção do estilo africano para os mercados globais” (Rovine, 2015, p.11).

O bairro nova-iorquino de Harlem havia sido construído a finais do séc. XIX para a classe alta americana. Os grandes desenvolvimentos em infraestruturas, permitiram que muitas famílias trabalhadoras de bairros de arredores pudessem ocupar os espaços. “Confrontado com o racismo evidente em outras partes da América, em Harlem *black flappers* e dançarinos sentiam-se livres para se vestirem com casacos de pele da moda ao lado de automóveis novos” (Steele 2018, *apud* White, 2018, p.8). Base da disseminação de uma cultura de periferia a influenciar as

<sup>58</sup> Rovine, V. (2015). *African Fashion, Global Style: Histories, Innovations, and Ideas You Can Wear*, p. 12

classes sociais mais altas. A confirmação de Steele também faz prestar a atenção à necessidade de criação de espaços seguros. Onde os indivíduos se vêm livres de se expressar como tal e em par com os membros do mesmo grupo. Esta que vem mais tarde a criar problemáticas que colocam este conceito numa linha ténue entre as memórias de segregação. A diferença está na colocação voluntária à associação de membros que se identifiquem com as mesmas ideias e valores, assume ideias de liberdade na sua expressão (sub e contraculturas). A passo que o último traz a ideia negação e proibição posta por um grupo exterior, este é a grande causa na necessidade de criação dos espaços seguros, um local para os afro-americanos de todas as origens apreciarem a variedade da vida e cultura negras. Através desta expressão, o Renascimento de Harlem encorajou a nova apreciação das raízes e cultura folclóricas. Por exemplo, os materiais folclóricos e espirituais forneceram uma rica fonte para a imaginação artística e intelectual, que libertou os negros de uma condição fixa e passada. Através da partilha destas experiências culturais, surgiu uma consciência sob a forma de uma identidade étnica unida, que exteriormente é atribuída um sentido depreciativo.

O vestuário adquire elementos dramáticos em relação ao estado anterior. O movimento local introduziu o mundo às tendências e ícones de estilo ainda hoje reverenciados. Steele (2018) tem o bairro como “[...] um verdadeiro desfile de moda” (*apud* White, 2018, p.8).

Os Fatos *Zoot* (Figura 33), usados por artistas de *jazz* como Cab Calloway, surgiram como um dos itens identificativos da época e cultura associada. Devido à sua silhueta sobredimensionada, nas calças de corte perna larga, cintura alta, e os blazers com ombreiras exageradas, lapelas largas, continuam a influenciar a moda masculina e feminina contemporânea.



Figura 33 – Cab Calloway (1907 – 1994) usando um fato *Zoot* <sup>59</sup>

Os homens usavam também chapéus de aba larga, meias coloridas, luvas brancas, e casacos *Chesterfield* de colarinho de veludo. O respeito à sua herança é expresso também nos casacos de pele de leopardo, indicando o poder do animal africano. Popularmente em ocorrência paralela aos “loucos Anos 20”, o *jazz* tornou-se a sua “banda sonora” e hábito não só para os residentes de Harlem, mas também para o público ocidental. Com origem em Nova Orleães, cidade francesa antes de ser vendida aos Estados Unidos, conhecida precisamente pelos seus elementos crioulos entre o francês, espanhol e africano. Um património multicultural e multilingue que transportou os seus valores a Harlem que surgia como “irmã”.

Neste, o estilo musical era para ser dançado e ouvido. As bailarinas dos músicos que acompanhavam em espetáculos de dança elaborados, desprenderam-se das roupas que restringiam o movimento. Vemos as silhuetas a tornarem-se mais curtas e livres. “Com vestidos encurtados para escandalosamente mostrar os tornozelos e as pernas, os espartilhos foram postos de lado, e os vestidos ficaram soltos e livres, melhor ainda para abanar e mexer” (White, 2018, p.14).



Figura 34 – *Flappers* a dançar enquanto músicos atuam durante um concurso de dança *Charleston* no *Parody Club*, Nova Iorque, 1926 <sup>60</sup>

Também sinónimo da era, riscas, saias mais curtas, meias de seda, chapéus *cloche* ou de aba larga, peças em pelo, camisas de seda, e calçado *brogue* prestam-se às tendências. Em roupa feminina o estilo *flapper* (Figura 34), popularizado durante este tempo continua a deixar uma marca na moda aos designers ao resgatar silhuetas soltas e de cintura baixa, penas e colares de pérolas de fio longo. White (2018) ressalva também a consolidação deste estilo “[...] surgiu em parte da necessidade de permitir um movimento vigoroso após a juventude negra ter

<sup>59</sup> Fonte: *Smithsonian Mag*, recuperado de <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/brief-history-zoot-suit-180958507/>

<sup>60</sup> Fonte – *History*, recuperado de <https://www.history.com/news/flappers-roaring-20s-women-empowerment>

introduzido uma nova dança energética chamada *Charleston*, que foi a popularizada na Broadway (p.14).

A performer e ativista Josephine Baker (Figura 35) é a “musa da época” e cruza-se com os designers influentes Poiret. “[Poiret] Foi fotografado com Josephine Baker, o ícone principal da obsessão francesa do início do século XX com todas as coisas africanas (nomeadamente, não a própria África, mas um reflexo das fantasias francesas sobre África)” (Rovine, 2015, p.11). Uma das principais figuras de moda tanto para as mulheres negras como para as brancas. Baker é também creditada por destacar a era da moda “*art deco*” depois de ter apresentado a “*Danse Sauvage*”. Em era contemporânea esta apresenta-se controversa, no entanto a atuação “enfeitou” o público usando uma saia feita de cordel e bananas artificiais. O nome da atuação ressalta o estatuto que os africanos ofereciam a muitas regiões ocidentais que era fascinado pelo seu estilo, associados a associações de selvagens, sensação que apelava ao distanciamento do “adequado” e “correto”.



Figura 35 – Josephine Baker (1096 – 1975); Baker com a saia de bananas (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria) <sup>61</sup>

Mais nomes vieram a destacar-se no design de Moda e mostrar a sua identidade. “O título “designer” ou “*couturier*” era tipicamente reservado a homens brancos de renome” (Ford, 2019,

<sup>61</sup> Fonte - *Huffpost*, recuperado de [https://www.huffpost.com/entry/josephine-baker-fashion-beauty-lessons\\_n\\_5437150](https://www.huffpost.com/entry/josephine-baker-fashion-beauty-lessons_n_5437150); *Vogue*, [https://assets.vogue.com/photos/589148ee7edfa70512d635c5/master/w\\_1926,h\\_3000,c\\_limit/01-josephine-birthday.jpg](https://assets.vogue.com/photos/589148ee7edfa70512d635c5/master/w_1926,h_3000,c_limit/01-josephine-birthday.jpg)

para. 3)<sup>62</sup>. Zelda Wynn Valdes (Figura 36), viveu na altura em que a segregação étnica fazia parte da vida quotidiana. “As costureiras foram consideradas solucionadoras de problemas, enquanto os costureiros eram louvados como inovadores geniais” (Ford, 2019, para. 4)<sup>63</sup>. Começou como operária de armazém numa boutique, acabando por trabalhar como costureira. Valdes, fazia roupas que servissem ao usuário em vez de fazer o usuário alterar-se para caber nas roupas. Em artigo para o *New York Times*, Ford (2019), escreve o artigo para a série *Overlooked* que tem a intenção de apresentar ao público muitos dos contributos da comunidade afro-americana ao mundo. Sobre a designer documenta como esta “[...] podia fazer um vestido a um corpo de qualquer tamanho - mesmo que tivesse de o fazer só de olhar para o cliente” (para. 2) <sup>64</sup>. Em referência às roupas que fazia à cantora Ella Fitzgerald é documentado como apenas fez provas uma vez em 12 anos. Em entrevista de 1994, remonta como o resto surgia por imaginação, suposições e arredondamentos. Nos ricos materiais como sedas, malhas, crepes, cetins, aplicações de bordados manuais e apliques de lantejoulas ou missangas mostrava a sua visão artística e técnica às suas confeções de linhas femininas moldadas ao corpo.



Figura 36 – Zelda Wynn Valdes (1905 – 2001) <sup>65</sup>

<sup>62</sup> Fonte – *The New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/interactive/2019/obituaries/zelda-wynn-valdes-overlooked.html?mtrref=www.google.com&assetType=PAYWALL>

<sup>63</sup> Fonte – *The New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/interactive/2019/obituaries/zelda-wynn-valdes-overlooked.html?mtrref=www.google.com&assetType=PAYWALL>

<sup>64</sup> Fonte – *The New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/interactive/2019/obituaries/zelda-wynn-valdes-overlooked.html?mtrref=www.google.com&assetType=PAYWALL>

<sup>65</sup> Fonte - *New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/interactive/2019/obituaries/zelda-wynn-valdes-overlooked.html>

Um dos pontos de auge veio na encomenda de roupas aos atendentes do casamento de Marie Cole, a mulher do cantor e pianista de jazz Nat King Cole, e na confecção do famoso vestido de casamento em 1948 (Figura 37). Este mostrava o estilo da designer num modelo *off shoulder*, de cintura ajustada e saia comprida em linha “A”, com bordados a adornar a peça. Foi neste mesmo ano que abriu uma loja onde podia funcionar a venda dos seus produtos numa das ruas praticamente exclusivas a compradores brancos. Afluiu a atenção de clientela de alto perfil nas comunidades negras (*socialites* e esposas de figuras famosas) e a loja foi o primeiro negócio de propriedade negra na Broadway.

Pela encomenda do casamento de Cole, trabalhou também com muitas outras celebridades como a musa, Josephine Baker, a estrela de cinema Dorothy Dandridge, a diva de ópera Jessye Norman, as cantoras Gladys Knight, Joyce Bryant, Mae West, Eartha Kitt, e Marian Anderson. As consumidoras da época estavam dispostas a pagar preços mais altos, para se juntarem a este venerado grupo exclusivo. O seu papel na “glamorização” das mulheres chamou a atenção de Hugh Hefner, que recrutou os seus serviços para a confecção de fardas para as empregadas nos seus clubes. Ainda que até agora não seja possível confirmar o nível de contribuição ao design do icónico fato de coelho, Deihl (2018) relata como Valdes e as suas costureiras “[...] fabricaram pelo menos trinta e cinco fatos” (*apud* Ford, 2019, para. 15)<sup>66</sup>.



Figura 37 – Nat e Marie Cole no seu casamento - 1948 em Harlem <sup>67</sup>

<sup>66</sup> Fonte - *New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/interactive/2019/obituaries/zeldawynn-valdes-overlooked.html>

<sup>67</sup> Fonte - *New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/interactive/2019/obituaries/zeldawynn-valdes-overlooked.html>

As suas contribuições viram-se na própria cidade. Ao promover o talento negro na indústria da Moda como uma das fundadoras da *National Association of Fashion and Accessory Designers*, professora de Design de Moda à juventude Harlem e co-fundadora da *Harlem Youth Orchestra* com Lester Wilson em meados da década de 1960. De 1970 1990s, é responsável pelos figurinos da companhia *Dance Theatre of Harlem*. “Uma das inovações da Valdes foi tingir os collants de cada bailarino para combinar com o seu tom de pele” (Ford, 2019, para. 18)<sup>68</sup>. Prática no ballet clássico de imitar o tom de pele dos bailarinos de que anteriormente se limitavam a usar collants cor-de-rosa. Esta veio a ser completamente retificada apenas em 2019 na comercialização de sapatilhas de ballet numa diversa quantidade de tons de pele. Em fecho, o artigo de Ford (2019) dá à designer de moda e figurista o título que sempre mereceu e lhe foi negado, “*couturier*”.



Figura 38 – Ruby Bailey (1908 – 2003) no Vestido de Insetos; detalhe aproximado (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)<sup>69</sup>

Ruby Bailey (Figura 38) teve também participação na NAFAD. Nascida nas Bermudas, foi uma figura importante na cena social e artística de Harlem. Neste período, abraçou tanto as artes visuais como performativas, participando em desfiles de moda, exposições de arte e produções teatrais. Unia o estilo artístico e teatral às suas roupas com estampados, combinações de cores, tecidos texturados e acessorização de tecidos (conchas e missangas). Em artigo da *Harlem*

<sup>68</sup> Fonte - *New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/interactive/2019/obituaries/zelda-wynn-valdes-overlooked.html>

<sup>69</sup> Fonte - *Afro Sartorialism*, recuperado de <https://www.afrosartorialism.net/2016/07/31/talents-jonathan-m-square-ruby-bailey-an-unsung-heroine-of-black-fashion/>

*World magazine* descreve o estilo da designer como “afrocêntrico” <sup>70</sup> ainda antes do conceito estar estabelecido sequer.

Para além de servir de manequim para as próprias criações, ou de usar a irmã e a mãe, mostrava os designs em pequenas bonecas de fibra de algodão e cola (Figuras 39, 40). Nestas transportava a mesma mestria numa escala aplicadas a uma escala menor. Todo o seu legado foi recuperado mais tarde quando a sua advogada, Nina Masonson, contactou o Museu Cidade de Nova Iorque para avaliar as peças. Esta, conta em entrevista ao *New York Times* que Bailey “[...] estava perfeitamente consciente de que o facto de ser negra a impedia de alcançar qualquer etapa do reconhecimento mundial ou mesmo nacional como designer” (Masonson, 2005, *apud*, Nelson, 2005)<sup>71</sup>. Ainda assim foi das que mais expressou ligações ao “continente mãe” nas sua peças. Não tendo os clientes de alto perfil como Valdes ou Lowe as suas peças não ganharam o mesmo destaque, mas ainda assim ciente das dificuldades da área contribui para o avanço da próxima geração.



Figuras 39 e 40 – À esquerda, Modelo em boneca “Vestido de casamento”, por Ruby Bailey; à direita Modelo em boneca “Conjunto de calças *harem* e casaco”, por Ruby Bailey <sup>72</sup>

<sup>70</sup> [https](https://www.harlemworldmagazine.com/harlems-ruby-bailey-fashion-pioneer-ny-1912-2003/) – *Harlem World Magazine*, recuperado de [//www.harlemworldmagazine.com/harlems-ruby-bailey-fashion-pioneer-ny-1912-2003/](https://www.harlemworldmagazine.com/harlems-ruby-bailey-fashion-pioneer-ny-1912-2003/)

<sup>71</sup> Fonte – *The New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/2005/02/13/nyregion/thecity/a-closetful-of-genius.html>

<sup>72</sup> Fonte – *Museu Cidade de Nova Iorque*, recuperado de <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fblog.mcny.org%2F2016%2F01%2F05%2Freintr>

Ann Lowe (Figura 41), foi a primeira afro-americana a tornar-se uma designer de referência. Nasceu numa linhagem de costureiras que tinham estabelecido o seu próprio negócio de costura. À procura de melhores oportunidades de emprego e menos discriminação étnica, também participou na migração para as metrópoles do Norte. Após estudos, dos anos 20 aos anos 60, os designs únicos de Lowe foram usados por mulheres da alta sociedade da comunidade caucasiana americana.

Lowe acabou por conceber um dos vestidos de noiva mais famosos da história. O vestido de noiva de tafetá em seda marfim usado por Jacqueline Bouvier quando casou com o presidente americano John Kennedy, em 1953 (Figura 42). Lowe nunca recebeu o crédito, nem da imprensa nem da própria Primeira Dama, devido à sua origem. Em 1968, porém, abriu a sua loja, *Ann Lowe Originals*, na avenida Madison e, hoje, o seu trabalho está exposto no Museu Metropolitano de Arte.



Figuras 41 e 42 – À esquerda, Ann Lowe (1919–1972) na *Ebony Magazine* (1966); à direita, Jacqueline Bouvier Kennedy no vestido de casamento de Ann Lowe (1953) <sup>73</sup>

O “Renascimento Harlem” deu origem à ideia de “O Novo Negro”, um esforço para definir o que significava ser descendente africano pelos mesmos, em vez de deixar “cair” nos estereótipos e caricaturas. Houve também o movimento *Neo-Black*, que não só desafiou definições étnicas e

---

oducing-ruby-  
bailey%2F&psig=AOvVaw1z2ioux5VV31e35izY9VJD&ust=1616880171157000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPDVvpbyzu8CFQAAAAAdAAAAABAb

<sup>73</sup> Fonte – *Huffpost*, recuperado de [https://www.huffpost.com/entry/ann-lowe-black-fashion-designer-jacqueline-kennedy-wedding-dress\\_n\\_2624316?slideshow=true#gallery/278925/5](https://www.huffpost.com/entry/ann-lowe-black-fashion-designer-jacqueline-kennedy-wedding-dress_n_2624316?slideshow=true#gallery/278925/5); The age of grace: <https://www.theageofgrace.com/2019/02/17/ann-lowe-another-little-known-fashion-history-visionary/>

estereótipos, mas também procurou desconstruir os papéis de género, a sexualidade normativa, e o sexismo na América em geral. Encontrando-se muito a frente do resto da América ao aceitar o feminismo e a cultura *queer*.

A Moda era usada para transmitir tanto elegância como excentricidade, e precisava de ser criada tendo em mente o estilo de dança vibrante dos anos 20. Era de opulência e ostentação americana como nunca antes tida. As leis de proibição de álcool, impostas numa tentativa de manter os valores e costumes clássicos não impediram a sua disseminação. O estabelecimento de sistemas económicos eram também o motor deste estilo de vida (Bolsa de valores Nova Iorque), e foram estes mesmos que vieram a estabelecer o seu fim. Com a queda da bolsa assim como a pressão de certos grupos na própria comunidade de adotar os valores conservadores, a fim de serem levados a sério pela corrente dominante.

#### 2.4.2 – Dos 50s–70s - O Movimento de Direitos Civis



Figura 43 – *Black Panther Party* - 1969, Nova Iorque <sup>74</sup>

Nos finais dos anos 50 e 60, o movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, tal como o movimento anti-colonial em África e na Ásia, trouxe a consciência dos aspetos políticos da aparência. Já não tinha cabimento a pressão de parecer “respeitável”. Os homens e mulheres negros abraçaram a ideia de que “o negro é belo”, rejeitando os padrões de beleza eurocêtricos, simbolizados de forma mais visível pelo prática de alisamento do cabelo. “Esta reconceptualização da chamada identidade “negra” foi central para a agenda do *Black Lives Matter*” (Tulloch, 2010, p. 280). O orgulho negro era simbolizado por penteados como o afro e vestuário afrocêntrico, abraçando uma série de peças de roupa e têxteis, em exemplo o pano

<sup>74</sup> Fonte - *New Yorker*, recuperado de <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-most-important-legacy-of-the-black-panthers>

kente. “O partido Black Panther (Figura 43) criou um *look* militar e glamoroso com casacos de couro, camisas de gola alta, óculos de sol, e boinas revolucionárias” (Steele, 2018 *apud* White, 2018, pp.8,9).

Os anos 50 a 70 envolveram longos períodos de agitação política com grupos ativistas formados para promover a igualdade de direitos dos afro-americanos. O mais influente deles foi o *Black Panther Party*, uma organização fundada em Oakland, Califórnia, em 1966, que desafiava a brutalidade policial em todo o país. Os fundadores Bobby Seale e Huey Newton decidiram por um “uniforme” em tons escuros: camisas azuis, calças, casacos de couro e boinas pretas em contraste com o verde dos militares. A acessorização com um *bandolier* servia como toque final “[...] da filosofia “*get-a-gun*” que alegadamente tinha sido proferida pelos grupos revolucionários negros” (Lewis, 2003, pp. 179, 180). Lewis (2003) mais atesta “[...] a intenção séria que sustentou a revolução, ao ponto de se tornar uma simulação de porte de armas” (p. 180).



Figura 44 – Angela Davis (1944) <sup>75</sup>

Durante este período, o movimento “*Black Is Beautiful*” sucede o movimento de Harlem, quebrando a ideia de que as características eurocêtricas definiam a beleza tradicional. Homens e mulheres negras foram encorajados a não descolorarem a pele ou a alisarem o cabelo, tendo o

---

<sup>75</sup> Fonte -*The Culture Trip*, recuperado de <https://theculturetrip.com/north-america/usa/california/articles/black-history-month-where-to-go-to-experience-angela-davis-oakland/>

*Afro* como um símbolo de ativismo político. A ativista e anterior membro da *Black Panther Party*, Angela Davis (Figura 44), é notada como a personificação da moda em torno deste período, representando cabelos naturais, camisolas de gola alta e correntes de ouro.

Na sempre presente área da musical, Lewis (2003) confirma como os *girl groups* iniciam a desassociação pública da imagem da mulher negra como “[...] matriarca, criada, cozinheira, e afiliada da igreja; com os seus penteados de colmeia e vestuário de noite glamoroso, mostravam o artifício do estilo negro na produção cultural moderna” (p. 174). Mais acrescenta esta conquista a quebrar mais uma vez as barreiras de etnia.

“Devido ao glamour hiper-real que retrataram durante os anos 70, os grupos de mulheres negras da Motown tornaram-se as primeiras superestrelas negras capazes de atravessar para o mercado principal. De alguma forma, o aparecimento de personalidades inteligentes, na moda e por vezes demasiado vestidas inspirou o público negro a cumprir os objetivos do movimento dos direitos civis” (Lewis, 2003, p.174).

A era do estilo “*Radical Chic*” ofereceu uma narrativa visual intrínseca à intensidade política da época, e forneceu aos indivíduos que operavam no extremo radical do Movimento dos Direitos Civis Negros Americanos um vestuário tangível para o drama iminente” (Lewis, 2003, p. 179). O uniforme desencadeou o início do papel da moda como ativismo, abrindo o caminho para o estilo boémio de protesto dos anos 70, até as eras mais recentes. “O trabalho com missangas tornou-se popular no Ocidente, especialmente desde os anos 60 como ornamentos pessoais associados à cultura ‘hippie’, por exemplo, sob a forma das *love beads*” (Wijngaarden, 2018, p.5). A referida arte de manipular missangas para a criação de acessórios africana vê-se como influência nos anos 60 a 80.



Figuras 45 e 46 – À esquerda, Jay Jaxon (1941); à direita, “Peace Coat” coleção pronto-a-vestir 1970, Jay Jaxon <sup>76</sup>

Em design de Moda, Jay Jaxon (Figura 45) destaca-se como pioneiro na Alta-Costura e pronto a vestir francesa, tendo aprendido e trabalhado em casas de moda parisienses de renome (Jean-Louis Scherrer, Yves Saint Laurent e Christian Dior). De Paris, o designer natural de Queens trouxe consigo os conhecimentos adquiridos e trabalhou com muitos outros designers em Los Angeles. Enquanto assistente criativo para Jill Richards, criou figurinos para celebridades como Thelma Houston, Sammy Davis Jr. e Diahann Carroll. Para televisão, concebeu figurinos para *Sabrina: The Teenage Witch* (1996), *Ally McBeal* (1997), *Angel* (1999) e *The Division* (2001). Em filme, trabalhou em *Mr. & Mrs. Smith* (2005), *The Men's Club* (2018), e em teatro para: *Ailey Celebrates Ellington* e *The Colors of Christmas*.

Mais tarde estabeleceu a sua linha de moda, sendo o primeiro afro-americano com uma marca de alta-costura francesa. Nas suas peças fundiu os conceitos de funcionalidade e sua criatividade apresentando silhuetas longas e vaporosas. No vestuário feminino transpunha os conceitos de força, feminidade e igualdade. Em referência à figura 46 - à direita, as peças *Peace Coat* foram concebidas num modelo semelhante tanto para homem como para mulher. No símbolo da paz colocado à frente podemos ver a Moda que juntava valores estéticos, funcionais, políticos na ideologia *hippie* da altura.

### **2.4.3 – Dos 80s–90s - A Era do Hip-hop**

Como já brevemente contextualizado, nos anos 80 e 90, o *Hip-hop* começou a ter efeito na cultura popular, manifestando-se na tendência da “logomania”, accessorização nos tecidos, peças em pelo, cores primárias e formas sobredimensionadas.

“O pelo há muito que desempenha um papel central no estilo Negro. James McQuay foi o mais conhecido dos *furriers* negros nos anos setenta e oitenta, mas o designer e retalhista de Harlem Daniel Day, conhecido como Dapper Dan [Cap.3], foi altamente original no seu trabalho com peles e assim ajudou a moldar o estilo *Hip-hop*” (White, 2018, p.56).

A pesquisa de Baxter & Marina (2008) responde à sua importância na comunidade jovem de periferia que acaba por imitar os estilos.

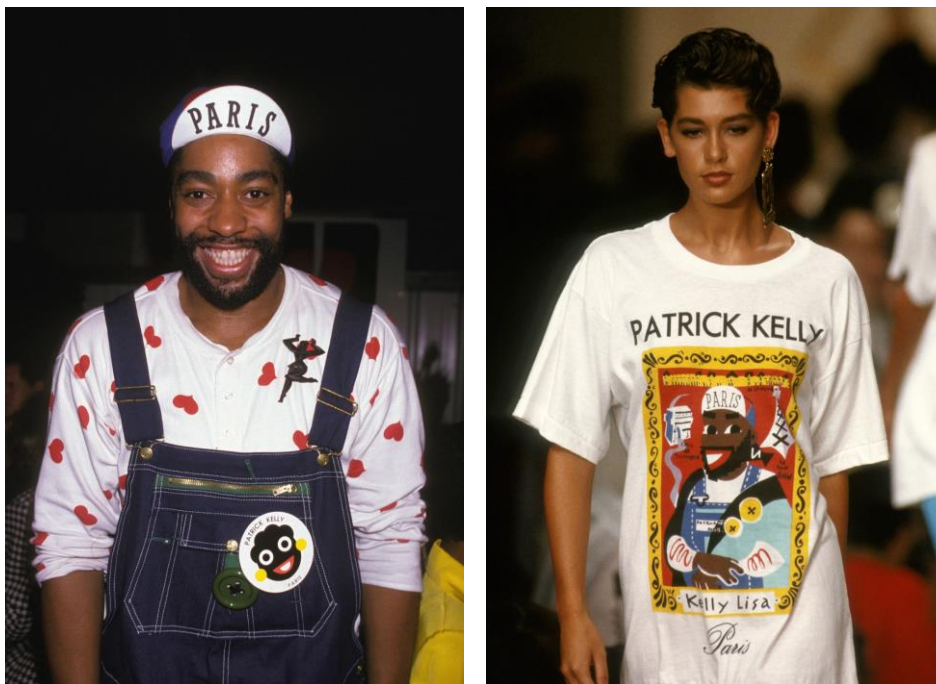
O grupo musical Run-D.M.C. ascendeu à fama e iniciou a relação entre *hip-hop*, cultura *sneaker* e colaborações de produtos. O sucesso da canção '*My Adidas*' ressoou com os fãs e levou a que o grupo se tornasse o primeiro artista de *Hip-hop* a receber um contrato de patrocínio de um milhão de dólares com a marca Adidas, seguido de uma edição limitada de ‘Superstar’.

---

<sup>76</sup> Fonte – *New Yor Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/2021/01/28/obituaries/jay-jaxon-overlooked.html>; <https://blogs.newschool.edu/parsons-paris/2019/08/07/jay-jaxon-fashion-designer-le-couturier-costumer-40-years-of-fashion-design-brilliance/>

“Rappers Run-D.M.C. tornaram os Adidas populares, e as correntes de ouro do *hip-hop* acabaram mesmo por invadir as passarelas da Chanel” (Steele *apud* White, 2018, p.8).

Com a intenção de produzir “roupas sem preconceitos”, a Cross Colors surgiu no final dos anos 80, comercializando peças para a juventude negra. Promovida à cultura popular pelo ator Will Smith e o grupo musical TLC, a marca incorporou mensagens políticas e sociais em *t-shirts*, casacos *bomber* e camisolas *color block*. Os acessórios popularizados na cultura negra durante esta altura incluíam *bucket hats*, correntes de ouro e brincos de argolas (*bamboo earrings*). Peças que continuam a ser notados nos diversos de retalhistas estação após estação. Atletas como Michael Jordan influenciam também a moda, conduzindo o interesse por ténis brancos (colaborando mais tarde com a marca Adidas no modelo *Air Jordan*), camisolas de basquetebol, bonés e fatos de treino.



Figuras 47 e 48 – À esquerda, Patrick Kelly (1954 – 1990); à direita, Look do desfile Primavera/Verão 1989, Patrick Kelly <sup>77</sup>

O celebrado designer afro-americano Patrick Kelly (Figura 47), foi o primeiro americano a ser aceite na prestigiada *Fédération de la Haute Couture et de la Mode*, tendo sua fama estabelecida na França. O estilo de Kelly é reconhecido por ser extremamente exuberante, humorístico e com referências à cultura popular e as tradições negras. Ainda nas figuras 47 e 48, pode atestar-se a esta afirmação, tanto no estilo apresentado pelo designer à esquerda como no *look* em desfile à direita. Apresentada na *t-shirt*, associada ao estilo desportivo e *streetwear*, elementos que identificam a absorvida cultura europeia (referência ao quadro *Mona Lisa* do artista Leonardo da Vinci em exposição no Louvre, substituída pelo próprio designer “Kelly Lisa”). Usa também referências ao estilo *streetwear*, ilustrados no boné, e culturais, o Arco do

<sup>77</sup> Fonte – *i.D.*, recuperado de [https://i-d.vice.com/en\\_uk/article/xgxw4z/american-fashion-history](https://i-d.vice.com/en_uk/article/xgxw4z/american-fashion-history)

Triunfo, a Torre Eiffel no fundo e até a ilustração da moldura à volta. Na peça subentende-se elementos remissivos à arte do *graffiti* satírica que invade os modelos clássicos, conferindo um lado mais descontraído.

Estabeleceu também a Kelly Initiative, uma coligação de profissionais negros que defende a igualdade de oportunidades de emprego dentro da indústria para os talentos africanos.



Figuras 49 e 50 – À esquerda, Willi Smith (1948 – 1987); à direita, *WilliWear*, Primavera 1986 <sup>78</sup>

Willi Smith (Figura 49), foi considerado um dos designers afro-americanos mais bem-sucedidos na indústria da moda na altura da sua morte. A sua carreira começou pelo desenho a empresas de comercialização de peças desportivas, mais tarde adaptando para uso casual no dia a dia. Considerado como o “pai” do estilo *street couture* e *streetwear*, a inspiração surgia nos estilos de periferia negra que via nas ruas e também pelo seu desejo de mudar, a acessibilidade e o custo das roupas. Trazer a arte para as classes e culturas minoritárias, nas quais a sua personalidade, carácter e singularidade servia de musa. O recente publicado livro de Cameron (2020), “*Willi Smith: Street Couture*”, põe as suas contribuições à cultura da moda contemporânea em destaque. Nele conta a história do legado da marca *WilliWear* como uma das primeiras fonte de estilos inclusivos. Marco tanto na história da cultura do *streetwear*, como na evolução da moda desde os anos 70 até aos dias de hoje.

<sup>78</sup> Fonte – *The Guardian*, recuperado de <https://www.theguardian.com/fashion/2020/jun/08/willi-smith-williwear-african-american-streetwear-catwalk>; <https://www.vogue.com/article/willi-smith-street-couture-exhibition-and-digital-archive-cooper-hewitt>



Figuras 51 e 52 – À esquerda, Stephen Burrows (1943) na sua T-shirt de assinatura durante uma exibição antecipada da sua coleção da Primavera 1971 em Nova Iorque; à direita, Pat Cleveland posa num vestido *lettuce-edge, color-blocked*, da coleção Outono de 1971 na Henri Bendel's em Nova Iorque <sup>79</sup>

Stephen Burrows (Figura 51), baseado em Nova Iorque, recebeu o seu diploma do Instituto de Tecnologia da Moda, mais tarde começando a trabalhar no Centro de Vestuário de Nova Iorque, enquanto geria os seus próprios negócios e trabalhava em estreita colaboração com a loja de departamentos de luxo, Henri Bendel. Como o primeiro designer afro-americano ativo no comércio exterior à sua base, fez crescer um público de moda. As peças de vestuário de discoteca de tons brilhantes dos anos 70 e 80, em Nova Iorque conferiram-lhe um legado que vive até hoje.

---

<sup>79</sup> Fonte – WWD, recuperado de <https://wwd.com/fashion-news/fashion-features/gallery/black-designers-stephen-burrows-and-lester-hayatt-innovated-fashion-1234744519/innovative-black-designers-have-moved-the-needle-in-fashion>



Figuras 53 e 54 – À esquerda, Diddy num fato de treino da *Visitors of Earth*; à direita, *Look* da marca *Sean John, Menswear*, Outono/Inverno 2003 <sup>80</sup>

Sean Combs (Figura 53) é um artista musical, ator e empresário americano. A sua assinatura de estilo combinava a interseção (na utilização alternada de um look completo referente apenas a um só estilo) e fusão (na utilização de um look completo que combina os dois), do *streetwear*, alfaiataria, aliados ao estilo da cultura *Hip-hop*. Notando-se aqui já a aproximação entre o clássico de alta moda e o de periferia, antes de serem observados nos desfiles de marcas de luxo em era contemporânea. Os fatos de treino eram usados nas mais diversas cores, ao invés do clássico preto ou azul-marinho, complementado com correntes douradas, brincos de diamante, e óculos estilo aviador. Com a primeira linha de moda *menswear* própria, Sean John em 1998 (Figura 54).

“A linha de moda Sean John representa um exemplo curioso de uma estética diáspora em mudança: uma que começou por traçar o perfil de temas de diferença da moda hegemónica, e que evoluiu para uma forma mais negociada de ponte entre os estilos diáspora e hegemónico” (Kaiser & McCullough, 2010 p. 378).

<sup>80</sup> Fonte – *Vogue*, recuperado de <https://www.vogue.com/article/diddy-wearing-tracksuit-trend>; *Another Man*, <https://www.anothermanmag.com/style-grooming/10151/the-impact-of-sean-diddy-combs-brand-sean-john>

A marca ganha exposição devido ao estatuto de celebridade do *rapper*, capitalizando e redefinindo o que era rotulado como “urbano” em referência às contribuições da cultura afro-americana. O impacto deveu-se também à associação do que era considerado como o “urbano”, a produzir e comercializar tanto fatos de alfaiataria como fatos de treino.

“Os seus fatos mantêm a similaridade aos clássicos, mas apresentam uma sensação de novidade que faz referência ao estilo das ruas urbanas. A utilização de cortes largos, cores vibrantes, ou adornos chamativos, dão forma a um novo conceito estético representativo da diáspora africana” (Kaiser & McCullough, 2010, p. 380).

Quebra a noção destas duas entidades estarem mutuamente exclusivas e em simultâneo atraindo dois tipos de público-alvo, como se pode ver mais tarde em desfiles da Gucci, ou Balenciaga.

Mais tarde produz também linhas de vestuário feminino e fragrâncias. O artista tomou conta da própria narrativa, por falta de representação “correta” da mesma em moda. Esta rapidamente se tornou icónica, mudando a indústria da moda *streetwear* masculina, desassociando-se das técnicas de *marketing* que também perpetuavam conceções estereotipadas. Em referência a Lipke (2008), Kaiser & McCullough (2010) referem o objetivo do empresário...

“Quero desenhar e produzir roupas que realmente forneçam aos homens um guarda-roupa para todas as facetas dos seus diversos estilos de vida [...] Quando entrei em cena pela primeira vez, as pessoas pensavam que os jovens apenas usavam calças de ganga largas e t-shirts, e isso era tudo o que se podia vender. Eu sentia que os homens tinham mais diversidade de moda do que nenhuma marca estava realmente a servir” (p. 379).



Figura 55 – Editorial de moda na revista *Vogue*, outubro 1999 <sup>81</sup>

Na Figura 55, pode observar-se um editorial de moda à revista *Vogue*, que combina, peças estilísticas associadas à cultura afro-americana (modelo mais à direita com estilos desportivos e utilização do *durag*), num cenário mais contextualizado ao estilo de vida ocidental de classe social mais elevada. A foto não foi tirada em cenário de periferia urbana, mas apresentado também com uma modelo de vestuário clássico e considerado elegante em referência a valores eurocêntricos. Apresenta a convivência de dois estilos e realidade de vida considerados como opostos. “Tanto as suas práticas comerciais como o seu vestuário representam a estética da comunidade da diáspora afro-americana. São fluidas, plurais, contraditórias, híbridas” (Kaiser & McCullough, 2010, p. 379).

## 2.5 – A Musa na Cultura Negra

A musa, aparece como uma curiosidade exótica nunca antes vista que transporta a mente a outra realidade. A muitos designers de moda, a cultura tradicional africana quando deslocada para o ocidente é observada a título de curiosidade, como algo escandaloso que causa o choque ao público e desafia as noções do mesmo. Focado no espetáculo em palco, deixa de ver todas as produções por de trás que sustentam esta visão. Os estereótipos criados e perpetuados durante séculos, apenas começam a sofrer mudanças porque as musas deixam de se admitir como mera curiosidade estática e tomam controlo da sua narrativa.

As influências de estilo entre culturas são uma troca que se confirma já no final do séc. XIII, “[...] quando Marco Polo trouxe os primeiros artefactos chineses para a Europa” (de la Haye, 2000 *apud* Loughran, 2009, p. 245). Com o evento do colonialismo, os estilos expressivos tradicionais africanos não se podiam deixar de notar, desde o seu início movido também por descobertas científicas e movimentos artísticos. “A forma e o design africano têm estimulado a criatividade dos designers de moda europeus durante séculos. Têm sido utilizados como inspiração para desenhos de vestuário, acessórios de moda e joalharia” (Loughran, 2009, p. 243). Ainda que com relutância à exploração aprofundada desta influência e inspiração, adquire inadvertidamente um papel ativo nestes sistemas. Dois agentes desconhecidos acabam pôr ter consciência do seu “eu” quando se apresentam contra uma entidade diferente.

“Uma das principais fontes de motivação ou inspiração para a mudança de estilos de vestuário é a exploração para além das fronteiras geográficas e/ou cronológicas da própria cultura...uma vez que tomam emprestado de culturas e passados reais ou imaginários, remodelando literalmente estas fontes de inspiração para criar formas e associações inteiramente novas” (Rovine, 2015, p.16).

---

<sup>81</sup> Fonte – *Vogue*, recuperado de <https://www.vogue.com/article/sean-diddy-combs-interview-fashion-legacy-puffy-takes-paris-anniversary>

Tratando a Moda como um meio de novidades, esta exploração passa pela procura do que está muito mais além do conhecido e dos limites geográficos, temporais ou culturais em que se insere. “A moda africana aparece no reino global da Alta-Costura dominado pelo Ocidente, bem como nas economias da moda de origem, onde os estilistas podem inspirar-se em estilos internacionais, mas permanecem distintamente locais” (Rovine, 2009, p.134). As coleções “viajam”, mas permanecem em casa. Em reflexão a diferentes métodos de trabalho explorados relata Rovine (2015), nota como...

“Kouyaté encontra inspiração ao atravessar fronteiras cronológicas, trazendo roupas do passado de volta ao ciclo da moda, uma metodologia inspirada em parte pela sua herança africana. Poiret, Njoya, e Gaultier atravessam fronteiras culturais para adotar - ou inventar - formas que carregam associações com o distante, o poderoso, ou o exótico” (p.16).

Nesta procura, o “exótico” tomou conta das tendências. “Modelos de descendência africana como Iman, Alek Wek, Kadra, Naomi, Kiara, e outros vieram para se impor como um novo padrão de beleza moderna” (Loughran, 2009, p. 252). Num ciclo vicioso, aparenta ser algo que vem a existir para quebrar a monotonia do conhecido, voltar à “caixa” quando explorado e revisitado quando novamente se procura pelo novo. Subjugado aos gostos ocidentais, é uma tendência e não uma entidade estabelecida por si mesma. “África, e outros locais não ocidentais, não tem lugar nesta conceção de moda, exceto como uma fonte ocasional de inspiração” (Rovine, 2009, p.134). Como também confirmado por McDowell (2000) quando afirmou que...

“[...] o exótico e o étnico tornaram-se, em diferentes graus de intensidade, um elemento permanente na estrutura da moda... Por vezes desempenham um papel importante, mais frequentemente o seu papel é em acessórios, padrões e combinações de cores em vez de em linha e forma” (*apud* Loughran, 2009, p. 247).

Atribuído a manipulação nos materiais e moldes já estabelecidos como clássicos. Os tecidos ocidentais mais frequentemente contam histórias de como as sociedades vivem (nível social ou económico) e não tanto no que acreditam ou na sua identidade. Isto que mais frequentemente as sociedades étnicas transportam também para o vestuário (valores, histórias) como se os próprios tecidos fossem outro meio de passar a tradição por tempos. Tendo a industrialização e a mecanização vindo a acentuar ainda mais esta disparidade.

Ainda que por séculos, o ocidente mantivesse o monopólio, como confirmado num estudo antropológico em análise ao vestuário em Hansen (2004), verifica que...

“[...] a moda já não é propriedade exclusiva do Ocidente [...] Grande parte da atenção à moda não ocidental nos círculos académicos tem sido centrada na Ásia, que tem sido uma fonte de inspiração ‘exótica’ para os ocidentais (muito

como a África), bem como um produtor de estilistas de renome internacional (ao contrário da África)” (*apud* Rovine, 2006, p.3).

Observando o caso do continente africano em comparação com os países orientais que também contribuem com este caráter “exótico” e que recebem o devido reconhecimento. Já nos anos 80 “[...] foi o primeiro período em que designers de moda não ocidentais influenciaram a moda dominante, quando Issey Miyake, Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo, juntamente com uma série de outros designers japoneses, provaram ser os principais inovadores de moda do mundo” (Skov, 2003 *apud* Rovine, 2009, p.137). Ainda com interações com o ocidente, surgem como capitais e fortes influências na Moda e por conseguinte desenvolvem as estruturas de onde originam. Quanto ao nível de influência da cultura tradicional e diáspora africana, este fenómeno não se verifica, ainda que proporcional à oriental, até a ultrapassando principalmente dos anos 1990 a 2020s. Isto pode-se confirmar com a observação de estilos desportivos, reminiscentes à cultura *Hip-hop*, ou *streetwear*, nas semanas de moda chinesas, japonesas e coreanas.

Os primeiros registos dos traços culturais africanos e a sua desconstrução na Moda ocidental são verificados na Europa. Como visto as “[...] décadas de 1920 e 1930, muitos artistas, performers e músicos afro-americanos viveram em Paris, onde desfrutaram de mais liberdade pessoal do que nos Estados Unidos” (Loughran, 2009, p. 248). O grande impacto na Moda causado com a presença dos estilos de dança de Baker na capital francesa. Para além dos modelos de Poiret, as influências passavam também por algumas das técnicas tradicionais, quando este “[...] desenhou uma capa de algodão tecido em casa inspirado nos protótipos do Norte de África” (Loughran, 2009, p. 248).

A primeira coleção de inspiração africana, foi apresentada por Madame Carven no anos 50. “Utilizou têxteis africanos para fabricar vestidos, fatos de banho e panos de cabeça” (Loughran, 2009, p. 248). Como se vai verificar, Paris do século XX confirmou-se como base da alta Moda “africana”. Ainda que na altura a intenção não fosse de apresentar as coleções de uma maneira supérflua, “[...] os designers europeus escolhem certas cores ou materiais sem necessariamente compreenderem o seu valor” (Asim, *apud* Jennings, 2011, p. 14). As histórias contadas ao mundo eram as mensagens recebidas do público caucasiano (generalizações, as fantasias europeias), visto que raramente estabeleciam contacto direto com as suas origens. Ainda em século XIX, as transformações surgem de mérito próprio quando Louis Vuitton desenvolve um sistemas de bagagens de viagem herméticas, camas de campismo, e lençóis para viagens às colónias.

Loughran (2009) oferece exemplos de designers que aplicam esta estética nos seus trabalhos. Desde a coleção de Yves Saint Laurent de 1967 apresentando vestidos *bambara* (p. 248), aos vestidos fluidos estilo *boubou* apresentados em 1990 pela marca Kenzo, ou aos casacos e camisas inspirados pelos motivos e cores dos tecidos de Mali *bogolan* no ano seguinte (p. 249). Um dos diretores de *styling* da marca, Rosier (1990) mais acrescenta como “[...] a influência da

África é moderna e é especialmente visível nos têxteis, materiais, desenhos gráficos, volumes e formas” (*apud* Loughran, 2009, p. 249). A coleção de malhas da Missoni de 1990 apresenta uma perspectiva de cores brilhantes e formas geométricas. Ainda que se faça sentir grande presença dos anos de 1991 a 2000, o pico acontece no ano de 1997, “[...] ‘o Ano de África” onde apresenta de forma cronológica, provas vistas a cada mês do ano como os termos «*ethnic chic*» foi adotado no *mainstream*” (Loughran, 2009, pp. 249-251). Jean Paul Gaultier, inspirado pelas suas viagens, eventos da cultura popular e de rua, pelo seu fator disruptivo ao interpretá-lo com cores vibrantes que se apresentam em resultados hipnotizantes. A coleção de Outono / Inverno de 97/98 homenageia a cultura negra e as cantoras Miriam Makeba e Nina Simone, sendo apresentada apenas por modelos negras. A inspiração foi representada numa fusão de silhuetas ocidentais largas com grafismos sóbrios (tons associados à estação) representantes às musas. Já a coleção de 2005, teve em referência a própria cultura tradicional. “Para a sua linha de Alta-Costura Primavera/Verão 2005, Gaultier montou elementos de vestuário africanos, juntamente com outras referências a culturas africanas reais ou imaginárias. Usando bijuteria, faixas em camadas, e ornamentos em forma de máscaras” (Rovine, 2015, p.13). Sobre esta, Rovine (2015), comenta como o designer “[...] produziu africanismos — formas que comunicam a ideia de África ao seu público sem reproduzir qualquer precedente africano específico [...] contam histórias sobre visões ocidentais de África e não sobre qualquer realidade africana” (p.14). Confirmando a mensagem recebida pelo designer e comunicada por função do seu imaginário ao público.

Fora de Paris, os Estados Unidos da América começam a observar o valor desta nova moda. Exteriormente dos espaços seguros, os designers Ralph Lauren e Tommy Hilfiger começam a notar este fenómeno de cultura periférica ganhar ribalta e eventualmente juntam-se ao movimento. “Ambos os designers [Lauren e Hilfiger] têm sido marcas preferidas da comunidade Hip-hop e, em resultado disso, têm obtido milhões de dólares em vendas” (White, 2018, p.67). A mudança de estilo de vida para uma prática mais confortável, desportiva e de rua transportam os hábitos de vestuário já adotados pela classe trabalhadora, às classes mais altas.

### **2.5.1 – Designers Africanos em Paris**

“África parece ser a musa *du jour* para uma vasta gama de designers, incluindo Jean-Paul Gaultier, Donna Karan, Kenzo, e Dolce e Gabbana. Embora o perfil de África nos círculos internacionais de moda tenha sido acentuado pela sua aparência como fonte de inspiração para os estilistas ocidentais, os muitos estilistas africanos que estão eles próprios empenhados em transformações inovadoras do estilo africano têm recebido historicamente pouca atenção na imprensa de moda internacional” (Rovine, 2006, p.3).

Este fascínio ainda assim deu possibilidade de designers, modelos, joalheiros africanos e da sua descendência contarem a sua própria narrativa, mostrar a sua cultura tradicional e serem reconhecidos (em exemplo Ly Dumas, Xuly Bèt, Mike Sylla, Katoucha). “Da mesma forma, o uso

temporário e ocasional de negros de forma convencional abriu o caminho para que os criadores negros fizessem as suas próprias declarações” (Lewis, 2003, p. 177). As narrativas são desta vez as originais, fiéis à sua identidade e história. No entanto as transformações recebem outra atenção do mercado global, confirmando mais uma vez a relutância na utilização de algo feito por outros.

“Muitos estilistas africanos de hoje criam peças de vestuário que fazem referência ou pedem emprestado a práticas de vestuário locais, muitas vezes fundindo estas formas com influências internacionais. O seu trabalho abrange diversos mercados, desde as formas sazonais de Alta-Costura internacional a mercados locais, onde as peças de vestuário refletem estilos locais em rápida mudança” (Rovine, 2009, p.136).

Lamine Kouyaté em exemplo, designer maliano-senegalês da marca Xuly Bêt tornou-se bem-sucedido em Paris, mudando os paradigmas de Moda. As peças apresentadas não são tao focadas no novo a 100 por cento, mas sim nas infinitas possibilidades que uma peça já existente ainda pode ter. “As suas peças de vestuário são inspiradas em artigos encontrados em lojas de artigos de segunda mão, feira e moda de rua, que são depois retrabalhados num estilo pluriétnico urbano” (Loughran, 2009, p. 257). Uma moda feita para o mundo globalizado, em que existe e adotada também pelo ocidente em resolução à problemática ambiental, como também se pode notar nos estilos de Marine Serre (Pronto-a-vestir, outono 2020).

“Atualmente, em grande parte do Ocidente, o vestuário em segunda mão constitui mercados marginais, ou de nicho, enquanto em muitos países do terceiro mundo o vestuário em segunda mão importado do Ocidente é uma importante fonte de vestuário...Este estilo retro atribui história e autenticidade ao vestuário que os utilizadores experimentam como único e pessoal” (Hansen, 2004, p.385).

A esta técnica, o designer acrescenta ainda a identidade e visão cultural. Estende a prática de reinterpretar referências, mas sendo fiel à própria identidade.

### **2.5.2 – Acompanhamento Musical - A Cultura *Hip-hop***

“O vestuário para nós tem tanto a ver com a natureza da realidade explorada sob a classe. Pois temos prazer (e a forma como este prazer é constituído tem sido uma força mediadora entre a realidade dolorosa, o nosso ódio próprio internalizado e mesmo a nossa resistência) no vestuário” (hooks, 1990 *apud* Kaiser & McCullough, 2010, p.369)

O *Hip-hop*, é um género musical que se desenvolveu paralelamente com a cultura do mesmo nome. Definido por elementos estilísticos característicos como o *rap*, *sampling*, *DJing*, *beatboxing* e *scratching*. Originado no bairro de Bronx, Nova Iorque, nos anos 70,

primariamente entre afro-americanos e jamaicanos, com algumas influências latinas. Dando alta relevância às contribuições de Clive “Kool Herc” Campbell, quando se mudou para a cidade aos treze anos, construído sobre a tradição jamaicana de brindar - ou ao gabar-se em forma de poesia improvisada e dizeres sobre música.

Na sua raiz, associa-se à arte do *graffiti*, breakdance, e Moda, tornando-se no movimento cultural dominante das comunidades afro-americanas e hispânicas na década 80. Descendente do protesto e insatisfação, Lusane (2004) têm-na como “[...] uma cultura de resistência e insurreição de conhecimentos subjugados adquiridos por membros que crescem em condições de violência e necessidade” (Baxter & Marina, 2008, p.99). Marcavam o descontentamento ao não se conformarem com as normas de vestuário dadas como “próprias”. O estilo das calças descaídas e largas reminescente à silhueta dos fatos *Zoot*, foram-se alastrando por vários bairros do país. Seguidamente pelas marcas que chamavam este tipo de cliente, “[...] comercializaram e popularizaram ainda mais este sinal de resistência à autoridade estabelecida” (Baxter & Marina, 2008, p.99).

Apelando também para a vertente patriarcal na competição masculina e de superação ao outro ou rival (quando num gangue). “Na frente da moda, os membros das gangues de hip-hop ganham estatuto na competição de talento e mostra de novos estilos” (Baxter & Marina, 2008, p.99). Transformando impulsos violentos em expressões criativas, esta tem de ser apresentada num “pacote completo” como “armadura”, talento e estilo visual. “Estes artistas [*Hip-hop*] comercializam mensagens de resistência e afirmação social através de uma variedade de espaços locais e nacionais” (Rose, 1994 *apud* Baxter & Marina, 2008, p.100). Ainda assim, ligam-se aos estilos visuais associados à vida em prisão. “Calças descaídas, calçado sem atacadores e calções compridos estão associados a uma tendência da cultura hip-hop fortemente influenciada pela prisão” (Baxter & Marina, 2008, p.99). Tendo também a perspectiva de Walters (2004), tanto este como a utilização de tranças e roupas pretas “[...] estabelece um novo padrão de masculinidade desafiante, uma filiação simbólica com a cultura prisional que se espalhou de bairros minoritários segregados pobres para subúrbios brancos” (*apud* Baxter & Marina, 2008, p.101).

Na sua vontade de desprender-se da “etiqueta” atribuída, esta tem uma influência tanto negativa como positiva. Alguns estudantes nas escolas quebraram o código de vestuário ao usarem estilos associados à moda hip-hop, tais como calças largas e descaídas, tops de alças (*wifebeaters*), correntes, *durags*, fatos de treino e ténis de marca nas mais diversas cores, *grillz*, anéis, pendentos ou brincos cheios de diamantes, entre outros. As canções contêm linguagem “crua”, temas relacionados com a violência e sexualidade inspirados na realidade vivida. Estes geram controvérsia ao exemplo que criam. As críticas são direcionadas para a ligação criminal e desrespeito às normas e autoridade, forçando assim a implementação de regras de vestuário. Caso exemplo nos códigos de vestuário da NBA, a muitos dos seus jogadores que se identificam com esta cultura e dela fazem parte. Como negócio, querendo afastar-se das discussões, estipula uma lista de peças de utilização proibida num cenário casual...

“[...] camisas sem mangas, calções, t-shirts, correntes, pendentes ou medalhões usados por cima da roupa do jogador, óculos de sol enquanto dentro de casa, e auscultadores. Em vez de prender a imagem da NBA, o gabinete da Comissão optou por definir o código de vestuário e, assim, a imagem idealizada do jogador por aquilo que não é” (Kaiser & McCullough, 2010, p. 373).

Peças e objetos que vêm a confirmar o levantamento na tabela de Lewis (2003)<sup>82</sup>, associadas à diáspora africana. Mais sobre as regras estabelecidas Montieith (2005) deixa o seguinte comentário...

“Estamos a trabalhar numa descrição do nosso trabalho. É para ajudar os jogadores a compreender o que é o cargo. O trabalho não consiste apenas em ir treinar e ganhar jogos. O trabalho é representar a NBA a todos os círculos eleitorais. Relações comunitárias. Relações públicas. Relações com patrocinadores [...] queremos usar o nosso poder de convocação para que as pessoas se concentrem neste jogo e nos nossos grandes jogadores [...] em vez de se desviarem de alguma norma. Estar bem vestido de uma certa forma; essa será a nossa norma” (*apud* Kaiser & McCullough, 2010, p. 374).

A atribuição de um “uniforme” no seu dia a dia, pode ser notada como uma perda da expressão da identidade. A decisão controversa não foi acabo sem protesto e a edição de maio de 2007 da revista masculina *GQ*, testemunhou o modo de protesto do jogador Iverson, “[...] chegou ao jogo vestido em conformidade com as declarações não do regulamento, mas com um estilo complexo pela intersecção da moda diáspora” (Kaiser & McCullough, 2010, p. 375). A escapatória surgiu na intersecção de elementos do estilo *business casual* com um corte que cruzava o estilo largo e de alfaiataria clássica. Atualmente a decisão mantém-se, mas as regras já não são tão rígidas quanto antes.

A cultura *hip-hop* representava a liberdade e a cultura dos afro-americanos. Hoje em dia, é um estilo popular de moda para adolescentes e jovens de todo o mundo, tendo evoluído para um estilo ainda mais desassociado às “caixas” colocadas na sua conceção. De maneira insuspeitada, surgiu em sistemas de moda, tornando-se popularmente reconhecido. As celebridades desta cultura são veneradas pelos seus milhões de fãs, que seguem o seu estilo, querendo ser como eles.

Baxter & Marina (2003), estudam o significado e importância cultural da moda *hip-hop* na subcultura juvenil afro-americana masculina de Nova Orleães. Aí ainda se verifica um alto número de carência urbana concentrada e “segregação” que explicam tanto a resistência dos jovens, como a adoração pelo estilo das estrelas *Hip-hop* e *Rap*. Em inquéritos, foi possível

---

<sup>82</sup> Lewis, V. (2003). *Dilemmas in African Diaspora Fashion*. *Fashion Theory*, 7(2) - Quadro 1: Objectos das Tendências da Diáspora Africana, p. 166 – 172.

encontrar uma ligação à propagação do estilo, com o sentimento de identificação às circunstâncias e superação das mesmas.

“Os inquiridos falaram de *rappers* bem conhecidos que cresceram em bairros sociais, muitos sem a presença de um pai. Eles lutaram para sobreviver em condições sombrias utilizando todos os meios disponíveis para sair da carência e alcançar o sucesso. Muitos dos entrevistados crescem em condições semelhantes e esperam alcançar o sucesso e ganhar dinheiro, e um indicador popular do sucesso é vestir-se como um famoso rapper, e não como um banqueiro de Wall Street” (Baxter & Marina, 2008, p.100).

Sobre os *rappers*, músicos e outros sobre a sua influência, confirmam como estes “[...] são bem-sucedidos, e usar o que eles usam é um sinal de sucesso” (Baxter & Marina, 2008, p.100). Este sentimento de emulação é ainda mais notado numa das respostas de um dos inquiridos ao afirmar como “[...] sentes que não és nada porque não “o” tens...sabes que eles vivem bem e tu apenas, conheces a média. Por isso, tentas o teu melhor para viver bem” (Baxter & Marina, 2008, p.100). Observa-se a mentalidade de ser considerado como invisível até a obtenção de algo material que o confirme como o contrário. Mais ajudado pela dificuldade destes grupos de alcançarem o sucesso, inspiram a estes jovens que ainda com todas as dificuldades e probabilidades, que por vezes é possível alcançar algo melhor. Em referência à socióloga, Rose (1994), Baxter & Marina (2008) apontam como...

“[...] o *Hip-hop* também proporciona aos jovens negros um caminho alternativo para a identidade e estatuto social que combina criativamente moda, música e linguagem para enfrentar um quadro cultural dominante que limita estes jovens a uma vida de necessidade concentrada, crime e perda” (p.99).

Neste desejo de superação, as imitações são praticadas deste cedo, repetindo o desejo de desafiar a autoridade policial pela autoridade e sistema de regras escolares. A proibição e implementação de regras, no entanto cria um maior apelo aos mesmos. “O uso de estilos como calças pretas descaídas e t-shirts brancas largas pode ser lido como resistência à pressão das autoridades para se conformarem, o que também produz lucros para os *merchandisers*” (Baxter & Marina, 2008, pp.96,97). Muitas das marcas que produzem vestuário de *Hip-hop* como: G-Unit, F.U.B.U., Tommy Hilfiger, Phat Farm, Rocawear, Ecko, entre muitas outras, geraram lucros num sistema de milhões em poder comercial. “O acolhimento do capitalismo e do consumo é uma dimensão do *hip-hop*” (Baxter & Marina, 2008, p.99). Mais tarde este desejo pelo desejo do inatingível chega às marcas premium e de luxo, tendo a marca Gucci como maior exemplo ao ter-se como a “marca ícone” desta subcultura. Sobre isto White (2018) mais comenta pela sua disseminação.

“O que significa dedicar e completar uma canção inteira a um designer de criações inteiras, a maioria dos seus fãs jovens e impressionáveis nunca poderá

pagar? É o culminar da tendência que começou como uma validação e uma celebração do estilo de vida da classe trabalhadora afro-americana” (p.67).

Os estilos não estavam apenas presentes nos aspetos visuais, mas também incutido e referenciado nas próprias músicas. Eventualmente este vem precisamente a colocar a destacar o estilo de vida a um grupo anteriormente ignorado.

A esta reflexão, se aliarmos às ponderações finais de Menkes (2005), levantam-se vários pontos que põe em a perspetiva a demora das grandes marcas olharem para o continente africano e o seu estado no futuro...

“Se estes *looks* atingirem o *mainstream* da forma que as influências indianas e asiáticas têm, vai criar um precedente na moda: um movimento popular que vê a beleza e o ofício na África Subsariana. Talvez o politicamente correto tenha feito os designers hesitarem até agora; talvez tenham tido dúvidas sinceras sobre a reciclagem de imagens de uma parte do mundo que foi devastada e explorada pelo colonialismo. Mas não seria bom pensar que, depois de tantos anos estéreis, chegou a hora da África?” (para. 10) <sup>83</sup>.

Nos temas de colonialismo e apropriação, lembrando que “[...] África, e outros sítios não ocidentais, não tem lugar nesta conceção de moda, exceto como uma fonte ocasional de inspiração” (Rovine, 2009, p.134). Juntando-se também a vertente de Moda *versus* Cultura, “[...] a moda é, afinal, sobre a mudança, e a mudança acontece em todas as culturas porque os seres humanos são criativos e flexíveis” (Eicher, 2014 *apud* Rovine, 2009 p.134). Nisto reflete-se as ideias de Moda como agente do modernismo e das suas sociedades. Futuro, novidade, contra a ideia associada à tradição como traje, permanência, história e passado. “Estes conceitos amplos estão postos antagonicamente e assim a classificação numa categoria significa exclusão da outra” (Rovine, 2015, p.18). Os dois conceitos pouco se cruzam por se considerarem em planos antónimos.

### **2.5.3 – A Moda da Diáspora Africana**

A história da moda da diáspora africana é de avanços e recuos, o que faz com que esta “[...] produza resultados criativos que são inseguros e profundos” (Lewis, 2003, p. 165). Profundos no momento em que tentam destacar as problemáticas existentes nos sistemas, mas inseguros porque se perdem com a “corrente”. Jennings (2011) também a tem como uma “[...] constante troca e apropriação, uma viagem complexa embora mal documentada com diferentes influências que entram em jogo através do tempo e do lugar” (p. 8). Muitos nunca ganharam o reconhecimento do seu trabalho em vida, a discriminação e o preconceito cegam a realidade do trabalho que aparece à frente. São nestas histórias que os seus descendentes referenciam, para

---

<sup>83</sup> Fonte – *New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/2005/03/20/travel/tmagazine/next-stop-africa.html>

que as suas identidades atuais sejam reconhecidas. Atualmente, o estilo africano tradicional transformou-se à moda usada pelos afro-americanos, nas mais recentes evoluções tem a intenção de estabelecer um maior contacto com a sua base. A estas ligações dá-se o nome dos estilos Afrocêtricos ou Pan-Africanos. Muchie (2000) descreve o último como “[...] a construção de uma identidade coletiva africana baseada nos objetivos partilhados, valores, experiências sociais e históricas de luta para tirar a África do seu estatuto insustentável de continente marginalmente oprimido e frequentemente excluído” (*apud* Omoyele, 2016, p. 8). Devido às problemáticas frequentemente observadas na sua história, White (2018) também acrescenta um carácter provocativo, “[...] pessoal, mas também político” (p.39). Quando praticado no “continente mãe”, em perspetiva pessoal, a interpretação passa que a definição se aplica à condição desta partilha com objetivo de desenvolver a sua própria identidade moderna.

“[...] tal como é praticado no continente, procura construir uma identidade africana moldada pela geografia e lutas comuns contra a hegemonia e opressão europeias, para as diásporas africanas nas cidades europeias e americanas, a luta contra múltiplas opressões, incluindo o racismo, a discriminação com base no género, a exploração económica e as desigualdades, apresenta oportunidades para a formação de identidades coletivas baseadas em interesses comuns” (Omoyele, 2016, p. 9).

Trabalhando em par para o desenvolvimento próprio, ao invés da repetição passada completamente subjugada às visões ocidentais. Estendendo o sentimento de reconhecimento aos descendentes postos nas mais diversas localizações. Este expresso discretamente ou impercetivelmente aos olhos ocidentais, “[...] o desenvolvimento da moda afrocêntrica nos dias de hoje anda de mãos dadas com o forte movimento *Black Lives Matter* contra a injustiça étnica” (White, 2018, p.11). A estes também nomeia algumas das subcategorias associadas.

“O estilo negro, fértil e inovador, multiplica-se continuamente como uma ameiba que se reproduz, evoluindo para subgéneros que incluem Afro-chic, Afro-punk, Afro-futurismo, zoot, Afro-boho, Rasta, *bobo dread*, estilo *reality show*, *sneaker head*, *church lady*, *sapes*, princesa nigeriana, *dancehall queen*, ghetto fabuloso, *rapper*, *Mother Africa*, Fort Greene buppie, e *Fruit of Islam*” (p.13).

Wacquant (2001) confirma o seu surgimento e consolidação no “[...] confinamento histórico dos afro-americanos pela escravatura, as leis de segregação Jim Crow, o isolamento do gueto e a segregação étnica residencial proporcionam o contexto sócio espacial para a formação de subculturas” (*apud* Baxter & Marina, 2008, p.97). Muitos surgem na fusão de influências africanas e europeias.

“Uma concentração no cosmopolitismo do *dandy* estabelece o *dandy* negro como uma figura de origem europeia, africana e americana, uma figura que expressa com o seu corpo performativo e veste o facto de a identidade moderna,

tanto em negro como em branco, ser necessariamente sincrética, ou mulata, mas de uma forma libertadora em vez de constrangedora” (Miller, 2009, p. 178).

Também confirmado por Lewis (2003), “[...] as instituições da diáspora herdaram muito da estética euro-americana através do comportamento mimético e criaram metáforas para o estabelecimento de uma resistência à estética dominante” (p. 174).

Parte da comunidade acadêmica está agora ciente destes novos estilos, evidenciados cada vez mais pela cultura popular. A questão torna-se agora em manter as origens da sua identidade e evitar que esta seja absorvida pelo sistema capitalista e esquecida.

Em artigo Tulloch (2010), analisa os aspetos que são centrais ao pensamento associado com os estilos da diáspora africana, seja no Reino Unido, Estados Unidos da América ou África do Sul. Oferecendo uma perspetiva sociológica ao tema, sublinha as suas incessantes transformações inovadoras tanto como método de se agarrar tanto à sua identidade cultural, como também na tentativa de se desapegar aos estereótipos diminutos em que forçosamente eram encaixados. Algo que Anim-Addo, Scafe (2007) confirmam ter persistido “[...] no final da primeira década do século XXI [...]” (*apud* Tulloch, 2010, p. 281). A esta perspetiva de mudança Kaiser & McCullough (2010), coloca como...

“Tal fluidez pode ser confundida com falta de cultura ou falta de identidade, particularmente quando vista a partir da posição do capitalismo hegemónico, que tenta manter uma ilusão de estabilidade, negando ao mesmo tempo a sua própria implicação no emaranhado de identidade, cultura e significado” (p. 376).

Contradiz-se, visto que em expressão de modernidade, esta visa reinventar-se e nunca permanecer estática. Ao próprio corpo negro também se acrescenta que este por séculos era “[...] geralmente reconhecido na Europa como problematicamente visível sob a figura de imigrante, prostituta, atacante violento, ou como paradoxalmente invisível” (Addo & Scafe, 2007 *apud* Tulloch, 2010, p. 281). Confirmando o que já não era uma problemática nova, mas que acabava por ser silenciada e tornada invisível pela maioria que não se identifica ou empatiza com a questão. “A iminência da moda da diáspora tem sido eclipsada por uma relutância desconfortável em admitir uma definição ampla e abrangente de moda que inclui objetos produzidos e usados por “outros” (Lewis, 2003, p. 165). Refletindo à relutância do ocidente, como líder de concepções modernas de referência a seguir, ceder o espaço de destaque ao que historicamente sempre considerou como seu inferior. “Esta falta geral de compreensão e aceitação criou uma situação em que os criadores e utilizadores da moda da diáspora só conseguem ser articulados e demonstrar liberdade de criatividade dentro da sua própria cultura” (Lewis, 2003, p. 165). Repetição histórica na necessidade de expressar a sua arte e identidade em espaços seguros. Estes que são depois consumidos por sistemas de moda capitalistas que o tornam em algo mecânico, industrializado e uma “tendência”. Outra

problemática que surge é a falta de reconhecimento aos seus próprios descendentes, na significância histórica e simbólica de certos objetos e peças, mais tarde apropriadas sem reconhecimento da origem. “Muito poucos designers da diáspora compreendem a importância simbólica dos objetos de moda afrocêntricos e a resistência implícita em tais objetos” (Lewis, 2003, p. 175).

Lewis (2003), discute os “[...] dilemas da moda da diáspora africana [...]”, estabelece uma linha de “princípios” que esta vem a cumprir. Na sua separação do sistema de Moda ocidental esta é “[...] nula de autocrítica, imprevisível e espontânea [...]” tida como “[...] o exemplo mais completo de uma expressão criativa multicultural e de múltiplas variantes” (p. 172). Em serviço à sua História, “[...] serve de suporte à experiência negra e de estratégia contra a investida de agendas modernistas ultrapassadas” (p. 173). Apresentando-se em forma de “[...] discurso visual, a moda da diáspora africana demonstra elegantemente o desenvolvimento de questões sociais e psicológicas com as quais a diáspora se conforma ao fazer escolhas de aparência distintas, mas contrárias” (Lewis, 2003, p. 164). Devendo assim no seu resultado final “[...] abrir um novo espaço sensorial [...] deve evocar um sentimento de orgulho, proteção, resistência e camuflagem” (Lewis, 2003, p. 173). Esta propaga-se precisamente ao surgir como...

“[...] a propriedade das expressões de vestuário da música popular, personalidades desportivas, bem como líderes políticos, e grupos religiosos negros. Aqui o objetivo do utilizador é o de se basear em objetos de vestuário tão fantásticos e reconfigurá-los em conceitos criativos que possam antecipar tendências” (Lewis, 2003, p. 183).

Comprova-se assim a necessidade da exploração à sua ligação com a música, algo que já contextualizado como ligado intrinsecamente, mas visto em perspetiva contemporânea no capítulo 3. Mama (1995), tem-na também como subjetiva, “[...] texturizadas por uma série de respostas culturais e outras às situações altamente opressivas que prevaleceram” (*apud* Kaiser & McCullough, 2010, p.365). Relativamente às histórias e experiências de cada região, em exemplo as perspetivas e narrativas dos Estados Unidos, ainda que em geral contem com as mesmas dificuldades, são experiências diferentes das que são vividas no Brasil, Portugal, África do Sul ou Reino Unido. Cada uma acaba por gerar a sua própria resposta, mas todas vivem num sentido do “comunidade”.

Como visto por White (2018) em tempo ainda recente, Lewis (2003) mais de dez anos antes marcava como “[...] a diáspora utiliza a moda como instrumento de protesto”, prática iniciada nos anos 50, e vem a confirmar a sua continuidade há mais de 80 anos (p. 179). Faz-se visível pelas próprias peças que vêm a simbolizar esta disputa desde então. Neste caráter, serve também de modo estético e de confirmação de identidade. “Como entidade política, a moda da diáspora é normalmente representada por vestuário e objetos corporais que são simbólicos da prolongada luta racial” (Lewis, 2003, p. 179). Mostrar a sua beleza e valor, uma tentativa de se unir à cultura tradicional que durante séculos, é considerada como algo inferior e não digno de

atenção, mas que ironicamente continua a permutar os aspetos visuais ocidentais ou nas obras nos seus museus. “Os adotantes negros, como aqueles que usam objetos de moda ligados ao passado, estão interessados em envolver-se numa espécie de satisfação instantânea, uma conectividade positiva com os encontros de tradições passadas” (Lewis, 2003, p. 183).

Ao dilema da adoção destas “tendências” vêm a maneira como esta mensagem é recebida. “A informação recebida pelo público comercial é determinada e transformada à medida que são feitas suposições sobre os valores estéticos negros” (Lewis, 2003, p. 187). Acontece em conformidade com as hipóteses do que a estética querera dizer, ao invés de haver uma investigação ao significado dado. Quando esta (a imagem da diáspora negra) se apresenta “[...] como parte de uma função capitalista que é lida de forma diferente pelo público negro e branco” (Lewis, 2003, p. 188). Cada experiência, perspectiva e relação a cada lado, a mensagem passada não é vista da mesma forma. Sendo a sua história e impacto difundidos de uma maneira semelhante à ocidental poderá persistir por muito mais tempo. Enquanto o público negro expressa a sua identidade e tenta desassociar-se de rótulos passados e antiquados, este acaba por servir sempre de referência a outros.

Novamente, os anos 90 tentaram livrar-se destas noções através do cinema “[...] a mulher negra reconstruiu o seu propósito, já não se limitando às abstrações manoscópicas de vítima e cuidadora; ela tem agora o controlo do seu corpo sexual e intelectual” (Lewis, 2003, p. 184). Tal como transferido também ao lado masculino, este realismo “[...] permitiu que os homens negros exibissem demonstrações enfáticas de masculinidade, liderança, profundidade e complexidade” (Lewis, 2003, p. 184).

Miller (2009), oferece uma perspectiva de desconstrução cultural tradicional num outro subgénero de estilos da diáspora aplicado ao homem: o Dandismo, em “*Slaves to Fashion*”. Na visão da adoção ao estilo europeu imposto no século XVIII em Inglaterra, e descontextualizado por escravos a outra cultura. “Os africanos que chegavam a Inglaterra, América ou Índias Ocidentais tinham de moldar novas identidades e manipular o que lhes era dado num estilo próprio” (Miller, 2009, p. 10). Independente da função atribuída “[...] as suas novas vidas quase sempre começaram com a entrega de roupas novas. O vestuário era frequentemente modificado e melhorado pelos escravizados para indicar as suas ideias sobre a relação entre escravatura, servidão e subjetividade” (Miller, 2009, p. 10). Tendo na sua origem um valor estético, no lado mais vaidoso e chamativo atribuído à figura masculina, acaba por desconstruir a noção clássica de género e por conseguinte a ideia do homem negro.

Em exploração da história pouco conhecida, passa pela confirmação dos estilos do subgénero/diáspora, como guias de referência. Como as roupas eram utilizadas para mostrar a sua identidade em contextos políticos e culturais divergentes em movimento. Como visto nas mudanças de vestuário masculino aplicadas nas carpetes vermelhas ou *videoclips* musicais. Uma construção feita como modo de adaptação, liberdade, tentativa de pertencer e ser considerado como aceitável à vista de outros. “Nos esforços para representar o corpo através do

vestuário, os afro-americanos brandiram uma espada de duas pontas, uma vez que os estilos que adotaram para combater o racismo reforçaram com demasiada frequência, e não desafiaram, as noções burguesas de respeitabilidade” (Kelley, 2000 *apud* Miller, 2009, p. 16). Em paralelo aos estilos ocidentais...

“O dandismo negro é frequentemente visto como sendo imitativo do vestuário ocidental e como um sinal da aspiração de entrar na corrente dominante, mas quando interpretado como uma prática significativa, torna-se em vez disso um processo dialógico que existe em relação ao dandismo branco ao mesmo tempo que exprime, através da sua própria lógica interna, a cultura negra” (Miller, 2009, p. 14).

Esta acaba por se confirmar como uma camuflagem estilizada, concebida para oferecer criatividade dentro das restrições impostas. Ainda que seja modificada para se agregar à identidade que a serve, por intimidação as posições de desafio raramente passam à frente. Ainda nesta “caixa” imposta o papel atribuído é improvisado. Os primeiros *dandies* “[...] ilustram e mediam o poder político, social e cultural da visualidade e visibilidade numa era de colonialismo, imperialismo, revolução e construção da nação” (Miller, 2009, p. 30). Uma figura que visualmente apresenta a situação vivida e as noções de supremacia cultural. Atualmente, serve como testamento do papel de figurante para uma Personagem principal invisível, quebrando os marcadores de identidade limitados, apresentando novas maneiras de vestir afirmações políticas.

A autora apresenta como o estilo tomou forma na mensagem recebida pelos escravos aos estilos da moda europeus. Definindo assim como...

“[...] uma figura que existe no espaço entre masculino e feminino, homossexual e heterossexual, aparentando e sendo, mesmo quando não especificamente étnico uma investigação da emergência e perpetuação do *black dandy* como sinal cultural desta indeterminação diz muito sobre a política e estética da etnicidade e formação da identidade” (Miller, 2009, p.5).

Mais acrescentando como ele não se insere na colocação das ideias de género anteriormente estabelecidas, em colaboração com a área da Moda como carácter visual estético estabelecido.

“O rigor ou ostentação no vestuário parece importar apenas para aqueles que acompanham a alta-costura, mas tais escolhas são em vez disso descritivas de mudanças radicais nas hierarquias sociais, económicas e políticas que resultam em novas expressões de classe, género, sexo, nacional, e [...] identidades étnicas” (Miller, 2009, p.8).

Como subgénero de Moda da diáspora, mais uma vez verifica-se como “[...] o impacto do dandismo reside no seu estatuto de forma de arte criativa e autodefinida que pode ter múltiplos

alvos ou temas sociais e políticos” (Beerbohm, 1970 *apud* Miller, 2009, p.7). Apresenta como todos os outros, uma vertente pessoal, mas também representativa na sua apreciação às normas construídas “[...] os privilégios de classe, as atribuições de género e as regras de sexualidade de forma semelhante à dos seus irmãos *dandy* europeus” (Miller, 2009, p. 11). Como espectador observa, mas também tem um papel que segue mais livremente, “[...] de uma forma mais compatível com as suas visões, frequentemente vanguardistas, da sociedade e do eu” (Miller, 2009, p. 10).

As expressões da diáspora africana concedem a relevância e poder à área da Moda, como meio de restituição ao perdido, suposição do que poderia ser e método que se tenta restaurar.

“Embora certamente a vontade de colonizar e converter os africanos tenha levado à adoção coerciva ou forçada de vestuário ocidental, é importante reconhecer que a presença de estilos ocidentais em África constitui hoje frequentemente uma adaptação criativa em vez de uma capitulação” (Rovine, 2009, p.135).

Como visto em Koser (2003), os estudos da cultura, moda africana e das suas diásporas tem vindo a crescer, em exemplo nos trabalhos de Bonnett & Watson (1990); Conniff (1994); Harris (1993); Segal (1995). No fascínio ao fenómeno recente, a década de noventa oferece uma literatura significativa que aborda como “[...] a diáspora africana original surgiu da dispersão dos africanos em resultado do comércio de escravos” (Koser, 2003, p.1). A escravatura acaba por ser sempre a fonte das problemáticas que séculos após a sua abolição, continuam a reproduzir uma variedade de problemáticas. Nesta perspetiva, ainda que apenas recente, as análises de Anstey (1975); Awoonor (1992); Berlin & Hoffman (1983); Curtin (1970); Drachler (1975); Gates (1987) e Thompson (1988) oferecem uma extensa base de referência.

A moda da diáspora africana como entidade contemporânea, pode ser vista como uma desconstrução de estilo de quarta ou mesmo de quinta geração (contanto com as transformações no século XIX, XX e XXI, pensando na guerra civil americana, no renascimento Harlem, no movimento por direitos civis e surgimento da cultura *Hip-hop*), esta tem a intenção de preservar e ao mesmo tempo desconstruir os valores tradicionais em função da época e espaço em que se insere. “O objeto expressivo da moda da diáspora está continuamente ligado a uma busca de identidade assinalada pela renovação e inovação e em metáforas do espaço e da história, referenciação sociológica e cultural” (Lewis, 2003, p. 179). Quer estar liberta de “caixas”, “etiquetas” e estereótipos antiquados e estabelecer-se como si própria à visão do observado. Enaltece o que este modo tem de belo, nunca foi reconhecido como igual, mas foi apropriado vezes e vezes sem conta, na maioria das vezes em receber as relevantes menções.

#### **2.5.4 – Considerações Finais - O Momento Africano**

O momento africano está sempre presente. É frequentemente invisível e imperceptível a muitos, mas os últimos anos tem servido para o pôr em destaque, para que possa existir no mesmo plano dos muitos outros estilos que contribuíram para o avanço da sociedade mundial e são reconhecidos como tal.

“África é a nova fronteira da moda. Tendo sido marginalizada pela moda dominante durante mais de meio século como pouco mais do que uma fonte de inspiração estética, a indústria caseira do continente está agora a mostrar ao mundo como a moda africana é realmente feita” (Iké Udé, 2011 *apud* Jennings, 2011, p. 8).

Os que se estabelecem neste sistema mundial na sua diáspora, tentam sempre mostrar pelo seu trabalho a beleza de uma arte crua e única que sempre foi dada por inferior por divergir com valores subjetivos. Com o evento da globalização e da *internet*, muitos designers africanos conseguem o reconhecimento pelo seu trabalho, fazendo menção também à sua identidade cultural. O mundo observa as histórias a ser contadas pela sua origem e descendentes e não apenas por uma visão eurocêntrica. Isto incentiva a melhoria, crescimento e evolução dos sistemas no “continente-mãe” sem descuidar do caráter identificativo.

Em exemplo, os festivais da FIMA destacam as criações de designers africanos ao mundo, para que as suas visões estejam expostas mesmo longe da moda ocidental. Como visto em Loughran (2009), “[...] os festivais FIMA organizam atualmente um concurso de jovens designers, bem como um concurso de modelos. Estes festivais são eventos mediáticos, completos pela habitual comitiva de repórteres, VIPs locais e estrangeiros” (p. 260).

Por fora, umas das soluções a muitas das problemáticas que surgem foi à junção dos dois mundos num trabalho colaborativo.

“São os designers que colaboram com os artesãos africanos com o objetivo de aproveitar materiais e técnicas autênticas, e reduzir o fosso entre os nascidos em África e os de inspiração africana, baseando a produção socialmente responsável no continente, que criam os resultados mais significativos” (Jennings, 2011, p. 14).

A marca de Ali Hewson e Bono, Edun, em parceria com o grupo LVMH (2009), foi fundada com esse objetivo em mente. Na sua criação, promovia a iniciativa *trade not aid* na produção de roupas a alta qualidade, de modo sustentável e *fair trade* no continente africano. Pioneira no trabalho colaborativo com artesãos africanos. “A marca é produzida principalmente na África Oriental e os seus lucros vão para as comunidades agrícolas sustentáveis no Uganda, e para o financiamento de crianças em Kibera” (Jennings, 2011, p. 14).

Jennings (2011) em *New African Fashion*, oferece um guia destacando os novos profissionais da moda que se destacaram no mercado da Moda global (Duro Olowu, Jewel by Lisa, Black Coffee e

Eric Raisina). Explorando também como estes a apresentam para além dos clichés da estética africana, adotando tecidos, vestuário tradicionais e contemporâneos, conciliando também a um vertente consciente do ponto de vista ético e ambiental, comentando como “[...] está a desenvolver o capítulo mais excitante e original do discurso da moda desde que o Japão emergiu como ator principal nos anos 80, e está a contribuir para dar ao estilo africano o seu momento ao sol” (Jennings, 2011, p. 8).

Os desenvolvimentos teóricos recentes revelam assim que, ainda que muito avanço tenha sido feito, as observações confirmam todo um mundo em existência e pouco explorado à parte do sistema de Moda.

“Embora muitos dos estudos acima mencionados sobre têxteis e vestuário incorporem descrições das mudanças de estilos de vestuário que constituem a moda, poucas publicações fizeram desta mudança o seu tema principal, e menos ainda se concentraram no trabalho de estilistas profissionais de moda de África” (Rovine, 2015, p.23).

Das influências dos estilos musicais, à disseminação dos estilos da diáspora africana são mencionadas, mas não analisados e tidos em perspectiva à influência nas práticas de vestuário e porque continuam a ser os maiores impulsionadores. Ainda que moda surja como referência ao moderno, no aspeto da cultura africana é a área da música que a tem impulsionada para o avanço. Quando revistas, surgem novas problemáticas que numa perspectiva geral se apresentam pouco debatidas, nos temas de apropriação *versus* apreciação cultural, colorismo, entre outros, assim como os impactos psicológicos e sociológicos e à não discussão das mesmas.

## Capítulo 3 – Ação – A Cultura Africana no Design de Moda Contemporâneo



Figura 56 – Excerto de moodboard – Capítulo 3, Ação – A Cultura Africana no Design de Moda Contemporâneo, Montagem elaboração própria<sup>84</sup>

<sup>84</sup> Fonte - HTS Studio- <https://htsartstudio.wordpress.com/2017/04/06/pre-kindergarten-and-kindergarten-mixed-media-projects-inspired-by-jean-michel-basquiat/>; Comunidade Cultura e Arte-

### 3.1 - Intervalo - *Blank Period* e Valores Eurocêntricos

Nesta história ainda a ser construída, muitas das problemáticas subvertidas estão a ser identificadas e discutidas apenas agora. Com objetivo de procurar soluções, a intenção passa por estabelecer a Moda como uma verdadeira entidade modernista. Ações, não palavras, que de facto fiquem na linha cronológica, criem novos paradigmas e não se tornem apenas em tendências. Se a área se estabelece como agente do modernismo, os últimos anos têm confirmado passos para a confirmação desta noção.

Antes desta intenção estar afirmativamente vincada e em concordância geral, a ideia de inclusividade estava presente, no entanto condicionada aos valores ocidentais. Ainda que por anos os estilos musicais e visuais da diáspora africana tenham-se estabelecido num sistema ocidental, estes só se tornaram aceitáveis quando convertidos ou apropriados por membros que se ligam à visão eurocêntrica de beleza. Por séculos, a norma impôs que africanos e os seus descendentes se transformassem à ideia ocidental, na tentativa de serem vistos como indivíduos, iguais. Nisto resulta o apagamento ou distanciamento das suas tradições, cultura e identidade, por pressão psicológica imposta (relaxamento dos cabelos ou mesmo tratamentos para clarear a pele). No entanto, a identidade cultural é um contribuinte importante para o indivíduo. A identificação com uma determinada cultura dá às pessoas o sentimento de pertença e segurança, assim como núcleos que fornecem apoio, valores e aspirações partilhadas (culturas, subculturas e contraculturas). Nas influências culturais formam-se identidades. As histórias, poemas, vestuário, arte, música, rituais, entre outros, são uma herança cultural que precede e inclui o indivíduo. Desta base, este constrói e evolui o seu futuro. A problemática psicológica, e subsequente sociológica, vem a um custo quando apagamento de identidade cultural é praticada numa tentativa de pertença e preservação da plenitude social ocidental num mundo agora globalizado. Nisto observa-se e confirma-se como as problemáticas tem tendência a ser ignoradas pela não discussão, consciência, relação ou empatia pela maioria, perpetuando as normas estabelecidas à séculos. Tal como visto no exemplo nas normas estabelecidas pela NBA ao vestuário, estas marcam de forma bastante evidente a condicionante de expressão pessoal.

Em artigo para o *BBC*, intitulado *Style, beauty and black identity*, Adesina (2019), comprova como esta ação de nada vale se for feito a nível superficial. “Mas não se trata apenas de representar positivamente os negros, trata-se também de um nível de compreensão mais

---

<https://comunidadeculturaearte.com/wp-content/uploads/2021/06/philistines-e1608733625397.jpg>;  
*MET Museum*-  
[https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/~media/Images/Exhibitions/2012/African%20Art%20NY%20and%20the%20Avant%20Garde/slideshows/blondiau Fashion Ghana](https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/~media/Images/Exhibitions/2012/African%20Art%20NY%20and%20the%20Avant%20Garde/slideshows/blondiau_Fashion_Ghana) -  
<https://io.wp.com/www.fashionghana.com/wp-content/uploads/2020/03/harmonia-rosales.png>; *The Incubator* - <https://theincubator.live/2016/12/18/5333/>; *Fine Art Photography Video Art* - <https://www.fineartphotographyvideoart.com/2011/09/jean-auguste-dominique-ingres-1780-1867.html>; *The Incubator* - <https://theincubator.live/2016/12/18/5333/#jp-carousel-5385>; *New Guinea Tribal Art* - <https://newguineatribalart.tumblr.com/image/174533070973>;  
<https://phillipbouttejr.carbonmade.com/projects/6862145>

profundo” (para. 9) <sup>85</sup>. Isto em referência e análise à controvérsia da atriz quênio-mexicana Lupita Nyong'o, que no ano de 2017 na capa da revista *Grazia UK*, foi apanhada de surpresa quando viu o seu cabelo natural cortado do produto final (Figura 57). A atriz (lupitanyongo, 2017), apresentou a questão para as redes sociais e num *post* para o *Instagram* e *Twitter* comenta:

“Como deixei claro tantas vezes no passado com cada fibra do meu ser, abraço a minha herança natural e apesar de ter crescido a pensar que a pele clara e o cabelo liso e sedoso eram os padrões de beleza, sei agora que a minha pele escura e o meu cabelo carapinha e encaracolado também são bonitos. Estar na capa de uma revista satisfaz-me pois é uma oportunidade de mostrar a outras pessoas de cabelo escuro e carapinha, e particularmente aos nossos filhos, que são bonitos tal como são. Estou desapontada por @graziauk me ter convidado para estar na capa e depois editar e alisar o meu cabelo para se adaptar à sua noção de cabelo bonito. Se tivesse sido consultada, teria explicado que não posso apoiar ou tolerar a omissão do que é a minha herança nativa, com a intenção de que eles compreendam que ainda há um longo caminho a percorrer para combater o preconceito inconsciente contra a tez, o penteado e a textura da mulher negra. #dtmh” <sup>86</sup>

Ao *hashtag* usado (#DTMH - *don't touch my hair*), surge em referência à cantora Solange, que ainda no mês anterior de Nyong'o, teve também o penteado de inspiração africana tradicional editado na capa da revista *Evening Standard*.

Em resposta à atriz, a revista (graziauk, 2017) publica a desculpa também nas redes sociais...

“Grazia está empenhada em representar a diversidade através das suas páginas e pede desculpa sem reservas a Lupita Nyong'o. A revista *Grazia* gostaria de deixar claro que em momento algum fizeram qualquer pedido editorial ao fotógrafo para que o cabelo de Lupita Nyong'o fosse alterado na capa desta semana, nem nós próprios o alterámos. Mas pedimos desculpa sem reservas por não mantermos os mais elevados padrões editoriais ao assegurar que estávamos cientes de todas as alterações que tinham sido feitas”<sup>87</sup>

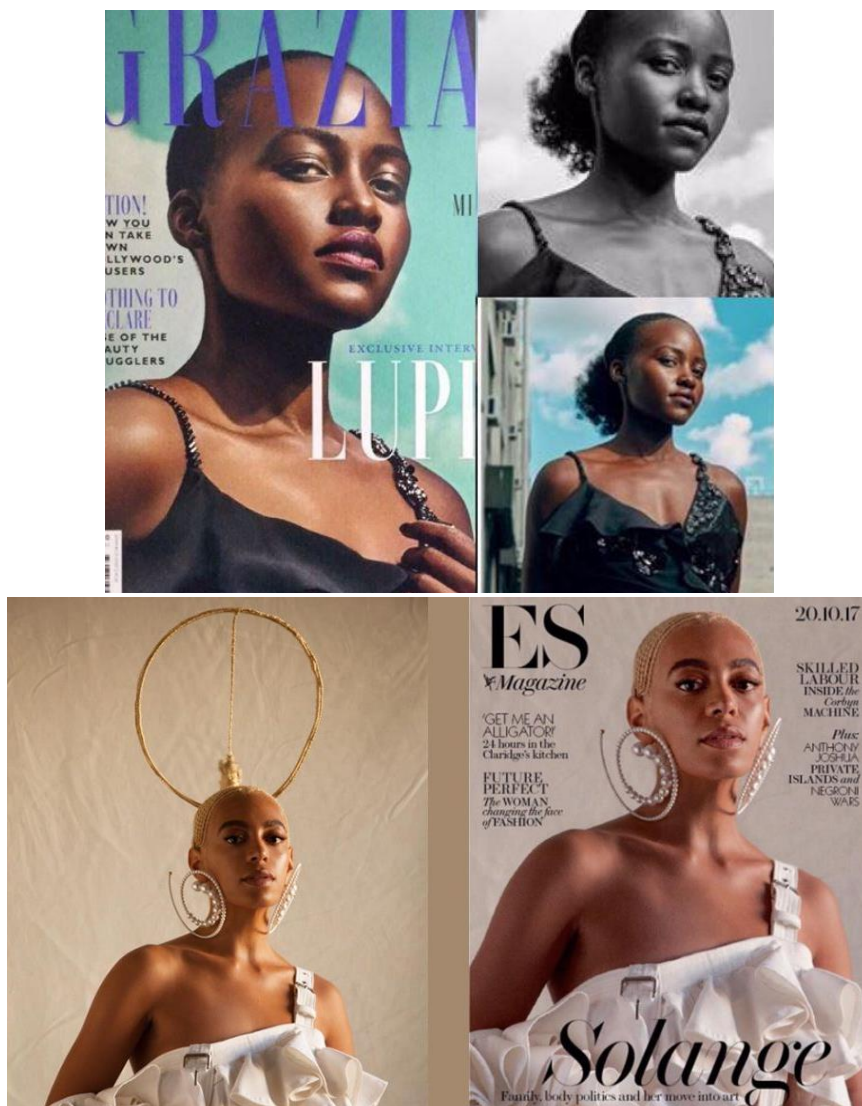
A desculpa dada pela publicação não é bem aceite pelo público. O texto, passa tanto a ideia de transferência da culpa para uma entidade exterior, como de uma falta de vigilância da própria edição se de facto não têm ideia de como surgiu o resultado final da imagem. O pedido de desculpa foi assim tido pelos leitores como insincero e supérfluo.

---

<sup>85</sup> Fonte – *BBC*, recuperado de <https://www.bbc.com/culture/article/20190827-black-identity-in-fashion-and-beauty>

<sup>86</sup> Fonte – *Instagram*, recuperado de <https://www.instagram.com/p/BbTCfXKDjc8/?taken-by=lupitanyongo>

<sup>87</sup> Fonte – *Instagram*, recuperado de <https://www.instagram.com/p/BbUNfNSFpgI/?hl=en&taken-by=graziauk>



Figuras 57 e 58 – Em cima, a atriz, Lupita Nyong’o na capa da *Grazia UK* - Capa final editada e foto original, 10 de novembro de 2017; em baixo, a cantora Solange na capa da *Evening Standard* <sup>88</sup>

Já a capa da cantora Solange (Figura 58), tinha a intenção de enaltecer o significado cultural do penteado usado. Este tem uma ligação íntima cultural com a artista, e em artigo na própria publicação oferece a sua devida contextualização. Pós exposição pública à edição, a própria jornalista responsável pelo artigo da cantora, desassocia-se do artigo e publicação, em protesto e descontentamento à edição não autorizada dos editores.

Dois casos que vêm após a controvérsia de 2015, quando a apresentadora do programa de Moda *Fashion Police*, Giuliana Rancic, comenta sobre o penteado usado pela atriz Zendaya Coleman (Figura 59). Coleman, tinha estilizado o seu vestido Vivienne Westwood com um penteado de

<sup>88</sup> Fonte – *The Times*, recuperado de, <https://www.thetimes.co.uk/imageserver/image/%2Fmethode%2Ftimes%2Fprod%2Fweb%2Fbin%2F79526a9e-c626-11e7-92dc-06edfbca4aab.jpg?crop=927%2C521%2C0%2C48>; *BBC News*, recuperado de, <https://www.bbc.com/news/newsbeat-41692323>

rastas, que levou a apresentadora a comentar como “Sinto que ela cheira a óleo de patchouli...ou marijuana”(para.3) <sup>89</sup>.



Figura 59 – A atriz Zendaya na passarela vermelha dos *Oscars*, 2015 - Los Angeles <sup>90</sup>

Comentários que levaram a atriz a responder nas redes sociais, explicando à apresentadora a contextualização do estilo de penteado escolhido e como a pesquisa e reflexão é a missão. Na escolha de penteado, a atriz tinha a intenção de demonstrar que elementos visuais que são ostracizados no dia a dia tem lugar nas concepções de elegância. Objetivo que foi quebrado pelos comentários, este vem como tentativa de quebrar os estereótipos derogativos associados a um certo tipo de penteado, cabelo ou etnia.

Estas situações são exemplo de como algumas marcas capitalizam com o corpo negro, na intenção de parecerem inclusivas, gerar um *buzz* ao público consumidor contemporâneo. “O cabelo africano é frequentemente alisado ou ‘relaxado’ para se adequar aos padrões Eurocêntricos, ainda que o movimento Black Panther dos anos 60, como o movimento natural do cabelo dos anos 2000 terem lutado para resistir a esta concepção. (Adesina, 2019, para.10)<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> Fonte – *The Washington Post*, recuperado de <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2015/02/24/zendaya-blasts-fashion-police-host-guiliana-rancics-ignorant-red-carpet-dis/>

<sup>90</sup> Fonte – *The Washington Post*, recuperado de <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2015/02/24/zendaya-blasts-fashion-police-host-guiliana-rancics-ignorant-red-carpet-dis/>

<sup>91</sup> Fonte – *BBC*, recuperado de <https://www.bbc.com/culture/article/20190827-black-identity-in-fashion-and-beauty>

Hoje em dia, os artistas continuam a influenciar a Moda global, numa tentativa de aumentar a sensibilização a questões e problemáticas associadas a questões étnicas. Ainda que não sejam compreendidos por muitos, utilizam o seu talento e plataformas sociais para se afirmarem numa indústria altamente competitiva, eurocêntrica e predominantemente branca. A beleza e ideias de um corpo perfeito, são conceitos abstratos e subjetivos. Sem estes avanços os meios de comunicação e a publicidade continuariam a reforçar que só há uma maneira de ser considerado “belo”. Reforçando a imagem, neste exemplo da mulher caucasiana, alta e magra como o epítome da beleza feminina. Nestes cenários, os intervenientes de grupos étnicos que não se enquadram nesta definição estreita de beleza da sociedade baseada em ideais eurocêtricos, poderão ser consistentemente excluídas das narrativas sobre o que é belo. Nisto apresenta-se um impacto prejudicial na auto-valorização e auto-imagem do indivíduo, quando à procura de representação. Gera-se um ciclo de ódio próprio, quando a indústria de Moda implica que a procura de “beleza” não se limita em apresentar a melhor versão de nós mesmos, mas “incentiva” a mudança fundamental de traços que nasceram com um indivíduo. A norma tida, mantinha a linha de pensamento binária e mutuamente exclusiva, cresce a ideia de que se a mensagem “que o branco é belo” então é tido que todas as restantes etnias não o são. Quando na verdade estes conceitos podem existir em harmonia, daí o papel da representação de diversidade nas revistas, desfiles e projetos de Moda.

Ainda que traços tradicionalmente associados à mulher africana estejam “na moda”, curvas voluptuosas (replicados na frequência a ginásios ou cirurgias), lábios carnudos (injeções e cosmética para aumento destas feições), estilos de penteados (as tranças *cornrows* convertidas para *boxer braids*), escurecimento da tez ou bronzeamento (cosmético/ artificial), estes só se tornaram aceitáveis quando adoptados por mulheres do ocidente. O maior exemplo foi observado no enaltecimento da personalidade dos *media* e *socialite*, Kim Kardashian e à sua repetida associação ao *blackfishing*. Este é definido em artigo para o *The Guardian*, como o ato de “[...] enriquecer cosmeticamente a sua aparência através de maquilhagem e penteados para parecer que possui uma herança negra” (Elan, 2020, para.2)<sup>92</sup>. Em entrevista, Johanna Yaovi, fundadora do *The Curl Talk Project*, mais acrescenta...

“Trata-se de optar e escolher traços e características negras comuns para benefício próprio, enquanto continuamos a enfrentar a discriminação no dia-a-dia [...] Como mulheres negras, estamos constantemente a lutar por uma representação clara, autêntica e inclusiva, mas temos de enfrentar indivíduos que praticam o *blackfishing*, indivíduos que, portanto, parecerão

---

<sup>92</sup> Fonte – *The Guardian*, recuperado de <https://www.theguardian.com/fashion/2020/apr/14/blackfishing-black-is-cool-unless-youre-actually-black>

suficientemente ambíguos para que as marcas os utilizem como emblemas da diversidade”(2020, *apud* Elan, 2020, para. 3)”<sup>93</sup>.

Kardashian e a sua família proliferam, capitalizam e são reverenciadas pela assimilação deste estilo. Ao passo que como observado nos exemplos das artistas Nyong'o, Knowles e Coleman são criticados de forma negativa ou mesmo editados e apagados.

A urgência está em ver, celebrar e levar modelos e atores ou atrizes “humanas e reais” e não uma produção “perfeita” estabelecida pelo passado. A problemática apresenta uma vertente irreal quando a indústria [Moda] manipula e aclara a tez nos modelos dos seus editoriais. Este modo de colorismo, tem início também em era colonial, quando os escravos com o tom de pele mais clara recebiam um tratamento diferente de quem tinha a pele mais escura. Continuando na atualidade, quando as revistas manipulam a imagem destas pessoas, passa a ideia de que quanto mais escuro mais se é considerado como “feio”. Algo presente até nas culturas orientais, em exemplo na coreana e a utilização de cremes que descoloram a pele.

Nisto cria-se, para além das problemáticas exteriores, interiores dentro os membros da própria cultura, ou mesmo de ostracização da mesma, quando uns são excluídos em detrimento de outros.

### **3.2 – Renascimento da Identidade Cultural e Moda**

Historicamente, os grupos ocidentalizados, persuadidos pela cultura eurocêntrica, cristianismo e condicionados pela punição física e psicológica, primeiro desassociaram-se à cultura tradicional africana. Com o aumento do nacionalismo africano, ocorreu uma recuperação cultural. A regeneração do continente tem sido também um aspeto integrante da construção da nação pós sua independência. O reconhecimento da necessidade de aproveitar os recursos culturais de África para enriquecer o seu próprio processo de desenvolvimento, exige a criação de um ambiente propício à sua autorrealização. No cansaço incessante da procura e perseguição pelo “perfeito” à vista ocidental, os membros da cultura negra resolvem focar-se no desenvolvimento e consolidação da sua própria imagem e identidade.

“A fim de evitar a extinção cultural, existe uma necessidade urgente de restauração cultural em África devido a uma impressão errada ou à doutrinação ocidental. Isto é muito necessário porque um povo sem cultura é um povo sem identidade” (Sibani, 2018, p.70).

---

<sup>93</sup> Fonte – *The Guardian*, recuperado de <https://www.theguardian.com/fashion/2020/apr/14/blackfishing-black-is-cool-unless-youre-actually-black>

Não procuram agradar quem lhes é exterior, apresentam-se orgulhosos e sem desculpas por apresentar os estilos ligados aos seus traços de identidade cultural. “Como um caso de amor reacendido, esta ressurgência do estilo Negro - adormecido desde a era do orgulho Negro dos anos sessenta e setenta - abraça tanto experiências familiares como novas” (White, 2018, p.11).

### **3.2.1 – Os Novos Estilos**

Acompanhando as transformações, lutas e renascimento da identidade cultural africana, diversos movimentos teórico políticos surgem para as melhor explicar aos seus próprios membros e outros. Nesta, acompanha a cultura tradicional até a concepção das suas diásporas.

“Muita literatura também alarga o conceito da diáspora africana para incluir os descendentes de escravos que continuam a viver longe da sua “terra natal” e, neste contexto, tem-se centrado principalmente nos Estados Unidos. Parte desta literatura faz ligações explícitas entre a escravatura e as experiências das gerações seguintes, por exemplo, explorando a continuidade e a mudança nas culturas da diáspora africana” (Koser, 2003, p.2).

Lewis (2013), mais confirma a ideia referenciando como “[...] a diáspora africana contemporânea é constituída pelos descendentes de pessoas que foram escravizadas e transportadas de África entre 1430 e o reinado da Rainha Vitória” (pp.163,164). Entre muitos outros, estes movimentos teóricos e subculturas apresentam-se nos conceitos de Pan-africanismo, Afro-centrismo, Afro-futurismo e Afro-punk. Mostram como dentro da cultura negra, como em qualquer outra, existem diferentes camadas, subculturas e problemáticas entre si, provando-se mais complexa do que os estereótipos a afirmam. As contextualizações dos mesmos tornam-se necessários para a análise e compreensão das novas formas de projetos de Moda em participação ativa.

O pan-africanismo, teve surgimento oficial em 1919, ano do primeiro Congresso Pan-Africano em Paris, após a primeira Conferência Pan-Africana em Londres (1900). Pelas ideias de Martin Delany, Alexander Crummel e Edward Blyden, o congresso foi convocado por W. E. B. Du Bois. Tinha a intenção de debater os passos a seguir em restituição ao continente africano após era colonial. Ao movimento, juntaram-se também membros da comunidade negra como Ashwood Garvey, Jomo Kenyatta, Kwame Nkrumah, George Padmore.

Na sua definição, Pan-Africanismo é visto como...

“[...] o princípio de que as nações (e povos) africanas devem unir-se, consolidando os seus esforços e recursos para uma liberdade unificadora de objetivos, para forjar alianças geográficas, políticas e económicas em todo o continente africano, a fim de se protegerem contra as forças neocoloniais históricas e modernas e contra a exploração” (Omoyele, 2016, p. 8).

Estes movimentos centram-se em noções afrocêntricas, focadas no estudo do continente africano, culturas, os seus membros e descendentes. Este incentiva principalmente, as pessoas de ascendência africana a desenvolver conhecimento e apreciação das civilizações tradicionais. Centralmente, ressaltam que a cultura tradicional africana se contrasta com a cultura europeia quando em comparação às suas histórias e valores. A cultura tradicional africana é mais focada em conceitos de “um todo”, cooperativa, intuitiva, e mais focada com os antepassados e o mundo espiritual. Esta procura pode beneficiar psicologicamente a comunidade negra, lembrando-lhes que a sua própria cultura, há muito desvalorizada por valores ocidentais e eurocêntricos, tem uma herança rica e antiga que merece ser celebrada.

Mais tarde, o conceito de Afro-futurismo foca estes ideais e direciona-os para o futuro. Cunhado por Dery (1994), no seu ensaio “*Black to the Future*”. Este centra a estética cultural e tradicional africana combinada com elementos de ficção-científica, tecnologia, história, misticismo e fantasia, na exploração da experiência da sua cultura, com a intenção de conectar os da diáspora negra com a sua ancestralidade africana esquecida. A sua origem provém da ficção científica afro-americana. Atualmente, é geralmente usada para se referir à literatura, música e artes que exploram a experiência afro-americana e, em particular, o papel da escravatura nessa experiência.

O movimento dava aos membros da comunidade negra a oportunidade de sonhar com contribuições significativas à cultura mundial, que anteriormente só estava reservada a um grupo.

Desenvolvendo-se com os movimentos de subculturas *punk* dos anos 70, o movimento *Afro-punk*, apelava também por valores igualitários e a quebra de paradigmas. Focado na identidade negra associada ao *punk*, ganhou destaque quando o documentário *Afropunk* estreou em 2003. Mais tarde (2005), no festival de música com o mesmo nome, a Moda e a apresentação sem filtros da estética negra, ocupa um papel fulcral. Os músicos e atendedentes apresentam um verdadeiro desfile fora de qualquer semana de moda. Celebrado com referências africanas, turbantes, tranças, rastas, cabelos naturais das mais variadas cores aliados aos motivos *punk rock* (Figura 60).



Figura 60 – Atendentes do festival *AfroPunk 2019* - Fotocomposição, elaboração própria <sup>94</sup>

### 3.2.2 – Ativismo, Media, Cultura e Moda

Os desenvolvimentos de tecnologias e as novas formas de *media*, torna a transmissão de mensagens muito mais facilitada. A *internet*, surge com plataformas comunicativas e audiovisuais que permitem que mais membros da comunidade negra, ou minoritária, contem a sua história e tomem conta de como apresentam a sua imagem. Está menos limitado a visibilidade por estatuto e condição social.

Hoje em dia, o ativismo cobre múltiplas plataformas, e a Moda toma parte também pelo estilo de peças associados e estereotipados a determinados grupos. Em artigo Lubitz (2016), remonta a história de uma das peças visto que “[...] a coisa mais na moda que pode comprar agora mesmo é um *hoodie*” (para. 1) <sup>95</sup>. À comunidade negra, o *hoodie* é frequentemente associado à criminalidade. Sobre a sua história, o autor mais conta como a...

“[...] associação continuou durante os anos 60 e 70, juntamente com outra relação: um estatuto de *outsider*. Durante as décadas seguintes, a peça foi adotada por diferentes demografias em simultâneo. À medida que os *rappers* adotaram o *hoodie*, os atletas [...] também o fizeram. Nos anos 70, 80 e 90, os *hoodies* eram usados por *breakdancers*, *rappers*, *skaters* e artistas de *graffiti*. Ao longo dos anos, a ligação entre *hoodies* e juventude manteve-se, tal como uma espécie de renegado, estatuto de rebelde” (Lubitz, 2016, para. 9) <sup>96</sup>.

<sup>94</sup> Fonte – *ELLE*, recuperado de <https://www.elle.com/fashion/g28808813/afropunk-2019-street-style/?slide=27>

<sup>95</sup> Fonte – *Business Insider*, recuperado de <https://www.businessinsider.com/theres-a-complicated-racial-history-behind-hoodies-2016-4?international=true&r=US&IR=T>

<sup>96</sup> Fonte – *Business Insider*, recuperado de <https://www.businessinsider.com/theres-a-complicated-racial-history-behind-hoodies-2016-4?international=true&r=US&IR=T>

Em exemplo prático, pensa-se na história do adolescente Trayvon Martin, assassinado em 2013 pela maneira como se vestia. Em comentário à história, e em concordância com o jornalista Geraldo Rivera (2012), que recomendava que jovens negros e latinos não usassem a peça, o apresentador Bil O'Reilly (2013), comenta como...

“[...]se Trayvon Martin tivesse vestido um casaco. Não creio que George Zimmerman [segurança] teria tido qualquer problema. Mas ele estava a usar um *hoodie*, e tinha uma certa aparência, e essa é a aparência dos *gangsters*. E por isso ele chamou a atenção [...]” (*apud*, Wemple, 2013, para.3).<sup>97</sup>

Da afirmação, confirma-se a atribuição de um traço considerado problemático associado a uma peça de vestuário. Pós declaração, a exposição desta opinião foi protestada com uso da área da Moda, quando em manifestações e vigílias o uso do *hoodie* se tornou num ato político.

Torna-se então imperativo quebrar estereótipos em todas as plataformas, os anos seguintes ao de 2010 foram bastante significativos. As histórias são contadas pelas próprias entidades e atestam a existência de mais do que figuras redutivas dos mesmos. Em literatura, obras de Zélie Adebola e Butler's Kindred, apresentam temas mitológicos tradicionais africanos e ficção científica a tópicos que se podem aplicar nos tempos contemporâneos. No teatro, peças musicais como *The Color Purple* (2004), *Dreamgirls* (1981) e *Hamilton* (2015), estes também apresentados em filme (e o primeiro em obra literária), atestam a história afro-americana aos apreciadores da arte. O último é celebrado não apenas por contar a história do nascimento dos Estados Unidos da América, mas por fazê-lo com a América de hoje, celebrada por toda a diversidade cultural e estilos musicais inerentes à cultura afro-americana (*Rap*). Este aplicava-se tanto na escolha do elenco, composto por membros da cultura africana e latina, composição musical e na apresentação dos atores (penteados com os cabelos naturais).

A arte do cinema apresenta-se bastante influente em passar a mensagem a uma maior audiência. Filmes como *The Wiz* (1978), apresentam um exemplo de afro-futurismo. O filme combina a cultura negra nos temas de futurismo e misticismo, transportando as suas personagens numa viagem pelo espaço e pelo tempo. Filmes históricos como *Hidden Figures* (2016), *12 Years of Slave* (2013) capturam a experiência afro-americana e na sua evolução filmes como, *Coming to America I e II* (1988 – Figura 61, 2021), *Get Out* (2017), *BlacKkKlansman* (2018) e *Us* (2019) apresentam-na de forma satírica. Neste meio celebram-se realizadores como Spike Lee, Ava DuVernay, Jordan Peele, Tyler Perry, Ryan Coogler, entre outros.

---

<sup>97</sup> Fonte – *Washington Post*, recuperado de <https://www.washingtonpost.com/blogs/erik-wemple/wp/2013/09/16/fox-newss-bill-oreilly-blames-trayvon-martins-death-on-hoodie/>



Figura 61 – Figura 60 – Excertos do filme *Coming to America* (1988). Os figurinos desenhados por Deborah Landis, tiram inspiração de nações como Gambia e Senegal - Fotocomposição, elaboração própria

Este último é destacado pela celebração do filme *Black Panther* (2018), a entrega e recepção da sua mensagem ao público. Artigos nos *media* como *TIME* (2018), *The New York Times* (2018) e *BBC News* (2018), comentam e validam a sua importância<sup>98</sup>. Desde a escolha de elenco à história cultural africana e afro-americana, apresentando elementos de afro-futurismo e ficção futurística, o filme deu asas para imaginar o que poderia ter sido do continente africano se tivesse a oportunidade de se autodesenvolver. Guião, banda sonora, cenário, figurinos e outros elementos técnicos visuais são usados ao máximo para capturar a riqueza existente na cultura africana.

Na televisão, séries como *Scandal* (2012), *How to Get Away with Murder* (2014), *Little Fires Everywhere* (2020), *Black-ish* (2014), *Mixed-ish* (2019), *Dear White People* (2017) e *Grown-ish* (2018), focam-se em protagonistas negros a navegar a sua identidade cultura num ambiente de valores eurocêntricos. Apresentam ainda assim as muitas facetas e camadas dentro da cultura africana, mostrando o arquétipo da “mulher forte” ou “zangada”, numa posição emotiva e vulnerável. Uma família afro-americana num cenário de subúrbio em classe média, e as experiências de jovens integrantes da geração Z, a navegar a sua herança cultural em ambiente globalizado e digital. Desapegando-se de conceitos antiquados e atualizando à nova geração conectada e “online”. Programas como *Pose* (2018), *RuPaul's Drag Race* (2009) e *Legendary* (2020), apresentam temas de desconstrução a noções associadas a género também na cultura negra. Nestes, celebra a cultura de bailes *drag*, o *styling* e técnicas de costura que são aplicados num nível que direciona a Moda para o futuro. No Brasil, a novela vencedora de um *emmy*, *Lado a lado* (2012), apresenta a história de descendentes de escravos a navegar num ambiente pós abolição da escravatura e declaração da República do Brasil. Aborda as dificuldades e apelos de igualdade de mulheres e negros num ambiente discriminatório na cidade do Rio de Janeiro.

---

<sup>98</sup> Smith, J. (2018). *How Marvel's Black Panther Marks a Major Milestone*. *TIME*, recuperado de <https://time.com/black-panther/>; Wallace, C. (2018). *Why 'Black Panther' Is a Defining Moment for Black America*. *The New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/2018/02/12/magazine/why-black-panther-is-a-defining-moment-for-black-america.html>; *BBC News*. (2020). *Chadwick Boseman: How Black Panther inspired children and adults*, recuperado de <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-53957685>

Nisto, os atores e celebridades longe das câmaras, acabam por ser figuras de ativismo e mostram as diferentes camadas presentes na cultura negra. Nesta participação torna-se uma forma de ativismo, a escolha de figurinos e a apresentação torna-se num dos elementos mais importantes na sua conceção. Como uma “armadura visual” que estabelece o precedente e protege dos olhares negativos.

Na nova *media, online*, presente, vigilante e social, celebridades e ativistas utilizam as plataformas para promover conhecimento e justiça social a culturas minoritárias. O serviço de *streaming* Netflix aposta em programas que promovem a necessidade de ouvir as histórias do continente africano na sua origem. Em programas como *Made by Africans, Watched by the World* (2020) é uma celebração aos autores, criatividade e riqueza das histórias do continente africano. Apegando-se ao lado de entretenimento a série *Jiva!* (2021), apresenta talentos sul africanos ao mundo. Num contexto competitivo e de exposição, *The Hype House* (2021), na plataforma de *streaming* HBO Max, apresenta foco na história das origens do estilo *streetwear*. O canal de Youtube, *The Daily Show with Trevor Noah* estabelece uma ponte que contextualiza a cultura afro-americana e negra ao público. Plataformas *online* como *Osengwa, Afriquette* ou *Cultureicontv* marcam a ressurgência e necessidade de espaços seguros, onde a cultura possa ser apresentada, celebrada e apreciada sem o julgamento depreciativo exterior.

Na indústria da moda, cada vez mais as histórias de discriminação, apropriação e tentativas de apagamento cultural são expostas ao público. Forçando a área a tornar-se no agente do modernismo que diz ser, com ações não, palavras. Modelos como Naomi Campbell, Iman e Tyson Beckford, com uma identidade de supermodelo já estabelecida, apresentam histórias que contam o seu percurso, dificuldades encontradas por discriminação, sem risco de prejudicar a carreira. Em exemplo da modelo Naomi Campbell, tem usado as suas plataformas *online* para promover a riqueza que o continente africano proporciona à área de Moda. Desde ativamente prestar apoio a novos designers ou retalhistas africanos, como ao apelo para uma edição africana da revista Vogue, ou mesmo a um debate aberto às problemáticas da cultura africana.

### **3.2.3 – Apropriação versus Apreciação Cultural**

Outra das problemáticas que acompanham a cultura negra na área da Moda, é a questão de apropriação cultural. Ainda questionado se verdadeiro ou apenas um exagero de uma geração mais sensibilizada, como podemos confirmar apropriação como facto num mundo cada vez mais globalizado? O tema controverso em contexto contemporâneo já é contextualizado e explicado por muitos, mas ainda fonte de confusão para outros. Ainda que popularmente a cultura, música e elementos da moda negra tenha ganhado um “rótulo” de *cool*, este só é assumido nas convenções sociais quotidianas, quando elementos da mesma são usados por membros da cultura ocidental. O cerne da problemática é explicado por referência a Andrews (2007), editora digital de Moda na revista *Teen Vogue* quando explica que, “[...] quando as marcas praticam a apropriação cultural, em simultâneo discriminam as ‘pessoas de cor’, envia a mensagem de que os seus penteados ou o seu estilo de vestir é aceitável, mas os seus corpos e vidas não são” (*apud*

Kim, 2017, para. 2)<sup>99</sup>. Livros como *The Birth of Cool*<sup>100</sup> ou o filme *Get Out* (2017), exploram as associações de que é considerado como *cool* e a sua relação enraizada na cultura negra. Mais sobre o livro, apresenta o papel fulcral que o vestuário de moda toma na transmissão dessa mensagem. Desde a observação do vestuário de trabalho dos mercados afro-jamaicanos, à gardénia usada na cabeça da cantora Billie Holliday ou as roupas feitas pelos negros em Inglaterra nos anos 60. Formas visuais que a diáspora usa na transmissão da sua experiência. Elementos que saem da periferia e se agregam às classes sociais médias-altas e mais tarde à Moda de luxo.

Desenvolvendo sobre a problemática, mais se explica e confirma como...

“[...] a principal preocupação com as instâncias de apropriação cultural na moda é que ela propaga desequilíbrios estruturais na sociedade. Pondo de forma simples: quando um designer branco retira um símbolo, padrão, motivo ou estilo de uma cultura minoritária que tem sido historicamente oprimida pelo imperialismo ocidental, acrescenta ‘insulto à ferida’. Diz efetivamente: ‘Podemos utilizar a vossa cultura para nosso próprio ganho comercial, sem lhe dar o devido crédito ou lucro’” (Kim, 2017, para.2)<sup>101</sup>.

Ainda que por décadas este sistema tenha-se perpetuado e tornado a norma, a quebra deste paradigma vem a permitir a participação destes grupos minoritários a serem também associados a sistemas de Moda. Ainda que a Arte e Moda seja de constante influência pela cultura mundial em que se vive nos tempos contemporâneos. “Os sistemas de moda dependem das relações entre o estrangeiro e o familiar para criar ‘looks’ que são eficazes e profundamente diferentes” (Craik, 1994 *apud* Loughran, 2009, p. 255). Tendo a Moda um carácter refletivo histórico e também político “[...] os designers usam adornos africanos para enriquecer as suas criações, e alguns também o usam para fazer declarações sociais” (Loughran, 2009, p. 255). A problemática fica quando esta é feita sem o envolvimento ou referência da mesma. Nesta “aldeia global”, Kim (2017), mais comenta sobre a diferença quando aplicada sobre culturas minoritárias.

“Se isto fosse feito num campo de igualdade, onde os grupos minoritários tivessem uma posição social igual à dos caucasianos, não seria um problema. No entanto, uma vez que é decretada dentro de uma história de expropriação e assassinato pelos imperialistas, a apropriação cultural torna-se mais um ato de injustiça onde os ocidentais caucasianos levam o que não é deles para seu próprio proveito” (Kim, 2017, para.2)<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> Fonte – *BOF*, recuperado de <https://www.businessoffashion.com/opinions/news-analysis/op-ed-we-need-to-move-on-from-cultural-appropriation>

<sup>100</sup> Tulloch, C. (2020). *The Birth of Cool: Style Narratives of the African Diaspora*. Bloomsbury Visual Arts.

<sup>101</sup> Fonte – *BOF*, recuperado de <https://www.businessoffashion.com/opinions/news-analysis/op-ed-we-need-to-move-on-from-cultural-appropriation>

<sup>102</sup> Fonte – *BOF*, recuperado de <https://www.businessoffashion.com/opinions/news-analysis/op-ed-we-need-to-move-on-from-cultural-appropriation>

Esta explicação, surge em resposta implícita quando membros da comunidade ocidental vêem os seus estilos adaptados por culturas minoritárias e não vêem qualquer problema. Torna-se difícil de ver o problema se se está numa camada social em que é vista como aceitável. A diferença passa também que quando esses estilos ou técnicas são adotados, geralmente põe elementos e membros de culturas minoritárias em posição de igualdade em relação à ocidental - relembrando a problemática ao estilo do *dandy* africano. Vindo dos próprios membros, pode ser visto como um enaltecimento e apreciação da própria imagem. Uma resposta crítica e satírica, que ainda assim faz referência à própria identidade, a quando as apropriações destes elementos são adotadas pelos valores eurocêntricos e aceitáveis. Confirmam o valor da sua identidade não dependendo da aceitação ocidental.

Tratando-se agora de ser necessário, parar e refletir. Se nos identificamos ou apoiamos uma determinada cultura ou subcultura e a queremos homenagear, demonstrar como parte da nossa identidade, como manter a nossa intenção no lado de apreciação e não ser lido como apropriação. Em Moda, o ato de não reconhecer as influências culturais externas numa determinada coleção, é continuar o precedente que permite com que estas culturas sejam lentamente apagadas. Aqui também se verifica a importância e necessidade de uma indústria “transparente” que envolve o consumidor informado no processo, contribuindo que a área perca o estatuto de fútil.

A evolução tecnológica, *internet* e globalização permitiu uma maior aproximação e partilha. Os últimos anos da segunda década dos anos 2000 foi marcada por grande evolução a nível de identidade, sexo, género, etnia e relações sociais. Numa perspetiva histórica e sociológica, cada cultura como a conhecemos constrói-se por fusão de diversas influências anteriores, ainda que se estabeleça como ela mesma por si mesma (sem influência).

Em tempos contemporâneos, prestar homenagem não deve fazer, nem faz sentido que seja uma repetição ou uma leitura superficial e estereotipada de quem a vê de fora. Outrora uma ocorrência natural no mundo da Moda, com o desenvolvimento de uma nova consciência global, as marcas têm uma sensibilidade maior no que envolve inspiração ou uso de culturas e subculturas no seu processo criativo, como também na sua divulgação. Chegando a ter perdas significativas em vendas e uma queda da imagem geral da marca. Marcas como Dolce & Gabbana, Dior, Valentino e Alexander McQueen, com todo o seu alcance e recursos tem a disponibilidade e meios para existir sem necessidade de apropriação. O flagrante observado nestas repetições, mostra que no seu núcleo, existe a falta de figuras pertencentes ao determinado meio de referência, que incentive a pensar para além do que já foi apresentado.

Tendo as análises de Welters, Lillethun (2007) e Rovine (2015), Omoyele (2016) sumariza como “[...] em pensamentos e textos ocidentais as sociedades não ocidentais são frequentemente descritas como primitivas sem moda, no entanto, elementos destas culturas primitivas têm sido apropriados para fins comerciais e para servir os interesses dos designers ocidentais” (p. 35).

Neste pensamento e correlacionando à continuação da não integração de culturas não ocidentais, faz com que esta ideia se mantenha nos sistemas de Moda.

Ainda que passe às casa de Alta-Moda a intenção de apreciar, apresentar e enaltecer referências desconhecidas (neste caso referindo à cultura tradicional africana) para o ocidente, a repetição de clichés já trabalhados podem fazer exatamente o oposto. Em exemplo, Adesina (2019), sobre a coleção da marca Valentino (Figura 62) remonta como...

“Desconsiderando a imprecisão do termo 'africano', a frase poderia ter sido entendida como uma apreciação da cultura africana e dos povos negros que a herdaram - exceto que os modelos nas imagens eram predominantemente mulheres brancas e usavam colares de ossos e tranças corridas. A maioria dos negros nas fotografias foi vista de longe, como um pano de fundo ornamental” (Adesina, 2019, para.2)<sup>103</sup>.



Figura 62 – Valentino, Pronto-a-vestir - Primavera 2016, looks 11 e 46 (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria)<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Fonte – *BOF*, recuperado de <https://www.bbc.com/culture/article/20190827-black-identity-in-fashion-and-beauty>

<sup>104</sup> Fonte – *Vogue*, recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/valentino>

Os diretores criativos da coleção Chiuri e Piccioli, explicam a intenção de colocar um foco à horrível experiência e condições de viagem dos refugiados do Senegal, Mali, Gâmbia, Nigéria, Eritreia entre outros e a sua entrada em Itália. À *Vogue*, Piccioli (2015), explica que o propósito é passar a ideia de “[...] tolerância. E a beleza que resulta da expressão transcultural” (*apud* Mower, 2015, para.2)<sup>105</sup>. A ideia seria de apresentar aos sépticos a entrada destas culturas, todas as contribuições que podem receber e que estas devem ser protegidas e até incentivadas e não desrespeitadas ou desconsideradas.

Chiuri (2015), mais acrescenta como... “Pensamos que cada pessoa que aqui vem é um indivíduo, e podemos mostrar que podemos melhorar a nós próprios através da compreensão de outras culturas” (*apud* Mower, 2015, para. 1)<sup>106</sup>. Passa em dar validade a estes indivíduos como humanos que são, e no há a ganhar com a junção de culturas. A casa de moda de luxo italiana apresenta looks finais que fundem elementos tradicionais africanos e italianos, apresentando as referências “tribais” em fusão às greco-romanas.

A polémica da coleção apresentada surgiu não só na continua apresentação tribal africana a algo estático, como nas técnicas usadas na sua confeção, focaram-se nas clássicas italianas quando podiam fazer alusão e crédito das culturas às quais presta homenagem. Fazer referências das suas técnicas de costura, tecelagem ou manipulação de tecidos interpretando num contexto de moda clássica italiana, assim como na apresentação que fundissem as duas culturas. Outro ponto focado foi na falta de representação de membros aos quais dá crédito de inspiração, nos 89 *looks* apresentados menos de 15 das modelos eram de etnia negra e não confirmado se estas tinham ligação aos países de inspiração.

O mesmo repetiu-se nos desfiles de Primavera/Verão de Junya Watanabe nos anos 2009 e 2016. Ao ano de 2009 as próprias modelos são accessorizadas com “autênticos jardins coloridos” em invólucros de cabeça. Conjugados com tecidos de forte identidade gráfica e padrões, ou em referências às baianas praticantes de candomblé, quando em branco (Figura 63– à direita).

---

<sup>105</sup> Fonte – *Vogue*, recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/valentino>

<sup>106</sup> Fonte – *Vogue*, recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/valentino>



Figura 63 – Junya Watanabe, Pronto-a-vestir - Primavera 2009, looks 1 e 47 (respectivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria) <sup>107</sup>

À coleção de *menswear* mais tarde (2016 - Figura 64), é feita em colaboração com a empresa holandesa *Visco*, o maior fornecedor de tecidos para a África Central e Ocidental desde o meio do século XIX. A apresentação tem a intenção de mostrar o público a influência e origem do distribuidor de tecidos com a identidade visual africana de cera. Aliado ao conceito, os modelos desfilam com peças, acessórios e penteados que podem ser diretamente observadas nas culturas tradicionais africanas ou das suas diásporas. No entanto, novamente repetindo a falta de modelos da etnia negra, tal como Valentino (2016) e no da própria marca em 2009.

---

<sup>107</sup> Fonte – *Vogue*, Mower, S. (2008, September 30). Junya Watanabe Spring 2009 Ready-to-Wear Collection, recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/junya-watanabe>



Figura 64 – Junya Watanabe, *Menswear*, Primavera, 2016, looks 6 e 18 (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria) <sup>108</sup>

Para além da problemática de que a apresentação destes elementos visuais relembra sempre a noção de tribal, e por sua vez as associações de selvagem ou sem-moda enraizadas na cultura ocidental, que já não se relacionam diretamente e de forma ativa com a nova cultura negra. Estes exemplos ilustram a problemática dos valores de beleza estarem focados numa vista eurocêntrica, como se fosse uma permissão dada. O ocidente apresentar o estatuto de algo que já pode ser considerado como na “moda”, deveria vir de si próprio independentemente do grupo em que surge.

O tema de apropriação já não está também exclusivo à cultura ocidental. Instantes são observados destes apontados aos membros da própria diáspora africana. Contribuindo outra problemática dentro da própria cultura. Novamente são interpretados como a adoção de elementos tradicionais específicos do continente africano, usados e aceitos ocidentalmente pela utilização das suas diásporas, e não na sua origem. Este redescobrimto e celebração de formas artesanais, antepassados ou aspetos culturais africanos são num entanto um trabalho psicológico e subsequentemente sociológico. A reconexão com elementos tradicionais que relembram a identidade de um indivíduo, o seu valor independentemente das convenções eurocêntricas. Uma volta às origens. Ajudado pelas novas formas de comunicação, apresentam

<sup>108</sup> Fonte, *Vogue*, Blanks, T. (2015, June 26). Junya Watanabe Spring 2016 Menswear Collection, recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-menswear/junya-watanabe>

também a oportunidade de estabelecer conexões com o continente assim como promover e apresentar o seu talento ao meio ocidental onde se insere. As concepções passam por membros do ocidente se aperceberem das riquezas e potencial do continente africano por si mesmos. E não julgados os membros que procuram descobrir mais sobre as suas origens, algo que por séculos era socialmente inaceitável. Ainda mais aliadas às formas de pressão por ataques físicos e psicológicos que os membros denunciam até aos dias de hoje e continuam a repetir-se.

Ainda que esteja a par com a globalização, outra das causas principais ao preciosismo de elementos tradicionais e resistência à partilha de uma cultura, está ligada à preocupação que o sistema capitalista “engula” e converta algo único com identidade, numa cópia sem o rico significado original. Surgem então marcas dentro de grupos minoritários que se dedicam a quebrar barreiras e promover conversas.

Do outro lado as soluções apresentam-se em diversas maneiras que envolvem um trabalho de investigação e colaboração. Em referência aos passos a tomar, Kim (2017) refere como...

“O primeiro passo é estar atento às culturas que estamos a citar ou a referir. Ter uma discussão com os membros desse grupo minoritário para que possam aconselhar se tal abordagem seria aceitável ou não, e dar crédito onde o crédito é devido. Melhor ainda, colaborar com designers e empresários que pertencem a estes grupos” (para. 6).<sup>109</sup>

Jennings (2011) mais acrescenta...

“São os designers que colaboram com os artesãos africanos a fim de aproveitar materiais e técnicas autênticas, e de colmatar o fosso entre os nascidos em África e os de inspiração africana, baseando a produção socialmente responsável no continente, que criam os resultados mais significativos” (Jennings, 2011, p. 14).

Dos exemplos seguintes mostram os passos a seguir e a evolução feita em relação aos exemplos anteriores.

Moncler x Pierpaolo Piccioli x Lemlem, *Genius Project* – Pronto-a-vestir, Outono, 2019. Em exemplo à coleção que apresenta uma colaboração a três níveis, juntando a marca Moncler estabelecida, com um designer de renome (Pierpaolo Piccioli) a uma marca desconhecida ao público geral (Lemlem). A produção é feita numa explosão artística que faz tributo à arte artesanal africana em referência também aos elementos estilísticos usados e associados à cultura da sua diáspora, *Hip-hop* e *streetwear* (*puffer coats*).

---

<sup>109</sup> Fonte – *BOF*, recuperado de <https://www.businessoffashion.com/opinions/news-analysis/op-ed-we-need-to-move-on-from-cultural-appropriation>



Figura 65 – Moncler x Pierpaolo Piccioli x lelem, Genius Project – Pronto-a-vestir, Outono, 2019 <sup>110</sup>

Seguindo o tema do projeto, forma uma união do passado e presente, que não recorre às referências mais do que trabalhadas do tribal. Evolui para além dessa ideia mostrando as modelos no tempo atual ou até no futuro. O ensaio fotográfico não recorre a clichés e o espaço por si contrasta e comunica com as peças em exposição. As silhuetas atribuem um lado dramático, vibrante, forte, delicado e protetor. Nas cores e silhuetas sobredimensionadas, mesmo estáticas movem-se por si. A cápsula captura numa fusão, a elementos únicos que identificam cada um dos intervenientes no projeto. Os *looks* ainda que tenham sido apresentados por modelos de etnia negra não tinha a intenção de restringir as peças um grupo. Mais tarde, a atriz Shailene Woodley (2019), usa um dos looks em azul na carpete vermelha dos Prémios de Moda Americanos. Levando elementos *streetwear* a uma dimensão de luxo, direcionando-a num trabalho colaborativo, a narrativa apresentada impulsiona-o para o futuro.

---

<sup>110</sup> Fonte – *Somewhere Magazine*, recuperado de <http://www.somewhere-magazine.com/moncler-x-pierpaolo-piccioli-x-lelem-collection-is-an-homage-to-african-artisanship/>



Figura 66 – Amoako Bofo pintor, nascido em Accra, Gana, com base em Viena, Áustria. Foto em estúdio próprio <sup>111</sup>

A coleção *menswear* Primavera/Verão, para 2020/2021 da marca Dior (Figura 67), vem contrabalançar as polémicas de apropriação vistas nas suas coleções de *womenswear*. Com estreia no site da marca, o diretor criativo Kim Jones colabora novamente com o artista contemporâneo ganês Amoako Bofo (Figura 66), aliando as linhas clássicas da marca a uma cultura e técnica exterior. Condicionado pelas dificuldades atribuídas pela pandemia, a apresentação começou com um pequeno documentário de 10 minutos, que mostrava o pintor no seu estúdio de uma forma mais íntima. Autodidata, explica como desenvolveu o seu estilo e espírito artístico com competições de desenhos entre amigos. Para as suas pinturas utiliza os dedos para fazer os retratos e intriga-se na transformação da sua técnica de pintura para roupas. Atribui à moda grande parte da inspiração, por observar figuras com grande sentido de *styling*.

Jones, tendo crescido em África sempre teve o desejo em colaborações com artistas do continente, viu no trabalho do pintor uma inspiração. Pelo retrato de um rapaz de boina verde com uma camisa com impressão de hera, que coincidentemente esta, um dos símbolos de Christian Dior, este é o ponto de começo para a colaboração (representado na Figura 1.72, à esquerda). O próprio *styling* da coleção provém do estilo das personagens apresentadas pelo pintor. As silhuetas variam das mais clássicas para as mais casuais, os cortes justos com influências em *sportswear* não deixam de perder os detalhes de alfaiataria. A técnica dos retratos foi replicada em malhas *jacquard*, bordados e padrões. Apesar de mais curta e editada do que normal, nos 31 *looks* apresentados por fotografias e filme, os traços de Bofo romantizam e dão uma expressividade artística a peças com cortes e cores à primeira vista industriais e sóbrios. Consistente à identidade do artista, contrasta-se na utilização de tons fortes sobre cinzentos e neutros, estes que complementam a tela e destacam o sujeito. Não deixando de perder o característico lado elegante e masculino e acrescentando o irreverente.

<sup>111</sup> Fonte – Dior, recuperado de [https://www.dior.com/en\\_pt/mens-fashion/shows/folder-mens-summer-2021-collection/the-artist](https://www.dior.com/en_pt/mens-fashion/shows/folder-mens-summer-2021-collection/the-artist)



Figura 67 – Dior, *Menswear*, Primavera/Verão, 2020/2021, looks 2 e 29 (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria) <sup>112</sup>

Por último, o *fashion film* a complementar a apresentação dá um cenário à coleção e mostra-a em movimento. Desta coleção em nome da criatividade apresenta uma perspetiva do que será o futuro da moda. A colaboração de diferentes disciplinas e identidade, que aceitam desafios por vez não para criação de algo novo, mas sim de uma história.

---

<sup>112</sup> Fonte – *Vogue*, recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2021-menswear/dior-homme/slideshow/collection>



Figura 68 – *Mulberry x Priya Ahluwalia, Womenswear, Primavera/Verão, 2022* (Fotocomposição, elaboração própria) <sup>113</sup>

Inspirada pela sua herança mista nigeriano-indiana, a designer Priya Ahluwalia usa o seu fascínio pelo cabelo de identidade negra a uma associação de identidade, protesto e expressão para influenciar a coleção. Os motivos nas peças à medida preenchem a coleção, evocando as técnicas de trança de cabelo negro, para além dos símbolos de orgulho que são emblemáticos dos anos 60 e 70, tais como um pente *afro* e silhuetas de cabelo trançado.

Intersectando também com preocupações ecológicas, a cápsula apresenta peças de produção sustentável, reinterpretada com a assinatura estética vibrante de Ahluwalia, numa celebração de arte, rituais e simbolismo do cabelo afro-caribenho.

Exemplos mostram que a Moda está a tomar uma abordagem colaborativa. Tanto com designers, como marcas e artistas independentes, dando plataformas a vozes por vezes apagadas na multidão. Torna-se assim possível interseção e fundir identidades, causar impacto e confirmar a Moda como agente modernista. As primeiras, foram provadas em colaborações com celebridades que atraem os seus fãs a apostarem numa determinada marca. Deixaram de se limitar às capas de revistas, *passerelles* e outros meios e passaram a ter um papel mais interveniente na indústria quando ligados à cultura jovem moderna.

Coleções colaborativas como *Tommy Hilfiger x Zendaya* (2019), aliam os traços estilísticos da atriz e faz proveito do seu estatuto para se apresentar como marca a uma nova geração que a desconhece. A marca de luxo Fendi, lança também cápsula com a *rapper* Nicki Minaj (2019),

---

<sup>113</sup> Fonte – Vogue UK, recuperado de <https://www.vogue.co.uk/fashion/article/mulberry-ahluwalia>

fundindo as influências da cultura *rap*, associadas a significados e interpretações negativas numa plataforma associada ao luxo.

Passos estão a ser tomados para que a mudança se faça sentir e sirva de influência numa maior escala.

“Finalmente, e mais concretamente, precisamos de uma revisão do sistema de moda, nos negócios, bem como na representação nas capas das passarelas e das revistas. Precisamos de contratar pessoas mais talentosas que pertençam a grupos minoritários, para que possa haver um conjunto diversificado de vozes capazes de informar se uma potencial instância de apropriação cultural é problemática ou não” (Kim, 2017, para. 8)<sup>114</sup>.

A questão passa também por certificar que este esforço não é em vão ou se transforma numa manobra para agradar ao público e mais tarde transformada numa tendência passageira.

Ainda que se ponha limites, a cultura mundial contemporânea é globalizada e a assimilação de diversas culturas é inevitável. Principalmente para as novas gerações que nascem dela. São inspiradas tanto pela cultura que os forma como com culturas exteriores que os moldam e abrem os olhos aos outros muitos aspetos da vida que existem. Como meio modernista a “apropriação” é necessária para a evolução da sociedade. Kim (2017), coloca também em conclusão de artigo...

“Então, será que a moda precisa de apropriação cultural? Sim, mas não nos moldes do passado. Precisamos de contratar pessoas qualificadas e talentosas de grupos minoritários (e colocá-las em posições de poder), colaborar com culturas que nos inspirem, e deixar que as pessoas que foram desapossadas tenham uma palavra a dizer sobre a sua cultura, para que a “apropriação” se torne num não problema” (para. 9)<sup>115</sup>.

Deve-se ter também em atenção que a Moda, é tida a um critério diferente em comparação às outras áreas artísticas que expressam as suas homenagens e inspirações de forma mais livre. Está-lhe ainda associada a visão de superficial, vazia e sem camadas, mas quando implementada nas áreas da música ou entretenimento, perde esta associação. Ainda que estes meios apresentem uma história narrativa verbal passada e recebida, a Moda também pode sustentar por si mesma com a mesma intenção. Ainda que como forma artística visual seja interpretada de modo subjetivo. A solução passa talvez em demonstrá-la para além dos meios tradicionais estabelecidos, ver para além da *passerelle* quase imutável desde a sua conceção. Acrescentar uma dimensão mais artística, interativa com o público, performativa ou teatral. Promover para

---

<sup>114</sup> Fonte – *BOF*, recuperado de <https://www.businessoffashion.com/opinions/news-analysis/op-ed-we-need-to-move-on-from-cultural-appropriation>

<sup>115</sup> Fonte – *BOF*, recuperado de <https://www.businessoffashion.com/opinions/news-analysis/op-ed-we-need-to-move-on-from-cultural-appropriation>

aumentar a exposição da variedade de visões do mundo a outras. Evoluindo assim para novas colaborações, misturas, perspectivas fascinantes e a volta de uma nova produção criativa onde a inspiração pode ser verdadeiramente ilimitada.

### 3.2.4 – A Nova Moda Africana

“Os estilistas de moda africanos têm utilizado o seu meio para combinar inovações e histórias de vestuário de formas não convencionais, incorporando referências a narrativas, momentos e memórias que elucidam o passado e o presente, utilizando um meio que se dirige perpetuamente para o futuro” (Rovine, 2015, p.20).

Na “nova moda africana”, convergência de elementos históricos, moda, fantasia, tecnologia, e misticismo são reinterpretados nas concepções de modernidade. A atenção foca-se agora num trabalho de recuperação “[...] física, económica, cultural e psicológica do continente africano e do seu povo das garras do capitalismo e do imperialismo [...]” (Omoyele, 2016, p. 8). Nisto, as vertentes visuais e artísticas quando apresentadas num alto nível estético e de referência, ainda que subjetivo, pode servir como ferramenta para mudar mentalidades. No continente africano, a sua Arte e Moda é feita por si mesma sem a necessidade de aprovação Ocidental. As semanas da moda de Lagos e África do Sul mostram a perspetiva máxima do termo informal “*black excellence*” comunicado ao mundo, tanto nas *passerelles* como fora delas (Figura 69).

A semana da moda sul africana, para além de expor e promover as coleções dos seus designers locais, promove também, a participação e crescimento dos aspirantes que queiram ingressar na área. Desde o seu início em 2012, a *Scouting Menswear Competition*<sup>116</sup>, não só apresenta as suas coleções de vestuário masculino como também se apresenta como um “orientador”, ajudando os novos designers a estabelecerem-se pós competição. Tanto fornecem uma plataforma de *marketing* para a disseminação e desenvolvimento da sua marca, como os dispõe em contacto com os restantes meios de comunicação e compradores. Ainda mais se apresenta com soluções à excessiva produção de modas, desafiando os concorrentes a adotar uma mentalidade sustentável. As peças têm de recorrer às transformações de matérias e técnicas de confeção sustentáveis.

---

<sup>116</sup> SA Fashion Week, recuperado de <https://safashionweek.co.za/safw-scouting-menswear/>



Figura 69 – Atendentes do *Lagos Fashion Week 2019*; Fotocomposição, elaboração própria) <sup>117</sup>

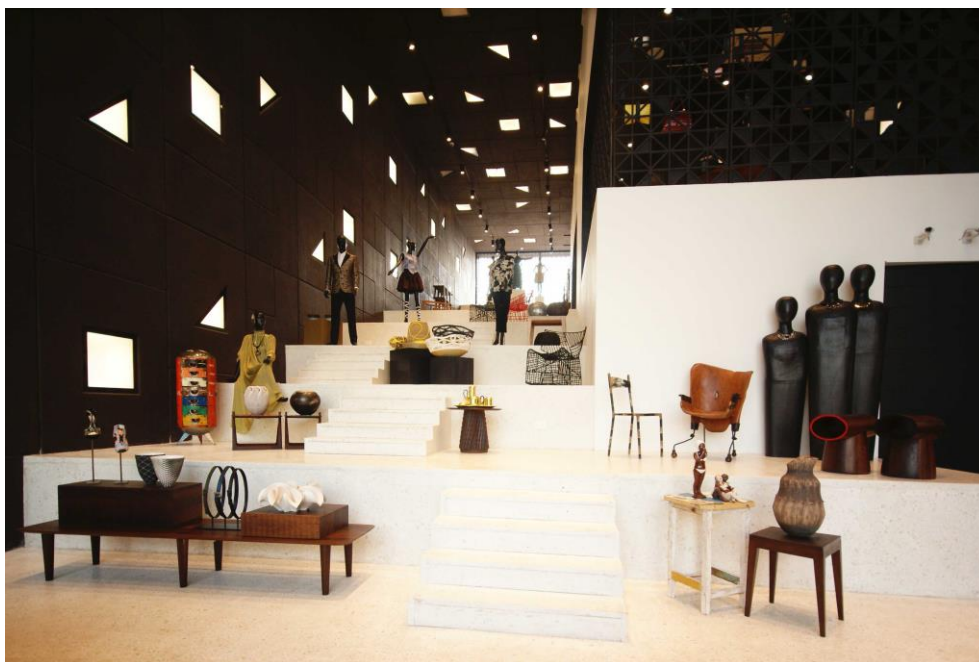


Figura 70 – Alara, *Concept store* <sup>118</sup>

*Concept stores* como Alara (Nigéria - Figura 71), fundada por Reni Folawiyo junta talentos locais e internacionais de luxo, celebrando-os num único espaço físico. A primeira do país e segunda

<sup>117</sup> Fonte – *W Magazine*, recuperado de <https://www.wmagazine.com/gallery/street-style-lagos-nigeria-october>

<sup>118</sup> Fonte - *RIBA Architecture*, recuperado de <https://www.architecture.com/find-an-architect/adjaye-associates-ltd/london/alara-concept-store>

do continente, expõe não apenas peças de roupa, como também outras formas de arte, culinária e cultura. Sobre o projeto e a sua concepção Folawiyo conta em entrevista à revista *Cultured*...

“Decidi que seria interessante ter o melhor material de todo o mundo juntamente com o melhor de África, tudo no mesmo espaço para que as pessoas de fora de África vissem o que era possível, mas também para que as pessoas em África compreendessem o valor do que tinham...Foi um pouco de educação de ambos os lados” (2019 *apud* Abrams, 2019)<sup>119</sup>

Com planos de também incorporar um espaço de negócios criativos, estes vêm estender os apoios da empresária a talentos africanos (Faith Oluwajimi).



Figura 71 – *Hanifa, Pink Label Congo - Looks do desfile 3D* <sup>120</sup>

A marca congoleza Hanifa, destaca-se nas redes sociais quando em 2020, altura de *lockdown* devido à pandemia Covid-19, apresentou a sua coleção com recurso a elementos tecnológicos. Mesmo com limitações, a designer Anifa Mvuemba, mostrou que ainda existem novas maneiras criativas de se fazer notar sobre a multidão. Os avatares invisíveis em animação 3D, punham o foco nas roupas. Desfilavam as peças de uma forma humana, distanciando de noções tecnológicas como robotizadas e mecânicas. A junção de conceitos de *man et machina* confirmam também novas maneiras de tomar proveito das novas tecnologias para a apresentação de projetos de Moda. Estes fizeram-se notar em publicações como a *Vogue*, *New York Times*, *Elle*, *Forbes* e *CNN*.

<sup>119</sup> Fonte – *Cultured magazine*, recuperado de <https://www.culturedmag.com/alara-reni-folawiyo/>

<sup>120</sup> Fonte - *Vogue BR*, recuperado de <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2020/08/serao-os-desfiles-3d-o-futuro-das-apresentacoes-virtuais.html>



Figura 72 – Kenneth Ize e Naomi Campbell durante o *Arise Fashion Week 2019*, Lagos, Nigéria <sup>121</sup>

Vencedor do prêmio “*Designer do Ano*” no *Arise Fashion Week* (2019), Kenneth Ize, apresenta na sua marca, peças que reinterpreta as tradições têxteis (*aso oke*), artesanais locais. Em colaboração com grupos de design e tecelões, explora as culturas existentes que inspiram à criação de tradições futuras. Influenciando também o currículos das artes criativas aplicadas às escolas locais para a promoção da moda tradicional.

Utilizando técnicas de alfaiataria, em blazers e casacos *double breasted*, calças clássicas, partes de cima, vestidos e acessórios, fundindo ainda a formas ecléticas em conjunção com diferentes tipos de estampados.

Um dos finalistas do prêmio LVMH em 2019, as peças apresentadas na competição foram confeccionadas no tecido tradicional nigeriano, que já se tornou material assinatura de Ize. Manipulando a tecelagem manual, assim como na escolha das cores dos fios utilizados, estas são produzidas nos quadrados axadrezados, como podemos também verificar usados pelo próprio designer em figura 72 (figura central).

Em desfile estreia para a coleção de outono de 2020 em Paris, os coloridos *looks* contaram com a participação de modelos como Imaan Hammam na abertura e Naomi Campbell no fecho. Em 2019, a marca criou também uma linha feminina que pode ser encontrada em plataformas de retalho como a Ssense, Browns e Machine-A.

---

<sup>121</sup> Fonte – *Vogue BR*, recuperado de <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2019/06/conheca-os-finalistas-do-premio-lvmh-2019-kenneth-ize-da-nigeria-e-thebe-magugu-da-africa-do-sul.html>



Figura 73 – Rich Mnisi, looks da coleção Outono/Inverno 2019 <sup>122</sup>

Apresentando-se como multidisciplinar, RICH MNISI é uma marca contemporânea baseada na África do Sul, estabelecida em 2015 pelo designer de mesmo nome. Como missão, quer pôr em destaque as riquezas encontradas no continente africano, Mnisi vê as coleções como uma forma criativa de se ligar de uma maneira mais profunda à sua herança cultural, enquanto conta também as histórias do continente.

A cada apresentação, é mostrada e celebrada uma nova faceta subintendente na nova cultura africana. Navegando entre o desconhecido e o conhecido. Contextualizadas em apresentações maximalistas e disruptivas, na conjunção de cores e padrões, e num nível mais profundo na consideração de roupa de gênero, assim como apelo à apreciação artística. A sua identidade é influenciada pelo mundo globalizado onde reside, assim como nas formas artísticas com as quais interagem como a Moda, filme, música, arte e natureza.

---

<sup>122</sup> Fonte – *DSTNGR*, recuperado de <https://www.dstngr.com/article/2019/6/19/rich-mnisis-collections-will-make-you-want-to-live-in-colour>



Figura 74 - *Tongoro*, 2021 - conjuntos *Bora* e *Maje* respetivamente (Fotocomposição, elaboração própria)

<sup>123</sup>

Tongoro, fundada em 2016, é uma marca que conta com produção 100 por cento feita em África, nas regiões de Dakar e Senegal. Com cápsulas femininas e masculinas, acessórios e peças para casa, mostra as várias áreas onde confere a sua identidade, tendo também mais recentemente lançado uma publicação digital, *MADE*. Nesta, promove narrativas e discussões sobre o estado da nova moda africana, assim como esta poderá evoluir no futuro. Na primeira edição, expõe este tema mostrando também projetos ativos que surgem como solução à questão – apresentação das novas peças de joalharia em modelos virtuais 3D.

A identidade de silhuetas dramáticas e sobredimensionadas, em tecidos de algodão ou poliéster, conferem um movimento às peças, visível também nas expressões gráficas utilizadas. A identidade da marca é contextualizada não aos estilos de tons ou padrões contrastantes, mas no encontro entre o estilo maximalista e minimalista. Trabalha com materiais e confeções locais, tanto criando e promovendo um dinamismo da produção baseada em África, como na estimulação do desenvolvimento económico e social dos trabalhadores artesanais.

A marca ganhou também destaque internacional ao ter as peças usadas por celebridades e artistas como Beyoncé, Naomi Campbell, Alicia Keys, Iman e Burna boy.

---

<sup>123</sup> Fonte – Tongoro, recuperado de <https://www.tongoro.com/shop>

### 3.2.5 – A Diáspora Africana na Moda Contemporânea

No Ocidente, a diáspora africana usa a Moda como meio de comunicação da sua identidade e experiência, tanto como membros da cultura negra, como também do mundo globalizado em que vive. “As expressões quotidianas da moda da diáspora africana de língua inglesa oferecem exemplos tanto de deslocamentos da cultura dominante como de tentativas de recuperar identidades perdidas através do fabrico de moda” (Lewis, 2003, p. 164). Sendo a Moda uma área multidisciplinar, o estudo das suas vertentes, contradições e desconstruções permite um maior entendimento do funcionamento do sistema.

“Vestuário, mercados e designers iluminam os processos através dos quais estas influências [africanas] são absorvidas e adaptadas a novos contextos culturais; as suas conotações originais são preservadas ou obscurecidas à medida que adquirem novos significados que revêm ou simplesmente substituem associações anteriores” (Rovine, 2015, p.7).

Daí, pode seguir o molde estabelecido, ou desconstruir-se dele apresentando a sua própria leitura, “[...] o estilo moldado pela diáspora africana é hoje em dia omnipresente na moda para pessoas de todos os tons, etnias e crenças” (White, 2018, p.11).

Um dos primeiros veículos usados em expressões de protesto. “A moda da diáspora representa sempre o nível atual de mal-estar que os indivíduos da mesma estão a sentir. Descrito na moda usada é a necessidade de expressar a imagem negra como uma coleção de diversas metáforas” (Lewis, 2003, p. 179). Quando oprimida, pode manifestar-se satiricamente tornando o vestuário num meio de identificação visual a um determinado movimento. “A moda da diáspora tem a capacidade de se apegar temporariamente às imagens e tradições da corrente dominante onde os controladores de moda são muito competentes na supressão das ligações da mesma” (Lewis, 2003, p. 177).

O desenvolvimento das áreas tecnológicas e dos *media* teve grande importância na sua disseminação. “Fatores que contribuem para a popularidade do estilo da diáspora africana na moda contemporânea: "globalização crescente", "*internet*", "desejo de descendência africana de sentir-se dono e saber mais sobre a sua ascendência e história africana” (White, 2018, p.11). Nesta reflexão Tulloch (2010), mais acrescenta a sua interpretação nos seguintes passos a tomar, “[...] não se trata apenas de aliviar os fardos históricos, mas também de criar oportunidades” (p. 283). Criar oportunidades às culturas minoritárias e em desvantagem, de poderem estar no mesmo patamar das que se apresentam numa camada social superior.

Em era contemporânea, o *streetwear* tem evoluído para um símbolo de luxo. Neste destaque, permite que marcas como Hood Dandy, Ikiré Jone, ou MAXIMILIAN confirmem a associação ou desconstrução e reinterpretação do conceito.

As semanas de Moda africanas em Londres ou Paris, mostram coleções que são tidas como invisíveis num mercado eurocêntrico. Retirando de exemplos históricos, a criação destes espaços seguros, permite a partilha de cultura como celebração livre da mesma. Tal também se pode verificar em publicações de revistas de nicho como *Ebony* (1945), *Essence* (1970) ou *Nataal* (2018). A sua realização surgiu tanto em paralelo aos movimentos de direitos igualitários nos Estados Unidos da América, como por influência às publicações de nicho ocidental “[...] *i-D* [1980, Britânica] influenciou a *Vibe* [1993], a revista americana de moda e música multicultural, para renovar a sua utilização e proeminência das mulheres africanas de pele escura” (Lewis, 2003, p. 175). No impacto ao envolvimento da revista britânica, a modelo Alex Wek, conta como “Antes da incursão do *i-D*, as revistas negras não concebiam ou sequer especulavam que a africanidade não cultivada poderia estar na moda” (*apud* Lewis, 2003, p. 175). Confirmando o nível profundo da perda da valorização da identidade própria.

Em era contemporânea, nomes como Andre Leon Talley ou Edward Enninful, destacam-se com posições de notório impacto na alta publicação de moda *Vogue*.



Figura 75 - Edward Enninful (1972) na capa da revista *Time* (2020) <sup>124</sup>

Edward Enninful (Figura 75), é correntemente editor-chefe da revista *Vogue* Britânica. Tendo emigrado do país natal (Gana), com a sua família para Londres, tinha já nesta ligações à Moda visto que a sua mãe trabalhava como costureira. Deste ofício, tornou como fonte de inspiração às referências de cores, padrões e tecidos ganenses que transformava em peças de roupa.

---

<sup>124</sup> Fonte –*Time*, recuperado de <https://time.com/5886975/edward-enninful-british-vogue-interview/>

Com apenas 16 anos de idade, o agora editor-chefe foi “descoberto” pelo *stylist* Simon Foxton numa viagem de comboio. Deste encontro conheceu mais tarde o fotógrafo, Nick Knight. Aos 17 anos, é apresentado a Trish e Terry Jones, o último fundador da revista britânica *i-D*, impulsionando o seu trabalho com Beth Summers, diretora de Moda da publicação. Aos 18 anos, Enniful é confirmado como diretor de Moda, tornando-o o mais novo diretor de uma publicação de distribuição internacional.

Em 2017, foi confirmado como editor chefe da *Vogue* britânica, quebrando outra barreira como o primeiro editor chefe negro da revista e conglomerado *Condé Nast International*. A Enniful, é atribuída a assinatura de identidade na fusão de referências estilísticas que gravitam entre os conceitos de “arrojado” e “elegância” sob as quais retira inspiração no estilo de rua – quotidiano. Toma proveito, implementando de transformações que levam a publicação a refletir a sociedade global em que se insere em ambiente contemporâneo. Estabelecendo o sucesso na ligação com um segmento de mercado mais jovem, na sua primeira edição estabeleceu como missão uma nova direção que mostrava as diversas facetas da nova cultura britânica, assim como envolver culturas minoritárias nas conceções de Alta Moda. Não só na “ribalta”, como também nos seus “bastidores”. Sob sua direção, Misan Harriman tornou-se no primeiro fotógrafo negro masculino a fotografar uma capa da *Vogue* britânica nos seus 104 anos de história.



Figura 76 – Excerto do filme *Black Panther* (2018), elaboração própria

Direcionando à área de Design de Figurinos, Ruth Carter (1960) é renomada nos trabalhos que fazem referência à sua origem afro-americana. A sua importância na junção da área de Moda com a de entretenimento, desconstrói as noções estilísticas aos membros da cultura negra e a apresenta com todas as facetas existentes. Ao longo da sua carreira, foi nomeada 3 vezes para o *Oscar* de *Best Costume Design*, nos filmes *Malcom X* (1992), *Amistad* (1997) e mais recentemente, vencedora na nomeação para *Black Panther* (2018 – Figura 76).

Como primeira afro-americana a obter o título, os designs e peças foram celebrados como uma homenagem, dedicatória e reencontro à cultura tradicional do continente africano. Cruzando no

ambiente contemporâneo, alude ainda assim a referências implícitas a movimentos políticos, sociológicos e estilísticos como o afro-futurismo e afro-punk.

Os figurinos, surgiam com um nível de pesquisa e reflexão mais profundo. A figurinista, explica as diferentes “camadas” apresentadas, num vídeo que contextualiza as referências.<sup>125</sup> Desde o estudo de técnicas têxteis tradicionais, cores, formas e significado nas mais variadas expressões de artesanato e accessorização. Nota-se também a importância na desmistificação à ideia da cultura tradicional africana quando tida como homogênea. Com forte recurso a cores, assim como a menções a diversos grupos étnicos distintos colocados como tal. Em referência à figura 1.81, transporta as ideias étnicas, mostrando-as como fortes, independentes e como se mostra no “look” mais à esquerda, femininas. O modelo central apresenta a assimilação da informação recolhida e reinterpretada num contexto contemporâneo ou futurista, na junção de estilos tradicionais impressos em 3D. Ainda que em contexto de ficção, acrescentou uma vertente por vezes esquecida quando se aproxima da inspiração real e não uma alusão as fantasias exteriores.

Em Produção de Moda, fotógrafos, modelos e *stylists* trabalham entre o anonimato e o destaque. De maneira insuspeita, acrescentam outra componente humana que segue os sistemas de Moda. Fotógrafos como Braylen Dion ou Tyler Mitchell, conferem a identidade artística aos temas que pretendem desconstruir ou pôr em foco para discussões sobre os diversos estados de identidade de um indivíduo. Assim como *stylings* de Ibrahim Kamara, Jahleel Weaver, Kollin Carter ou Law Roach elevam o estilo de várias celebridades para um estatuto de referência ao público.



<sup>125</sup> Fonte – Youtube /Vanity Fair, recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=FmvBrpkgBFo&ab\\_channel=VanityFair](https://www.youtube.com/watch?v=FmvBrpkgBFo&ab_channel=VanityFair)

Figura 77 – Modelos Aduk Akech, Ugbad Abdi e Winnie Harlow (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria) <sup>126</sup>

Em semelhança, às mensagens passadas por modelos como Aduk Akech (Figura 77 – À esquerda), Ugbad Abdi (Figura 77 – Ao centro), Dora Owusu, Winnie Harlow (Figura 77 – À direita) ou Halima Aden. Navegam o mundo da Moda desconstruindo as noções de beleza tidas em paradigma, confirmando-as como conceitos subjetivos. Dando ainda referência à sua identidade, denunciam a público quando produções de Moda tentam apagar ou editá-la. Em exemplo à polémica da modelo Halima Aden, que anunciou “desistir” da Moda (2021)<sup>127</sup> quando frequentemente projetos a faziam desassociar-se das suas crenças religiosas muçulmanas (uso do *hijab*). Repetindo a condição de pertença em sistemas de Moda apenas sob condição de valores eurocêtricos.



Figura 78 – Daniel Day, “Dapper Dan” (1944, -) <sup>128</sup>

Em exemplos de design de moda, Daniel Day (1944 - Figura 78), coloquialmente reconhecido como Dapper Dan, um designer, alfaiate e *couturier* americano, apelidado como o “*King of knock-offs*”, posto em tradução, “rei das peças falsificadas”. Foi um dos pioneiros na integração da cultura negra em Alta Moda, fundindo com os estilos de bairros de periferia nos anos 80 e 90. O interesse por Moda surgiu por visita ao continente africano em 1974, estabelecendo a

---

<sup>126</sup> Fonte – *Harpers Bazar*, recuperado de <https://harpersbazaar.uol.com.br/moda/estilo-adut-akech-e-pura-informacao-de-moda/>; *i-D Vice*, recuperado de [https://i-d.vice.com/en\\_uk/article/3k3q9j/ugbad-abdi-interview-shoot](https://i-d.vice.com/en_uk/article/3k3q9j/ugbad-abdi-interview-shoot); *Vogue*, recuperado de [https://assets.vogue.com/photos/5b93ecc64ff1b37e5e5ec9d1/master/w\\_2433,h\\_3000,c\\_limit/oo-story-winnie-harlow-vs.jpg](https://assets.vogue.com/photos/5b93ecc64ff1b37e5e5ec9d1/master/w_2433,h_3000,c_limit/oo-story-winnie-harlow-vs.jpg)

<sup>127</sup> Fonte – *BBC News*, recuperado de <https://www.bbc.com/news/stories-55653029>

<sup>128</sup> Fonte – *New York Times*, recuperado de <https://www.nytimes.com/2017/06/03/fashion/dapper-dan-harlem-gucci.html>

primeira casa de moda de luxo na cidade de Harlem. O modelo de negócio proporcionava ao cliente a opção de personalização de artigos no ato de compra. Peças trabalhadas com recurso a emblemas ou ícones de marcas de luxo, criando problemas legais que põe em exposição a problemática de designer de autor contra as cópias produzidas e a um custo menor. Esta prática, no entanto, permitiu ainda assim ao consumo de produtos neste segmento por membros da sua comunidade, agregando-os aos estilos de *rappers* como James Jackson, Floyd Mayweather, LL Cool J e em maior referência, quando criou os *looks* as roupas para os artistas de *Hip-hop* Eric B. e Rakim na capa do seu álbum “*Paid in Full*” de 1987. A loja encerrou em 1992 por violação de direitos de autor por parte da marca de luxo Fendi.



Figura 79 – Casaco *bomber* por *Dapper Dan*, 1989 e Casaco *bomber* por *Gucci*, 2017 (respetivamente, leitura da esquerda para a direita) <sup>129</sup>

O destaque reemergiu a uma nova geração em 2018 quando a marca de luxo italiana Gucci, apresentou um casaco *bomber* em pele com elementos de design característicos de Day (Figura 79). As mangas sobre dimensionais em corte de balão, que lembrava a peça do designer produzida em 1989, com utilização do monograma da Louis Vuitton. Da controvérsia, surgiu a oportunidade de enaltecer o seu trabalho e rerepresentá-lo a um novo público que utiliza, mas desconhece, o impacto das suas peças na adoção de ícones e o estilo *logomania* no design de moda contemporâneo. A colaboração com a casa italiana promoveu assim o renascimento do seu negócio no mesmo bairro de Harlem, fornecendo tecidos para as suas novas criações, na produção de cápsulas com inspiração o seu portfolio de trabalho e como representante da campanha *#GucciTailoring*.

<sup>129</sup> Fonte – *L’Officiel*, recuperado de <https://www.lofficielvietnam.com/dictionary/l-dictionary-logomania-ma-tran-logo>



Figuras 80 e 81 – À esquerda, *Pyer Moss*, Pronto-a-Vestir Primavera 2020, *look 10*; à direita, *Pyer Moss*, *Couture*, Outono 2021, *look 24* <sup>130</sup>

Kerby Jean-Raymon, utiliza a sua recente marca, *Pyer Moss*, como uma experiência social. Pondo a teoria em prática, com as suas coleções pretende instigar a reflexão e diálogo em como projetos de design de moda podem reconhecer a identidade da cultura africana. Tanto tradicional como de diáspora, a sua existência e realização por mérito próprio sem ceder traços a influências exteriores. Nas coleção Pronto-a-Vestir, Primavera de 2019 e 2020 destacam-se características importantes para a cultura afro-americana, criando uma nova narrativa do que é ser africano e a recriação de uma cultura. Valores como a importância dos valores familiares, união e música (*Jazz*, *Blues*, *Hip-hop* e *R&B*) associados a esta cultura. Música que funde nas peças apresentadas (Figura 80), tanto nas suas silhuetas, padrões e cores. Na coleção de Outono 2021 (Figura 81), utiliza a moda conceptual agregada à temática do estilo *camp* para destacar as contribuições da cultura afroamericana tanto no seu próprio meio como a nível mundial.

Pela marca de Virgil Abloh, *Off-White*, alia as culturas do *hype*, *mainstream* e *streetwear* trabalhando conceptualmente na área “cinzenta” entre o branco e preto. Instigando também conversas e reflexões sobre o estado da Arte e Design contemporâneo, cultura, sociedade, assim como a rutura do binário entre a Alta Moda e a Baixa Moda (Figura 82).

<sup>130</sup> Fonte – *Vogue*, recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2020-ready-to-wear/pyer-moss/slideshow/collection#10>;



Figuras 82 e 83 – À esquerda, *Off-White*, Outono 2020 Pronto-a-vestir, *Look 1* ; à direita, *Louis Vuitton* Outono 2021 Pronto-a-Vestir *Menswear*, *Look 21* <sup>131</sup>

Abloh, com início acadêmico em arquitetura, envolvido na área da Música, e interesse nas áreas do Design e Engenharia implementa nos seus projetos e filosofia a importância na prática da Arte e Design de um modo multidisciplinar (Figura 83). Na interação e colaboração entre áreas, assim como o tipo de consumidor – tanto os ingressados como os “turistas”. Não limitar o designer ou artista apenas a um campo, mas explorar toda a abrangência e polivalência que pode tomar nos seus projetos, tornando-se no mais completo possível. Conciliando com a sua própria marca, é nomeado diretor artístico da linha Pronto-a-Vestir masculina da Louis Vuitton em 2018, sendo o primeiro de descendência africana com o cargo.

Marcas independentes, de pequenas dimensões em comparação com as novas estabelecidas ou grandes casas, apresentam na sua identidade valores associados à sua experiência. Utilizando a Moda como instrumento de comunicação. Fe Noel, House of Enid, Howalola Ogunlesi ou LaQuan Smith fazem uso da área para passarem os ideais do mundo e geração em que se inserem. Outras como Grace Wales Bonner ou Mowalola Ogunlesi desafiam os conceitos equivocados de masculinidade negra. “Os seus modelos não são hipermasculinos nem excessivamente sexualizados, oferecendo antes uma percepção mais matizada do homem negro que contrasta com os estereótipos mais habituais” (Adesina, 2019, para. 10). Já Stella Jean utiliza a sua origem haitiana interpretando-a na costura clássica italiana. Funde identidades gráficas distintas para um consumidor que se identifique com o produto apresentado.

<sup>131</sup> Fonte – *Vogue*, recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2020-ready-to-wear/off-white/slideshow/collection#1>; <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2021-menswear/louis-vuitton/slideshow/collection#21>

### 3.2.6 – Música - A Música na Moda Contemporânea

À área da Moda, com a sua componente industrial, física e comercial, não é conferida o mesmo tipo de liberdade que outras áreas das Artes, acabando também por se esquecer por vezes o seu lado artístico. Os estilos que incitam a ideia de ostentação no *Hip-hop*, encaixaram-se perfeitamente com este desejo de venda e compra excessiva e quase instantânea. “A Música e a Moda movem-se juntas ao longo do tempo” (White, 2018, p.14). A evolução do *streetwear*, confere à Moda um meio artístico e de mensagem, aliando o comercial, sustentável e tecnológico ou artesanal. A sua colaboração com a Música vem a lembrar a área deste facto, como ainda pode melhorar tornando-se numa experiência multissensorial e multidisciplinar.

A crescente apreciação dos estilos provenientes do *Hip-hop*, *R&B* e *streetwear*, vem a resolver o dilema de “Alta Moda” versus “Baixa Moda”. O estilo *streetwear* como entidade excluída faz parte agora parte dos circuitos de Moda das estabelecidas casas de luxo. *Dior*, *Chanel* ou *Valentino*, desapegam-se da noção *prim and proper* ocidental. Apresentam a sua interpretação de estilos da cultura mais descontraídos, assim como técnicas de adorno, manipulação ou impressão em tecidos, em peças como ténis, *hoodies* ou t-shirts gráficas. O pico deu-se na contratação do designer Virgil Abloh como diretor artístico *Menswear* do conglomerado de moda *Louis Vuitton* em 2018. Como primeiro diretor artístico afro-americano da casa, Abloh envolve-se nas interferências de músicos, atores e celebridades que trabalham para que este avanço não volte atrás.



Figura 84 – Excerto de videoclipe pelo artista, The Weeknd – *Save your tears* <sup>132</sup>

Exemplos podem-se observar nas apresentações de artistas como The Weeknd (2021 – Figura 84), Tylor the Creator (2019) ou Lil Nas X (2021 – Figura 85 – em cima e baixo, respetivamente). Músicos e *rappers*, que usam a sua forma de expressão musical e o seu estatuto de celebridade para quebrar o estigma de género, apresentar comentários sociais e associações preconceituosas. Aliam afirmações ou críticas sociais de forma artística e satírica, passando valores ao público que os segue. Estilisticamente, desapegam-se, desenvolvem-se, e

---

<sup>132</sup> Fonte – Youtube, recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=XXYIFuWEuKI&ab\\_channel=TheWeekndVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=XXYIFuWEuKI&ab_channel=TheWeekndVEVO)

transcendem as peças que serviam como elo de identificação, apresentando uma maior criatividade associada à moda masculina.



Figura 85 – Excertos de videoclipes dos artistas, Tyler the Creator – *EARFQUAKE* e Lil Nas X – *Montero (Call me by your name)* - respetivamente, leitura de cima para baixo; Fotocomposição, elaboração própria

133

A atenção à Moda já não é um critério exclusivo feminino e aos que têm participação na Moda, o clássico fato preto no vestuário masculino é quase inaceitável se não tiver qualquer característica que o torne único. Ainda que seja visto a título de controvérsia, os surgimentos destes elementos visuais visam normalizar, promover a visão e expressão artística. Tanto dos próprios artistas, como dos espectadores que se identifiquem com a mensagem passada, para assim incentivar discussões sobre as disparidades sociais em determinados grupos, culturas e subculturas. Aos que não se aliam a esta visão, esta apresentação repetida é quase interpretada como um ataque às suas crenças, valores ou identidade. No entanto, é a apresentação de realidades e problemáticas a camadas sociais que não as sentem. Desconstruir paradigmas

---

<sup>133</sup> Fonte – Youtube, recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=HmAsUQEFYGI&ab\\_channel=Tyler%2CTheCreator](https://www.youtube.com/watch?v=HmAsUQEFYGI&ab_channel=Tyler%2CTheCreator); Youtube, recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=6swmTBVI83k&ab\\_channel=LilNasXVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=6swmTBVI83k&ab_channel=LilNasXVEVO)

profundamente enraizados, estas figuras estão sempre no centro de polémicas e controvérsias, que também promove a sua exposição.

Exemplo da sua apreciação, reconhecimento e impacto à cultura, surge no álbum de 2017 do *rapper* americano Kendrick Lamar (*DAMN.*). Neste, conta histórias das dificuldades e complexidades da vida afro-americana moderna. Tendo recebido um Pulitzer, é o primeiro artista de etnia negra, de estilos musicais não clássicos ou de jazz a receber o prémio (*Rap*). Ainda em participação na banda sonora do filme *Black Panther* (2018), por inspiração ao continente africano, o vídeo musical do tema “*All the stars*” (Figura 86), com a cantora SZA, faz referências a formas estilísticas da cultura tradicional africana, vista nos chapéus Igbo a vermelho, ou os materiais têxteis característicos. Cruza também referências da sua diáspora afro-americana.



Figura 86 - Excerto de videoclipe dos artistas Kendrick Lamar e SZA - *All The Stars* <sup>134</sup>



Figura 87– Excerto do videoclipe da artista Janelle Monáe - *I Like That* <sup>135</sup>

<sup>134</sup> Fonte – Youtube, recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=JQbjSo\\_ZfJo&ab\\_channel=KendrickLamarVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=JQbjSo_ZfJo&ab_channel=KendrickLamarVEVO)

de

Outros artistas mostram as diversas facetas dos estilos e membros da cultura africana. Janelle Monáe (Figura 87), é uma imediata referência quando se pensa em afro-futurismo, tanto nas produções de videoclipes, como *styling* de moda fora delas. Em eventos de moda ou outras *red carpets* pode identificar-se as preferências estilísticas da cantora e atriz, na sua ligação ao estilo de alfaiataria, que relembra o do *dandy* africano, aplicados à conjugação maioritária de tons monocromáticos.

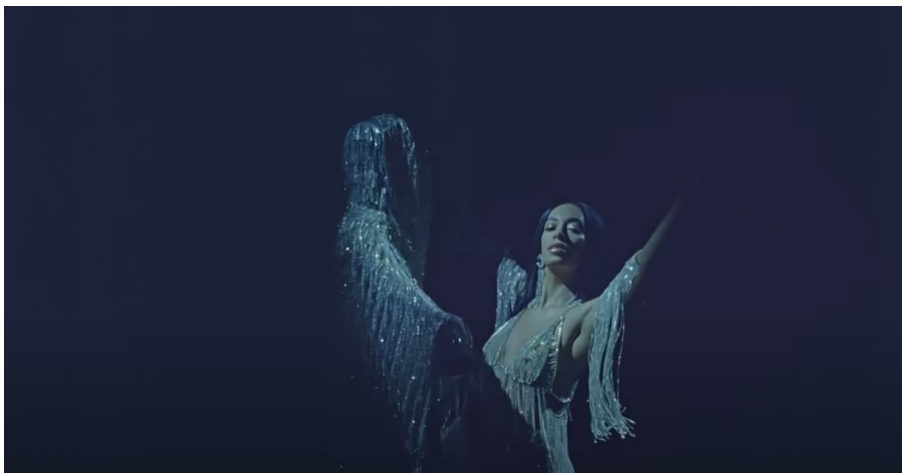


Figura 88 – Excerto do videoclipe da artista Solange - *Things I Imagined / Down with the Clique* <sup>136</sup>

Solange, é uma das artistas que desde o seu início na carreira musical, implementou estilos tracionais e de diáspora africana nos seus videoclipes. Desde o tema “*LOSING YOU*” (2012), até ao álbum visual *When I Get Home* (2019 – Figura 88), foi uma das pioneiras em reconhecimento aos estilos africanos. Este último, em semelhança ao álbum *DAMN.* de Kendrick Lamar, apresenta-se como um *video essay*, que partilha de forma mais livre e artística, as realidades, problemáticas dentro da comunidade afro-americana e a sua relação com valores ocidentais.

---

<sup>135</sup> Fonte – Youtube, recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=uovntV3ZMDc&ab\\_channel=JanelleMon%C3%A1e;](https://www.youtube.com/watch?v=uovntV3ZMDc&ab_channel=JanelleMon%C3%A1e;)

<sup>136</sup> Fonte – Youtube, recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=EZnHnZ7iNzA&ab\\_channel=SolangeKnowlesVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=EZnHnZ7iNzA&ab_channel=SolangeKnowlesVEVO)



Figura 89 – Solange em *Iris van Herpen Couture*, na Gala MET “*Heavenly Bodies*”, 2018 <sup>137</sup>

Tida como uma das mais altas referências na escolha das peças que usa. A artista coloca a sua mensagem e valores em todas as aparições que faz, tirando proveito da Moda, conciliada a próprios valores estéticos minimalistas, não muito associado aos estilos africanos ou das suas diásporas. Apresenta-se “calma”, mas ainda assim transpõe os valores que pretende transmitir.

---

<sup>137</sup> Fonte – *Iris van Herpen*, recuperado de [https://www.irisvanherpen.com/\\_uploaded/uploads/Solange-Met-Gala-Iris-van-Herpen-2018\\_1-LRG.jpg](https://www.irisvanherpen.com/_uploaded/uploads/Solange-Met-Gala-Iris-van-Herpen-2018_1-LRG.jpg)



Figura 90 – Chloe x Halle na capa da revista *Blanc*, 2020; Lizzo na capa da revista *Vogue* 2020 (respetivamente, leitura da esquerda para a direita; Fotocomposição, elaboração própria) <sup>138</sup>

Na disseminação desta mensagem, artistas como Chloe x Halle (Figura 90 – à esquerda) ou Lizzo (Figura 90 à direita), apresentam associações que também podem ser tidas em consideração nas considerações do belo, ou à imagem do corpo perfeito.

A baixo apresentam-se artistas reconhecidos pelas suas apresentações musicais que ativamente participam em era contemporânea nos sistemas de Moda.

<sup>138</sup> Fonte –*Blanc*, recuperado de <https://blancmagazine.com/product/issue-12-chloe-x-halle/>; *Vogue*, <https://www.vogue.com/article/lizzo-cover-october-2020>

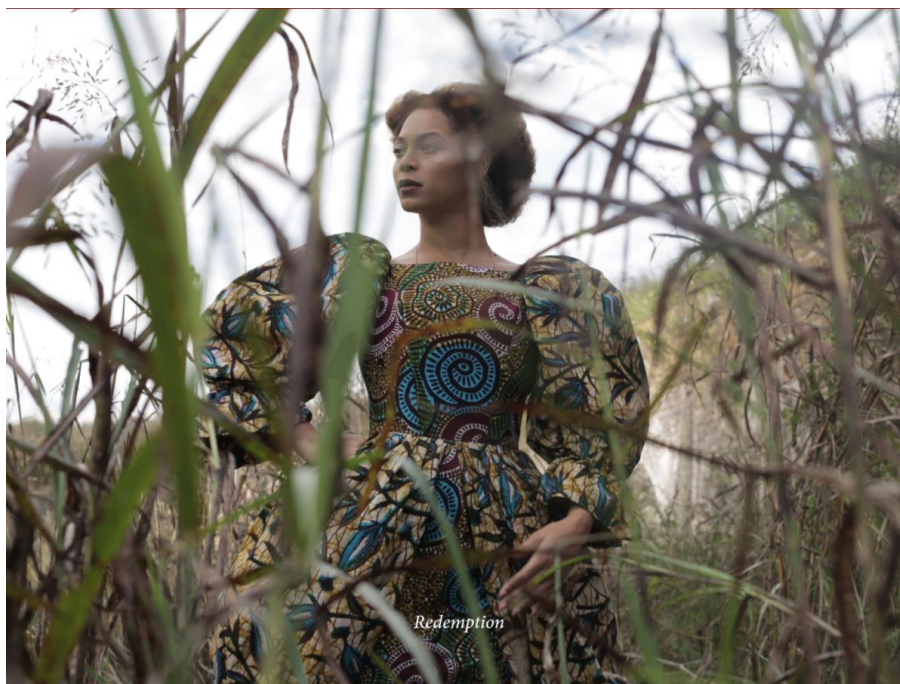


Figura 91 – Excerto do videoclipe da artista Beyoncé - *Lemonade / Daddy Issues* <sup>139</sup>

A artista Beyoncé, estabeleceu-se como uma das maiores referências musicais da década. Observada por fãs a nível global, a sua influência cresceu de tal maneira que atualmente apenas um *post* ou referência nas redes sociais podem elevar marcas do anonimato para os círculos de moda ocidental. Acompanhando as transformações sociais e o papel mais ativo da mensagem *Black Lives Matter*, reconectando com as suas raízes, a cantora distanciou-se dos estilos eurocêntricos, tanto visuais como musicais, fazendo uso da sua plataforma em apoio ao movimento. Estas ações tiveram efeito notório nos seus últimos álbuns musicais-visuais, *Lemonade* (2016 – Figura 91) e *Black is King* (2020). O primeiro, apresentou-se como uma transição dos anteriores estilos visuais ocidentais, complementando com elementos à cultura tradicional africana. Expõe as dificuldades de uma mulher afro-americana, assim como as suas vidas. O próprio filme remontava os valores tradicionais na transmissão de histórias por narrativa e acompanhamento musical, visualmente juntando as noções das diversas identidades dentro das diásporas africanas (africana no sentido tradicional, de diáspora por influências ocidentais e globalizada). “Ao vestir estes vários estilos nos seus vídeos poderosos e no palco, ela [Beyoncé] fertiliza o crescimento de tendências como tranças *goddess*, *afros* e o estilo crioulo de Nova Orleães, entre outras notas de apreciação” (White, 2018, p.14).

---

<sup>139</sup> Fonte – *The Boston Globe*, recuperado de <https://www.bostonglobe.com/lifestyle/style/2016/04/28/beyonce-lemonade-shonibare-and-creating-something-new-from-ruins-oppression/fEY3ZUOpXNJwzflOygoCWJ/story.html>



Figura 92 – Excerto do videoclipe da artista Beyonce – *Black is King* - Mood 4 EVA <sup>140</sup>

O filme “*Black is King*” (Figura 92), surge em colaboração da banda sonora do *remake* do filme de animação *The Lion King (The Gift, 2019)*. O projeto assemelha-se também a uma apresentação *videoessay* sobre as dificuldades não só dos afro-americanos, mas também de membros da diáspora africana. Dada à falta de representação de elementos culturais e tradicionais africanos na cultura popular e media ocidentais, o filme surge como um ode às tradições passadas. Uma homenagem aos antepassados e ao continente, e uma representação visual da riqueza da cultura tradicional, assim como um apelo aos seus membros para não se distanciarem da mesma. Mesmo quando em crítica considerada inferior fase aos valores eurocêntricos. Com recurso tanto a designers ocidentais como africanos, as peças apresentadas em cada videoclipe adicionavam uma nova dimensão à mensagem passada. Para além de elementos visuais, a cantora teve direitos na realização e direção do projeto, filmando segmentos em regiões do continente africano. Os estilos musicais foram complementados também com artistas africanos como Yemi Alade, Shatta Wale, Salatiel, Wizkid e Busiswa que tiveram também participação ativa no projeto. Apresenta uma ponte entre dois estilos e na possibilidade de existência por si mesmos, mostrando ainda ao ocidente o talento desconhecido disponível no continente.

---

<sup>140</sup> Fonte – *Medium*, recuperado de <https://medium.com/@allankardecpereira/por-que-devemos-ter-cuidado-ao-assistir-black-is-king-de-beyonc%C3%A9-eaad653fa9ac>



Figura 93 – A artista Beyoncé na capa da *Vogue* edição de Setembro 2018 <sup>141</sup>

Esta ação foi também tida quando a cantora tomou direção criativa da capa da *September Issue* da *Vogue* americana em 2018. Tanto a capa, como o editorial no interior da revista foram fotografados por contratação de Tyler Mitchell (Figura 93). Aos 23 anos, este é agora o primeiro fotógrafo negro a ter participação uma capa da publicação nos seus 126 anos de história. Que põe também em perspetiva esta barreira apenas ter sido atravessada agora e por influência de uma artista com uma influência global. Os editoriais, focaram em celebrar a natureza natural e a cantora optando por não ser entrevistada, passa histórias de experiências pessoais e desejos de ações que venham a causar um impacto cultural significativo, nas legendas das imagens.

Para além destas intervenções vistas por milhões de fãs a nível global, a artista também estabeleceu uma parceria colaborativa com a marca de roupa desportiva *Adidas* com a sua (*Ivy Park*).

---

<sup>141</sup> Fonte - *Vogue*, recuperado de <https://www.vogue.com/slideshow/beyonce-tyler-mitchell-september-vogue-issue-photos>



Figura 94 – Kanye West na apresentação da coleção *Yeezy, Season 1 (2016)* <sup>142</sup>

O artista Kanye West, ainda que controverso na sua comunicação, teve também um papel ativo na interseção de estilos *Hip-hop* e *streetwear* com o mercado de luxo. Muito dos nomes no mundo da moda tem uma relação direta com o *rapper* (Virgil Abloh, Heron Preston e Matthew Williams). A sua influência não acontece de maneira insuspeitada como muitos outros, mas publicamente, nas suas conquistas e observações ao estado da Moda no seu redor. Assim como também não é o primeiro *rapper* a intervir ou quebrar estereótipos nos sistemas de moda. Antes do estabelecimento da marca *Yeezy* (2015), teve a *Pastelle Clothing* (2006-2009), a *Dw by Kanye West* (2011-2012), seguido de colaborações com Nike (*Air Yeezys* – 2009, 2012), Louis Vuitton (*Don sneakers* – 2009), Fendi, Adidas (*Adidas Yeezy Boosts* - 2013) e mais recentemente a GAP (2021-). Ainda em colaboração com a marca Adidas, apresenta as suas coleções ao público nas semanas da moda de Nova Iorque, Paris assim como em recintos antes associados a apresentações musicais

O sucesso deve-se não só ao estatuto de celebridade do próprio artista, como também da sua esposa (Kim Kardashian). Na quebra das formas clássicas de apresentações de Moda, as representações visuais são aliadas a um sentido estético minimalista já considerado como “seu”, não muito visto nas associações à cultura africana, *Hip-hop* ou negra. Incute a mensagem e identidade que se quer fazer passar. As técnicas de *marketing*, apelam por lançamentos em números limitados de peças que vem a despontar o desejo do público consumidor em possuir algo exclusivo.

---

<sup>142</sup> Fonte – *Vogue Brasil*, recuperado de <https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2016/06/adidas-kanye-west-colaboracao-anuncia-nova-marca.html>

De forma intencional, deixou também as considerações de vestuário de gênero, promovendo com a sua marca uma fluidez nas peças usadas. Tido em 2000s como o “homem do pólo cor-de-rosa”, atualmente, esta quebra de paradigmas passa até pela utilização de peças classicamente utilizadas pelo guarda-roupa feminino. Nisto serve de inspiração a outros como Jaden Smith, A\$AP Rocky, Young Thug, criando espaços seguros para os homens usarem o que quiserem. Nesta liberdade de expressão, inspira e cria uma mudança na maneira como o público consome moda. Disseminou os estilos de roupa relaxados ou *loungewear*, não os deixando apenas fechados em casa, mas tomando papel ativo nas ruas e semanas da moda, na mesma plataforma de muitas outras marcas *premium*.



Figuras 95 e 96 – À esquerda, a artista Rihanna nos prêmios *CFDA*, 2014; à direita, capa da *i-D*, *Rihannazine*, 2020 <sup>143</sup>

Outras grandes influências, apresentam-se nos projetos da artista Rihanna. Vencedora do prêmio de “ícone de moda” nos *CFDA* (Figura 95), em 2014, este veio marcar o reconhecimento entre os influentes da Moda sobre o estilo disruptivo da cantora. Permitindo também um maior destaque às participações nas capas de revistas e editoriais, que davam um novo sentido ao belo no não convencional. Esta estendeu-se com a colaboração da revista de nicho *i-D*, na publicação da *Rihannazine* (2020 – Figura 96), à celebração do seu quadragésimo aniversário. Nesta colaboração, com o qual teve crédito de co-curadora, foram apresentados os estilos criativos das duas identidades. Para além de editoriais, mostra a Moda como interveniente num meio cultural multidisciplinar. São recolhidos opiniões e relatos de membros as áreas do Cinema, Música, Política, Moda, como Gigi Hadid, Adwoa Aboah, Lena Waithe, Alexa Demie, Yolanda Renee

<sup>143</sup> Fonte – *Vogue PT*, recuperado de <https://www.vogue.pt/rihanna-estilo>; *i-D Vice*, recuperado de [https://i-d.vice.com/en\\_uk/article/4agwpb/rihannazine-rihanna-2020](https://i-d.vice.com/en_uk/article/4agwpb/rihannazine-rihanna-2020)

King, Paloma Elsesser, e Adwoa Aboah no estado cultural atual e os passos a seguir para o direcionar para o futuro.

Em outras publicações é musa para editoriais mais conceptuais e artísticos, trabalhando com diversas formas e silhuetas. E sendo a artista a usar um *durag* pela primeira vez na capa de uma revista de moda.

Na área da Beleza, cria a marca *Fenty Beauty* (2017) que revoluciona a cosmética na criação de bases com mais se 60 tons, inclusivos a múltiplos tipos de tons de pele, dos mais claros aos mais escuros. O foco revolucionário foi, não apenas no conceito na maquiagem para as diferentes tonalidades existentes na pele negra, mas também na adaptação a nível químico na sua conceção. Tendo níveis de melanina mais elevados do que as de tez mais clara, as composições eram feitas especificamente para apresentar uma solução a marcas que não tinham este cálculo em consideração (em exceção as marcas MAC e Bobby Brown), algo que veio a mudar recentemente dado o sucesso e celebração da marca da artista.



Figura 97 – Apresentação *SavagexFenty* 2019 e 2020 (respetivamente, leitura de cima para baixo; Fotocomposição, elaboração própria) <sup>144</sup>

Em Moda, criou a marca Fenty (2017), que ainda que mais tarde tenha tido o envolvimento do conglomerado *Louis Vuitton*, acabou por ser descontinuada. Com todos estes projetos destacados, o pico da sua influência deu-se nas apresentações na sua marca de roupa interior *SavagexFenty* (2019 e 2021, Figura 97). Em apresentação, aliava à Moda a uma expressão interpretativa teatral não muito vista. As dançarinas mostravam as peças em movimentos rigorosos que atestavam a usabilidade das peças. Ainda que não estivesse público por perto, este parecia fazer parte do que se tornou num espetáculo. Com os mais diversos cantores e artistas, estes apresentavam um elemento mais dinâmico ao projeto. Nos diferentes cenários, de acordo com as cápsulas às que as dizia respeito, as modelos com os mais variados estilos, identidades e corpos adicionaram uma camada humana que foi tomado a público, como elo de contraste a desfiles da de roupa interior *Victoria's Secret*. Esta foi dada como obsoleta em artigos de publicações como *Forbes* (2021)<sup>145</sup>, *Insider* (2020)<sup>146</sup> e *Business of Fashion* (2019)<sup>147</sup>.

Aos artistas musicais, que em época contemporânea tomam um papel mais ativo na Moda, conferem com a sua visão, a liberdade expressiva que pode aparecer em falta. Em produções e projetos, impulsionam a área a avançar, como visto nas intervenções de Sean Combs, Rihanna ou Kanye West. Como posto em (Miller, 2009), “[...] atletas negros que, juntamente com os músicos de *Hip-hop* e *Rap*, têm sido fundamentais na transformação do vestuário desportivo numa indústria da moda que vale biliões de dólares” (p.3). Ainda que para muitos “puristas” do meio seja visto a medo, a colaboração entre as duas áreas pode ser feita em par. Torna-se imperativo também dar crédito a todos o envolventes nos projetos de Moda. Mas a música, já não existe como um elemento complementar a desfiles para marcar as passadas dos manequins. Em junção com aos *looks*, a apresentação num espaço envolvente com o público pode adicionar uma outra camada à mensagem que se quer passar. Como já visto em análises anteriores a música tradicional africana é usada para contar histórias e passar tradições, como se pode também confirmar nas suas diásporas.

---

<sup>144</sup> Fonte – *Harper's Bazaar*, recuperado de <https://www.harpersbazaar.com/fashion/fashion-week/a29143403/rihanna-savage-fenty-show-2019-reactions-reviews/>; *Billboard*, recuperado de <https://www.billboard.com/articles/news/lifestyle/9458022/rihanna-savage-x-fenty-show-vol-2-best-moments/>

<sup>145</sup> Fonte - *Forbes*, recuperado de <https://www.forbes.com/sites/korihale/2021/07/01/rihannas-savage-x-fenty-clips-victorias-secret-angels-wings/>

<sup>146</sup>Fonte - *Insider*, recuperado de <https://www.insider.com/rihanna-savage-x-fenty-show-versus-victorias-secret-2019-9>

<sup>147</sup> Fonte - *BOF*, recuperado de <https://www.businessoffashion.com/articles/news-analysis/rihanna-takes-aim-at-victorias-secret>

Capítulo 4 – Guião – Projeto



## 4.1 – Objetivos gerais e específicos

Como foi referido no início deste trabalho, o objetivo geral é perceber e conhecer como os projetos de design de Moda podem contribuir para uma discussão aberta sobre as problemáticas sentidas por vários grupos de etnia negra. Começando pelo entendimento individual de matérias, aprofundando os seus conceitos e significados. Com recurso a perspectivas das disciplinas teóricas de História, Antropologia, Sociologia e Psicologia em livros, artigos científicos ou revistas e entrevistas relevantes ao tema, pretende-se obter resposta às seguintes questões:

1. Como surgiu a influência da cultura africana no mundo ocidental?
2. Como as tradições, musicais e culturais, se transformaram num ambiente exterior e evoluíram na Moda contemporânea?
3. O que é a nova Moda de descendência tradicional africana?
4. Qual será o papel da cultura africana no futuro do design de Moda?

Em complemento à pesquisa teórica realizada, o presente projeto visa demonstrar a utilidade na elaboração de apresentações de Moda como instrumento orientador a soluções a problemáticas encontradas. No contexto do tema, pretende-se enaltecer a relação da cultura tradicional africana, as suas diásporas, estilos musicais e a Moda. Revelar sua importância, para o sucesso do processo de produção de conhecimento.

Como objetivo específico, pretende-se desenvolver um projeto baseado nos conceitos teóricos da cultura africana. Questões sociais de etnia e Música referida no objetivo geral de modo a transmitir os signos ao recetor e contribuir, através deste projeto para uma discussão aberta e *online* da problemática abordada. Nesta perspectiva é realizada um mini projeto cápsula conceptual que ofereça a perspectiva pessoal relativa ao objeto de estudo.

Para o seu desenvolvimento, segue-se as metodologias apreendidas ao longo da formação de segundo ciclo em design de Moda, desde a pesquisa, elaboração de *moodboards*, à seleção de

---

<sup>148</sup> Fonte - *HTS Studio*- <https://htsartstudio.wordpress.com/2017/04/06/pre-kindergarten-and-kindergarten-mixed-media-projects-inspired-by-jean-michel-basquiat/>; *Comunidade Cultura e Arte*-<https://comunidadeculturaearte.com/wp-content/uploads/2021/06/philistines-e1608733625397.jpg>; *MET Museum*-[https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/~~/media/Images/Exhibitions/2012/African%20Art%20NY%20and%20the%20Avant%20Garde/slideshows/blondiau\\_Fashion\\_Ghana](https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/~~/media/Images/Exhibitions/2012/African%20Art%20NY%20and%20the%20Avant%20Garde/slideshows/blondiau_Fashion_Ghana) -<https://io.wp.com/www.fashionghana.com/wp-content/uploads/2020/03/harmonia-rosales.png>; *The Incubator* - <https://theincubator.live/2016/12/18/5333/>; *Fine Art Photography Video Art* - <https://www.fineartphotographyvideoart.com/2011/09/jean-auguste-dominique-ingres-1780-1867.html>; *The Incubator* - <https://theincubator.live/2016/12/18/5333/#jp-carousel-5385>; *New Guinea Tribal Art* - <https://newguineatribalart.tumblr.com/image/174533070973>; <https://phillipbouttejr.carbonmade.com/projects/6862145>

materiais e cores, elaboração de croquis, desenhos técnicos, modelagem, confecção de protótipos e respetiva validação. Esta validação é feita em manequim e fotografado com respetiva elaboração de produção de moda para publicação nas redes sociais, de forma a obter o retorno e resposta a cerca das questões colocadas no início desta investigação.

Para a sua validação e após a publicação é recolhido o *feedback* dos recetores relativamente a questões que vão ser colocadas associadas às imagens colocadas e tentar desta forma contribuir através de um projeto de design de moda para a discussão aberta sobre as problemáticas sentidas por vários membros da etnia negra.

#### **4.1.2 – Metodologia**

Ao procedimento utilizado para a confirmação do projeto podem ser listados nos seguintes pontos:

1. Pesquisa e recolha da informação, conceptualizar uma microcápsula
2. Pesquisa e seleção dos materiais e cores
3. Elaboração do croquis (esboços e digitais)
4. Desenvolvimento dos desenhos técnicos
5. Seleção das técnicas e desenvolvimento da modelagem
6. Confeção de protótipos
7. Validação dos protótipos
8. Preparação e realização da sessão fotográfica
9. Apresentação o projeto e devida contextualização nas redes sociais
10. Industrialização e comunicação do projeto (em plataformas, digitais e físicas), da indústria de Moda que conecte designers independentes aos consumidores e vendedores. Este ponto 10 será para futuros trabalhos face a limitação de tempo e recursos nesta fase.

Também devido às limitações postas pelo período de pandemia, o projeto será limitado a uma componente maioritariamente virtual. A primeira fase será constituída na confecção de 3 coordenados iniciais para apresentação inicial. A segunda, na realização dos coordenados restante e em colaboração com grupos de dança contemporânea apresentar a restante cápsula ao publico num projeto de vídeo que apresente o conceito.

#### **4.2 – Elaboração do projeto**

A elaboração do projeto, é suportada pela pesquisa teórica realizada na dissertação aplicada a uma vertente conceptual prática. Neste, são posteriormente conciliados com pesquisas a bases de dados de Moda e revistas, aplicados nas cores, quadros de inspiração, materiais, croquis, desenhos técnicos, modelagem, confecção de protótipos e respetivo ensaio fotográfico para sua validação.

#### 4.2.1 – Conceito – 00:30:00<sup>AM</sup>, Dedicatória



Figura 99 – Moodboard – 00:30:00<sup>AM</sup>, Dedicatória, Montagem elaboração própria<sup>149</sup>

<sup>149</sup> Fonte - HTS Studio- <https://htsartstudio.wordpress.com/2017/04/06/pre-kindergarten-and-kindergarten-mixed-media-projects-inspired-by-jean-michel-basquiat/>; Comunidade Cultura e Arte-

Num palco ocidental, a história com centralidade africana é apresentada no seu palco. Livreto, adereços, público, cenários, holofotes, música, guião e figurinos unem-se para contextualizar a sua identidade. Com título, *00:30:00<sup>AM</sup>* - Dedicatória, o projeto insere-se na exploração da própria identidade do criador com recurso à área do design de Moda. Uma interpretação subjetiva de um observador que se insere no centro do espectro, recebendo influências culturais não apenas africanas e ocidentais, como também de uma subcultura globalizada e *online*. Um dos muitos significados que a influência da cultura africana pode apresentar em projetos de design de Moda. Dedicando uma homenagem às práticas tradicionais africanas.

Interpretando o *moodboard* apresentado (Figura 99), a inspiração centra-se nas práticas artesanais praticadas nas confeções de arte tradicional africana. A história da sua construção, disseminação e desconstrução. Aplicada em têxteis e vestuário, escultura ou outras formas de artesanato, música e dança. Os acessórios e complementos destacam e elevam os looks, ligam-se aos traços estilísticos que são a base e identidade da arte africana. A cápsula dedica-se à compreensão, assimilação de técnicas com a intenção de que estas não sejam negligenciadas ou associadas de noções anteriormente estipuladas. Contextualizar e integrar estas conceções em contexto contemporâneo aliado aos conceitos de elegância, opulência, e Alta Moda por seu próprio mérito. Conceptualmente assimila as cores, grafismos e identidade nos croquis idealizados. As técnicas, são melhor observadas nas sua particularidade quando produzidas com ligação à sua raiz, sendo na sua primeira fase produzida sem recurso às fortes entidades gráficas que lhes é associada. São materializados os valores imateriais que identificam a sua cultura na sua expressão e abstração.

Em referência às figuras 2, 24, 56 e 98 (com leitura de baixo para cima, da esquerda para a direita), estas montam o *moodboard* de inspiração. Em alusão à primeira (Figura 1.2) relembra-se o estudo do discurso e comparações entre o ocidente e África, contextualizando Cultura e Moda. Seguido pela centralidade de investigação em estudos africanos na área de Moda (Figura 1.26), estudo e evolução nas suas diásporas (Figura 1.61) e interpretação para a realização do projeto (Figura 1.102).

Desconstrói-se as barreiras do artesanal, contra o mecânico ou tecnológico, Arte/Moda Alta ou Baixa, tradicional ou moderno. Peças de alfaiataria clássica em comunhão com as desconstruções ou reinterpretações conceptuais, conceitos de *glamour* intercetados com o artesanal, cortes tidos como femininos absorvidos no vestuário masculino ou maximalismo consciente com minimalismo. Refletir nas mais variadas formas de existência de Moda, e como

---

<https://comunidadeculturaearte.com/wp-content/uploads/2021/06/phillistines-e1608733625397.jpg>;  
*MET Museum* -  
[https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/~/\\_media/Images/Exhibitions/2012/African%20Art%20NY%20and%20the%20Avant%20Garde/slideshows/blondiau](https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/~/_media/Images/Exhibitions/2012/African%20Art%20NY%20and%20the%20Avant%20Garde/slideshows/blondiau) *Fashion Ghana* -  
<https://io.wp.com/www.fashionghana.com/wp-content/uploads/2020/03/harmonia-rosales.png>; *The Incubator* -  
<https://theincubator.live/2016/12/18/5333/>; *Fine Art Photography Video Art* -  
<https://www.fineartphotographyvideoart.com/2011/09/jean-auguste-dominique-ingres-1780-1867.html>;  
*The Incubator* - <https://theincubator.live/2016/12/18/5333/#jp-carousel-5385>; *New Guinea Tribal Art* -  
<https://newguineatribalart.tumblr.com/image/174533070973>;  
<https://phillipbouttejr.carbonmade.com/projects/6862145>

projetos de design de Moda podem ajudar à existência por si ou união de conceitos que à primeira vista se apresentem como antagônicos. As práticas de Moda aliadas às preocupações de sustentabilidade, transportam o foco para produções de Moda de baixo impacto ambiental. Peças que apresentem um carácter de identidade própria para a disrupção da sobre informação e produção. Apresentando assim um intervalo em que a moda de inspiração africana possa ser incluída nas altas considerações de Moda.



Figura 100 – Moodboard, Conceito, Cores e Materiais, Montagem elaboração própria

As concepções de cores para a cápsula vêm a ligar-se com os tons associados à marca da designer, vermelho, preto e cru. Os tons vermelhos escolhidos pela sua qualidade de destaque e referência, como forma de enaltecer as técnicas tradicionais culturais ou associadas à sua diáspora. O preto tendo como inspiração os tons escolhidos no uniforme dos membros do movimento *Black Panther party* e os tons crus ligando-se à forma base de tecido. Como nome, foca-se nos ideias de cru, origem, referenciados e associados à arte tradicional africana. Assim como as tradições têxteis serem produzidas em materiais naturais (algodão, lã).

Os materiais foram selecionados de maneira a corresponder o conceito que se quer comunicar. Associar conceitos de artesanal, com o mecânico ou tecnológico, Arte/Moda Alta ou Baixa, tradicional e moderno. Cortes em referência a alfaiataria clássica em comunhão com reinterpretações conceptuais, conceitos de *glamour* intercetados com o artesanal, cortes tidos como femininos absorvidos no vestuário masculino ou maximalismo consciente com minimalismo. Ideias que se fundem cada vez mais em coleções de design de moda em ambiente contemporâneo. Em paralelo, face a preocupações ambientais e como solução com produções de moda sustentáveis, esta torna-se no foco principal para a obtenção de materiais. Para confecção das peças, os materiais têxteis principais recolhem tecidos em pano cru (algodão), crina de cavalo, acetinado *RPET*, malhas *interlock*, areia, seda e *tulle* (também em licra). Obtidos por fontes sustentáveis na forma de desperdícios de coleção, fibras recicladas peças reutilizadas. Os tecidos naturais, como o pano cru que paralelamente se apresenta como a primeira forma de trabalho em moda na confecção de protótipos. Crina de cavalo ou areia por conceito associa-se às ideias do natural e cru. Os acetinados em poliéster reciclado servem para unir as técnicas tradicionais têxteis africanas com as de manipulação em tecido que nas peças confeccionadas estão historicamente associadas à cultura *Hip-hop* (peças *puffer*). As malhas de *interlock*, serão produzidas tanto para camisolas, como em efeito *jaquard* com maior abertura (assim como o *tulle* em licra) para a confecção de máscaras e *catsuits* que servem de referência às usadas em certas rituais e celebrações tradicionais africanas. As peças em seda ligam-se ao trabalho do material no continente, escolhido em tons metálicos de cobre inspiram-se no trabalho do material pelo grupo étnico de Benin.

O aviamento para a sua elaboração lista-se a utilização de *RPET* em filamento para a impressão de peças, pendentes e botões em 3D, *tracalon*, entretela micro-ponto colante, crina colante, missangas, búzios (*pucca shells*), pérolas barrocas, botões, fechos (divisíveis e invisíveis), botões de pressão, arame, fio (algodão preto, cru e branco), correntes, barba de baleia, fita de nastro, chumaços, tecidos de forro em tom à peça e crina colante.

#### 4.2.2 – Figurinos – Croquis



Figura 101 – *Line-up* – leitura de cima para baixo, da esquerda para a direita – croquis 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12, elaboração própria

Analisando o *line-up* dos croquis (Figura 101 – com leitura de cima para baixo, da esquerda para a direita), a primeira linha apresenta os três *looks* que servem de ponto de partida à elaboração da cápsula. Os looks de produção e referência conceitual e artesanal que será explorada nas

peças seguintes. Apresentados num contexto de cenário teatral, ligando-se à metáfora presente na dissertação.

O primeiro *look* (croqui 1), uma peça de confecção escultural feita em pano cru e areia e aplicações em cor a reproduzir os padrões de pele de zebra. No interior a peça feita com bordados sobre *tulle* em licra formando os traços gráficos característicos de um *Mudcloth*. O seguinte (croqui 2), apresenta um vestido feito em faixas de tecido que se movimentam com o manequim a cada passo dado, inspirado nas peças usadas em rituais tradicionais e ligando-se ao primeiro croqui na estrutura sobreposta. O terceiro croqui apresenta na primeira camada um *catsuit*, com máscara de cara completa, luvas e meias impressos num motivo geográfico. Estilizado com uma peça com silhuetas sobredimensionadas inspiradas nos *kaftans* e no *boubou* africano. Esta trabalhada com técnicas de impressão têxtil aprendidas no estudo do *Adire* nigeriano, originalmente trabalhado de modo manual.

A seguinte linha trabalha os *looks* conceptuais anteriores numa vertente mais comercial. Os primeiros dois *looks* (croquis 4 e 5), são trabalhados com os materiais de inspiração natural, intercetando no croqui 5 fibras sintéticas (*tulle*). Os cortes de alfaiataria (sobretudo do croqui 4 e calções clássicos do croqui 5), são conjugados com peças que se notam nos estilos do *street* e *casualwear*, nas arneses acolchoadas e o *hoodie* em *tulle* no croqui 5. Este último faz uso do tecido e cor associar-se ao conceito de delicadeza. Os seguintes croquis (6 e 7), ligam-se ao croqui 3. Ao primeiro idealizado num tecido metalizado em bronze, retida de inspiração os trabalhados em bronze do grupo étnico de Benin. Acessorizado com um *durag* de comprimento de tiras sobredimensionada e um pendente impresso em 3D inspirado nos trabalhos em cobre tradicionais. Croqui 7 usa um conjunto *collants* e camisola de gola alta transparentes com a peça superior num material têxtil levemente acolchoado e adornado com missangas a remontar um padrão geográfico.

Em fecho, a última linha retira a sua inspiração no *Black Panther Movement*, o grupo em proteção aos valores e referencias apresentadas nos croquis em linhas anteriores. O croqui 8, com um casaco *bomber* de mangas *puffer* sobredimensionadas, calças estilo coluna e um pendente em 3d de cruza inspiração nos painéis de cobre de Benin e os guerreiros Zulu, montando uma corrente alongada com búzios bordados. Seguinte o croqui 9 e 10 os looks tem na sua base conjuntos de fatos de tecidos acetinados com cortes e detalhes à alfaiataria clássica. No caso do primeiro, tecido adornado com missangas, a peça interior na forma de calções com uma camada superior de cascata em *tulle*. Já o look 10 é sobreposto com mangas em malha em franja, e complemento acessório uma boina como acessório utilizado pelos *Black Panther Party* cruzando com detalhes de manipulação com missangas pretas, inspiradas na coroa *Ade* com detalhes de perolas barrocas em tons naturais, estas que se ligam na sua utilização no ocidente. Os croquis 11 e 12 são conjuntos em malha com franjas com cortes em segmentos da peça conferindo um carácter disruptivo ao molde clássico de uma camisola ou vestido.

### 4.2.3 – Desenhos Técnicos



00:30:00 AM  
Dedicatória  
Arina vi Masen

Pendente Chapa – BeninxZulu:00:30:00AM



#### Materiais:

- Filamento *RPET*

Figura 102 - Desenho técnico, *PendenteChapa – BeninxZulu:00:30:00<sup>AM</sup>*, Visto em Croqui 8, elaboração própria



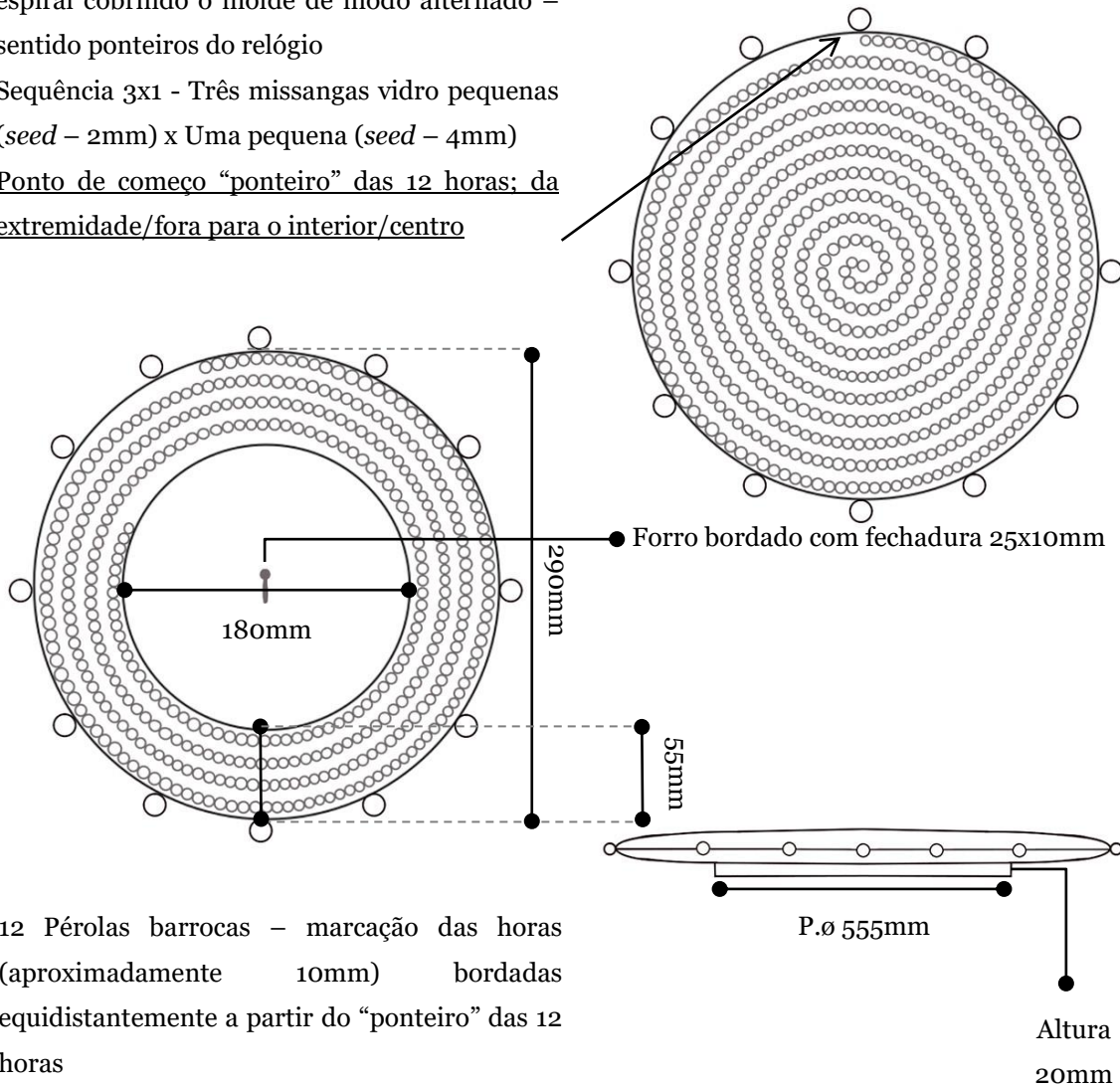
**00:30:00<sup>AM</sup>**  
**Dedicatória**  
**Arina vi Masen**

**BoinaxAde:00:30:00<sup>AM</sup>**

Missangas bordadas manualmente em forma espiral cobrindo o molde de modo alternado – sentido ponteiros do relógio

Sequência 3x1 - Três missangas vidro pequenas (*seed* – 2mm) x Uma pequena (*seed* – 4mm)

Ponto de começo “ponteiro” das 12 horas; da extremidade/fora para o interior/centro



12 Pérolas barrocas – marcação das horas (aproximadamente 10mm) bordadas equidistantemente a partir do “ponteiro” das 12 horas

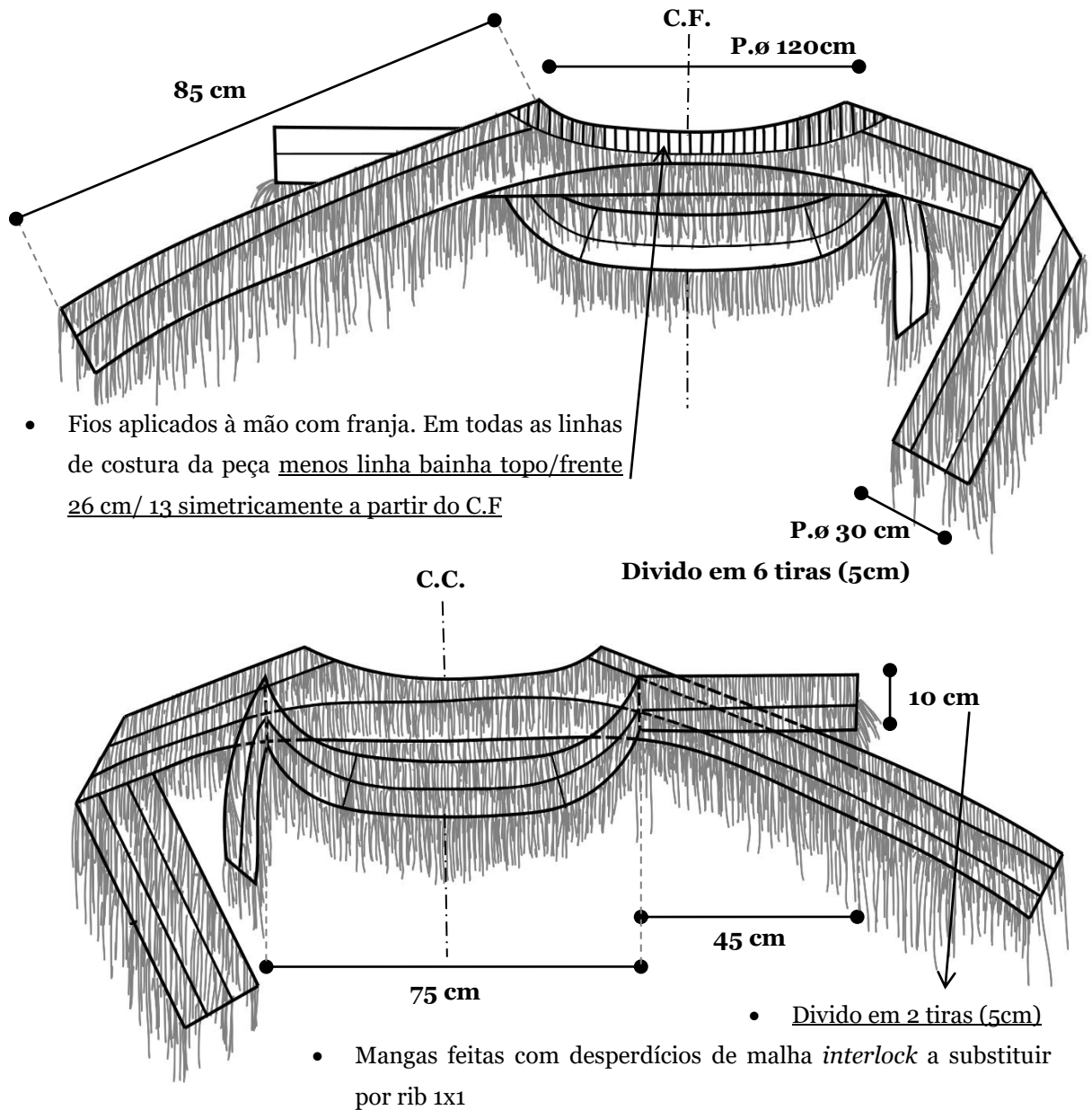
**Materiais:**

- Missangas
- Pérolas barrocas
- Tecido preto 100% algodão
- Entretela micro-ponto colante

**Confeção: (detalhes)**

- Forro cosido em virola

Figura 103 – Desenho técnico, *BoinaxAde:00:30:00<sup>AM</sup>*, Visto em Croqui 10, elaboração própria



#### Materiais:

- Desperdícios Têxteis, malha *interlock* 100% algodão reciclado
- Fios em algodão reciclado

#### Confeção: (detalhes)

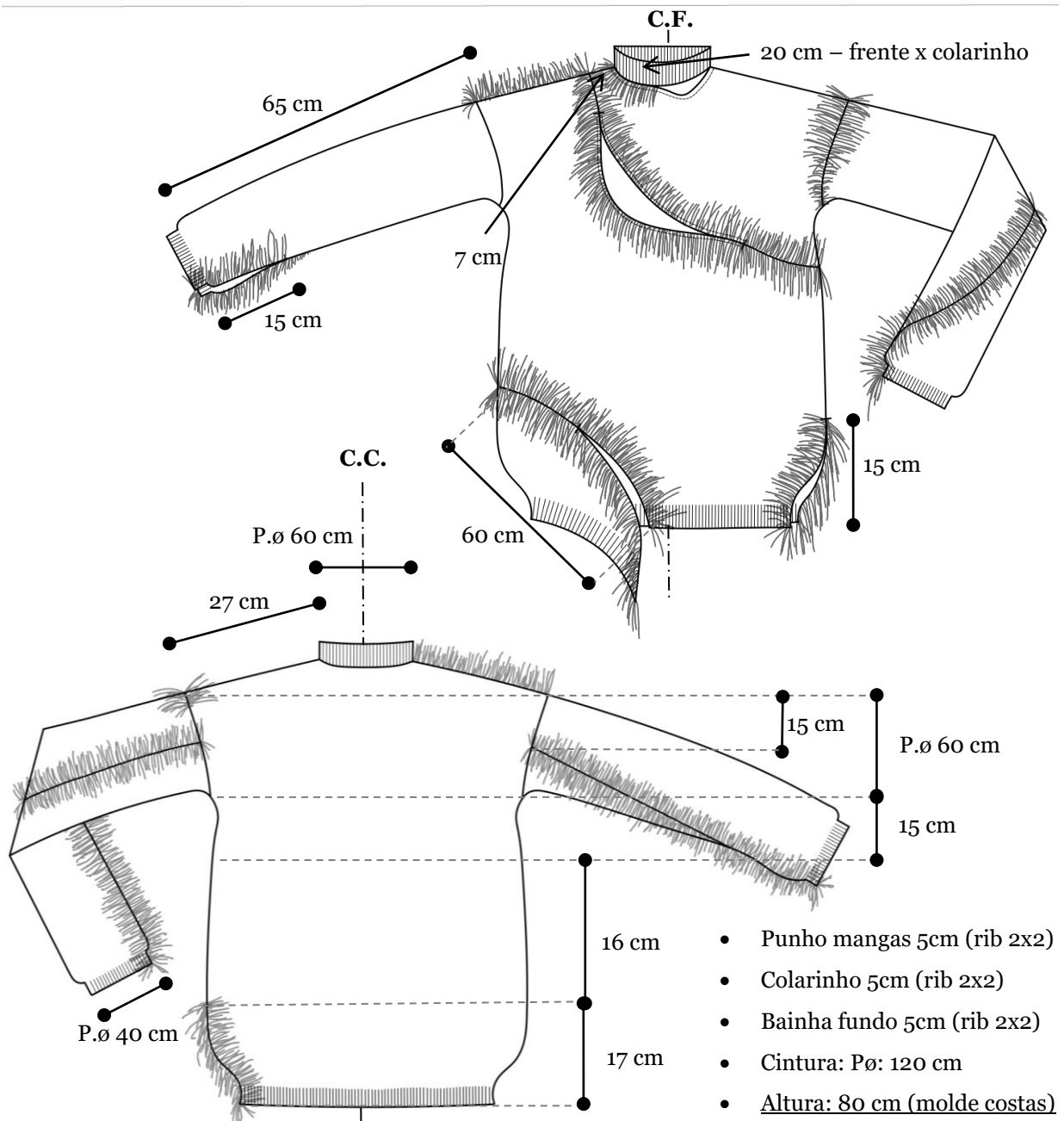
- Franjas em fio a aplicar manualmente com 30 cm comprimento total

Figura 104 – Desenho técnico, *Mangas:00:30:00<sup>AM</sup>*, Visto em Croqui 10, elaboração própria



00:30:00<sup>AM</sup>  
Dedicatória  
Arina vi Masen

Camisola:00:30:00<sup>AM</sup>



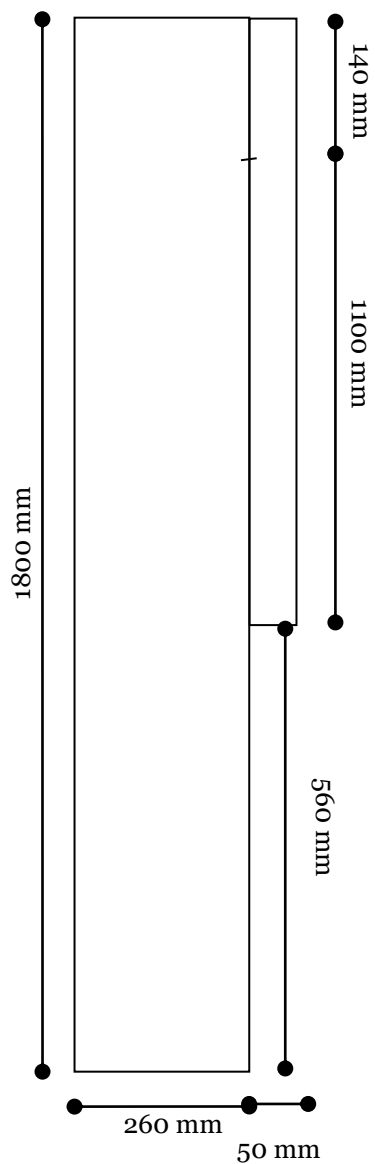
#### Materiais:

- Desperdícios Têxteis, malha *interlock* 100% algodão reciclado
- Fios em algodão reciclado

#### Confeção: (detalhes)

- Franjas em fio a aplicar manualmente com 30 cm comprimento total

Figura 105 – Desenho técnico, *Camisola:00:30:00<sup>AM</sup>*, Visto em Croqui 11, elaboração própria



Medidas da peça dobrada ao meio

**Materiais:**

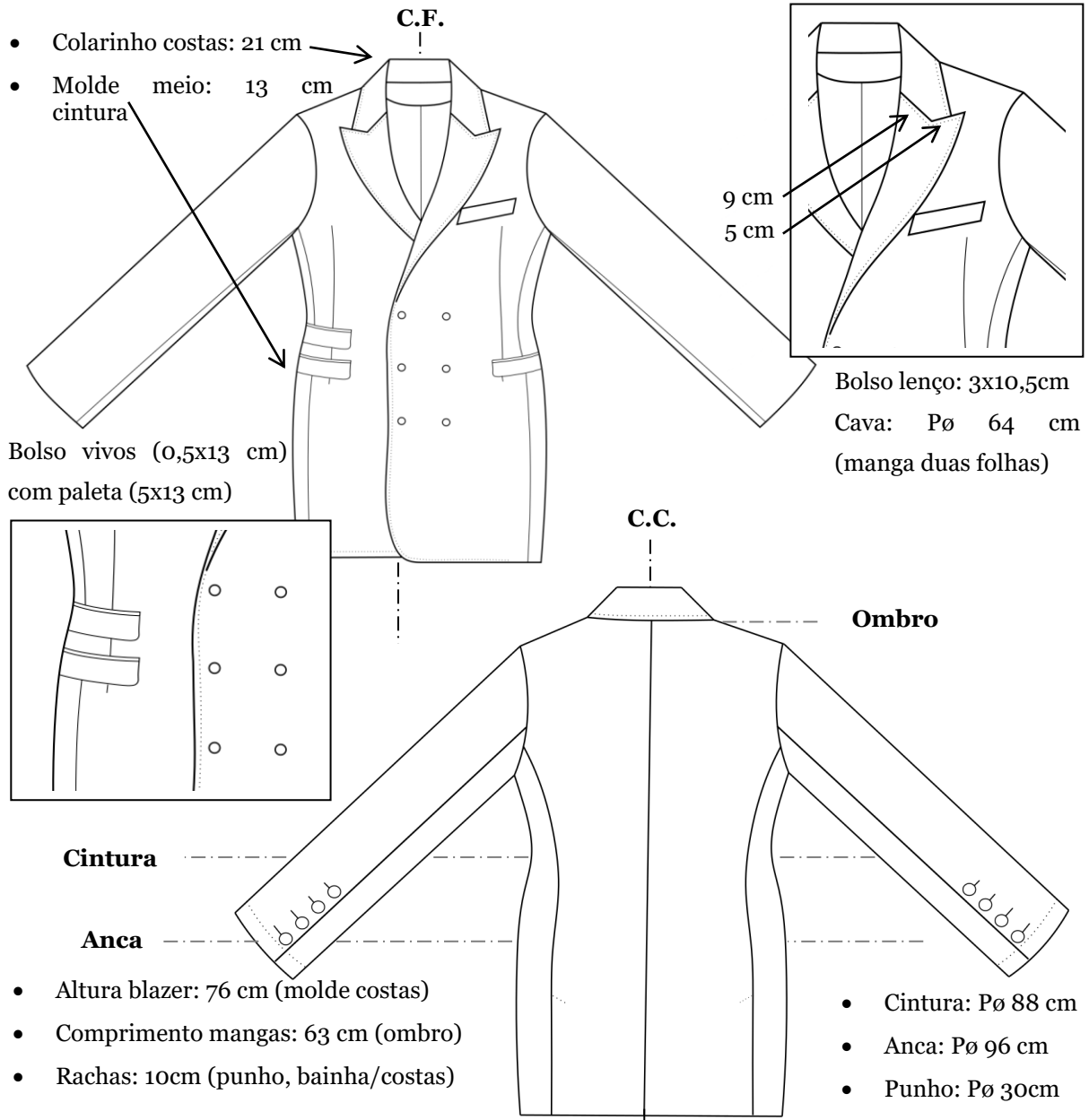
- Tecido acetinado para impressão têxtil

Figura 106 – Desenho técnico, *LençoxDurag:00:30:00<sup>AM</sup>*, Visto em Croqui 6 - elaboração própria



00:30:00 AM  
Dedicatória  
Arina vi Masen

Blazerxbenincopper: 00:30:00AM



#### Materiais:

- Tecido 100% seda com efeito metalizado e holográfico tons cobre e bronze, desperdícios de costura
- Forro 100% algodão cor de vinho, desperdícios de costura

- Botões de pressão
- Crina não colante
- Entretela microponto
- Chumaços
- Fita de nastro

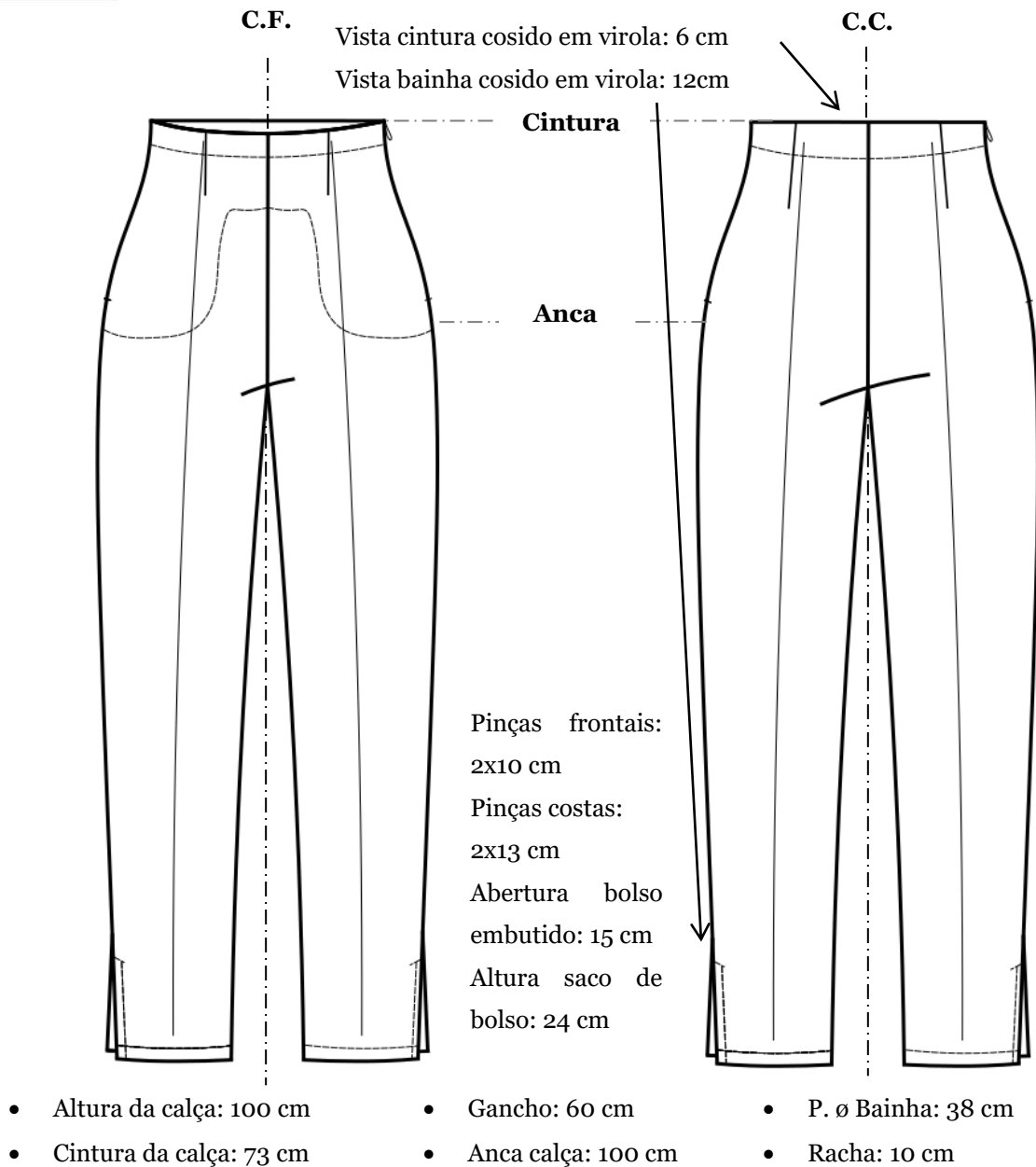
Forro cosido em virola

Figura 107 – Desenho técnico, *Blazerxbenincopper:00:30:00AM*, Visto em Croqui 6, elaboração própria



00:30:00<sup>AM</sup>  
Dedicatória  
Arina vi Masen

Calçasxbenincopper:00:30:00<sup>AM</sup>



**Materiais:**

- Tecido 100% seda com efeito metalizado e holográfico tons cobre e bronze, desperdícios de costura
- Fecho invisível 15cm
- Colchetes

**Materiais:**

- Vista cintura cosido em virola

Figura 108 – Desenho técnico, *Calçasxbenincopper:00:30:00<sup>AM</sup>*, Visto em Croqui 6, elaboração própria

#### 4.2.4 – Validação e Fotografia de Moda

Para a fase de validação do mini projeto, baseado no *moodbord* da coleção, preparou-se uma produção de moda, que envolveu a seleção de manequins de etnia negra, local, fotógrafo, *styling*, *repérage*, maquilhagem e cabelos ligados ao conceito que se pretende transmitir.

Focada nos elementos que refletissem a cultura africana a nível de movimentos, estilos musicais e narrativa. No início do desenvolvimento desta dissertação o objetivo era desenvolver esta componente com base nos conceitos apreendidos na unidade curricular de Fotografia e Produção de Moda do 2º ciclo que frequenta, no entanto, as condicionantes da pandemia obrigaram a definir uma segunda estratégia para a fase de validação perante o consumidor e a sociedade em geral.

Após a sessão fotográfica limitada pela pandemia, as fotos foram selecionadas e tratadas em *softwares* do mercado. As imagens – Figura 109 à Figura 114, são o resultado deste fase final do mini projeto e cujo objetivo é da sua publicação em redes sociais com *slogans* associados à narrativa e aos objetivos definidos no início desta dissertação.



Figura 109 – Foto das peças *BoinaxAde:00:30:00<sup>AM</sup>* e *Mangas:00:30:00<sup>AM</sup>*, Visto em Croqui 10, elaboração própria



Figura 110 – Fotos das peças *BoinaxAde:00:30:00<sup>AM</sup>* e *Mangas:00:30:00<sup>AM</sup>*; Visto em Croqui 10, Composição, elaboração própria



Figura 111 – Fotos das peças *BeninxZulu:00:30:00<sup>AM</sup>* e *Mangas:00:30:00<sup>AM</sup>*; Visto em Croquis 8 e 10  
Composição, elaboração própria



Figura 112 – Fotos da peça *Camisola:00:30:00<sup>AM</sup>*; Visto em Croqui 11, Composição, elaboração própria



Figura 113 – Fotos das peças *LençoxDurag:00:30:00<sup>AM</sup>*, *Blazerxbenincopper:00:30:00<sup>AM</sup>* e *Calçasxbenincopper:00:30:00<sup>AM</sup>*; Visto em Croqui 6; Composição, elaboração própria



Figura 114 – Fotos das peças *Blazerxbenincopper:00:30:00<sup>AM</sup>* e *Calçasxbenincopper:00:30:00<sup>AM</sup>*; Visto em Croqui 6; Composição, elaboração própria

# ***Encore* – Considerações Finais – Visões do Futuro**

A Moda nos dias de hoje está intensamente ligada com o mercado e resultados económicos, ou seja, ao lado capitalista, negligenciando por vezes a mensagem/comunicação como pode contribuir para a resolução dos problemas sociais e culturais, através da componente artística, estética e comunicacional. Este sistema comercial guia marcas a agregarem ideais sociais à sua identidade, na tentativa de parecerem inclusivos ou “*Fashion for good*” aos olhos do público consumidor, que cada vez mais os adotam como necessários. Representações que por vezes surgem por “seguimento da corrente” ao invés de se apresentarem com um papel ativo e definitivo na sociedade e na resolução dos seus problemas. Esforços das culturas em que a problemática se insere, contextualizam-na para que esta seja tratada e não transformada numa tendência de comércio apenas e interpretada como tal pelo recetor exterior.

Os estilos que incentivam a ideia de ostentação no *Hip-hop* encaixaram-se nesta forma de consumo. Em era contemporânea, a transição passa por aliar o estilo funcional e comercial sem esquecer o estético, artístico e de identidade própria. “Neste caso, a moda, música e movimento atuam como coadjuvantes em função da expressividade do valor artístico em causa, objeto subjetivo que compreende elementos como carácter, estilo e identidade” (Benetti & Norogrande, 2021, p.17). A colaboração de Moda com a Música vai de encontro a este facto, como ainda podem simultaneamente evoluir na atualidade e futuro. Observar comunidades e subculturas minoritárias com a intenção de estabelecer uma ligação com o consumidor que esta cada e vez mais atento a aspetos sociais.

Em análise e resposta às problemáticas, nota-se que a influência da cultura africana surgiu com o evento da escravatura nas sociedades em que se insere. No caso particular dos Estados Unidos da América, a potência mundial permitiu que as contribuições da sua diáspora afro-americana, acabassem por criar influências a nível global, propagando se de forma mais significativa, devido ao desenvolvimento de tecnologias e dos *media*.

Nisto, os estilos musicais descendentes dos tradicionais africanos *Jazz*, *Rap*, *Soul*, *R&B* e em grande destaque o *Hip-hop*, contribuíram para a desconstrução de valores rígidos que se tornam normas sociais. Aplicados e em paralelo com a área de Moda, deixam-se ser subjugados aos valores eurocêntricos e mostram destaque também à nova moda do continente africano. Esta, alia as referências da cultura tradicional, contextualizando-as e redirecionando para o ambiente contemporâneo em que se insere. As interpretações futuras passam para as que a sua diáspora em celebre estas mesmas técnicas implementando-as na sua identidade própria. Por parcerias e colaborações, promovem uma ligação e desenvolvimento mútuo.

Em fecho, a componente projetual vem a ter inspiração não apenas nas pesquisas realizadas, mas também numa resposta a como o Design de Moda podem colaborar para agregar atributos

mais artísticos aos comerciais. Explorar como estes projetos de podem contribuir para uma discussão aberta sobre as problemáticas sentidas por vários grupos de etnia negra.

Projetos como semanas da Moda Africana em Londres e Paris, assim como o mais recente “Portugal Fashion Sessions” aplicados a nível nacional, são criados com o intuito de promover a cultura e moda africana no ocidente. Contribuindo assim também para a disseminação desta mensagem, colocando-as a um título de destaque com ações no quotidiano.

## Limitações do Estudo

Em fase final de investigação, pretende-se notar algumas limitações da dissertação. O estudo teórico recorre a referências literárias e de *webgrafia* que mais se adequam ao tempo contemporâneo em que se inserem – recorrendo o máximo possível a obras que datassem entre os anos 2000 a 2021 – focados à área de estudo africanos de Moda. Uma das limitações iniciais desta investigação, foi em termos pressupostos teóricos relativos a um levantamento e reconhecimento de participantes e designers de etnia negra no percurso da história da Moda. Estes apresentam-se em contexto recente com recurso a artigos *online* de referências fidedignas, influenciados por atenção a eventos do movimento *Black Lives Matter*.

A nível prático, a limitação observa-se na obtenção de alguns dos materiais que materializassem o conceito apresentado em *moodboard*, assim como os equipamentos para o desenvolvimento do projeto de uma forma mais alargada. Em exemplo, na produção de looks que apresentassem uma forte entidade gráfica que aludisse ao tema apresentado. Conciliando o estilo maximalista com o menos associado à moda africana - minimalista, assim como na realização de acessórios que servissem de referência e homenagem às técnicas tradicionais africanas.

Outra limitação encontrada derivado das restrições impostas pela pandemia condicionaram à alteração do conceito fotográfico para o projeto. Devido a dificuldades e restringimento de deslocações, o objetivo de fotografar membros de grupos de dança *Hip-hop* assim como a elaboração de um *fashion film* com as peças confeccionadas fica adiado para realização futura assim que as referidas condições se verifiquem.

## Recomendações para futuras investigações

Em nota, lista-se recomendações e sugestões para a estruturação e desenvolvimento de futuras investigações nesta temática. Bastante pertinente também, é o estudo de práticas artesanais africanas para além de potências e referências mundiais. Salienta-se a importância da aplicação deste tipo de investigação exploratória-explicativa e qualitativa focada na observação do desenvolvimento da moda africana e de diáspora em países africanos e de língua lusófona. Análise da desconstrução e evolução da identidade de moda nesta regiões, destacando o seu potencial e relevância na sua integração em sistemas de design de Moda. Aplicar o instrumento de investigação a um maior número de países da África subsariana. Para além de explorar a sua origem, observar como a influência da diáspora africana no design de Moda contemporâneo, evoluiu o design de moda africano.

No caso de um projeto prático, com recurso as plataformas *online* entrar em contacto com artistas independentes do continente africano ou de diáspora que estivessem interessados num projeto multidisciplinar e colaborativo. Estudar particularidades de técnicas têxteis e de vestuário dos diferentes grupos étnicos africanos relevantes ao estudo e investigar, tratar e contextualizar as mesmas em design de moda contemporânea.

**Folha em branco**

## Referências Bibliográficas

- Benetti, A., & Norogrado, R. (2021). *Moda, Música & Sentimento* [E-book]. Estação das Letras e Cores.
- Baldini, M. (2006). *A Invenção da Moda: As Teorias, os Estilistas, a História*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Baxter, V., & Marina, P. (2008). *Cultural meaning and hip-hop fashion in the African American male youth subculture of New Orleans*. *Journal of Youth Studies*, 11(2), 93–113.
- Colbert, S. (2017). *Black Movements: Performance and Cultural Politics*. Nova Jérσία, Estados Unidos: Rutgers University Press.
- Coppens, L., Verkoeijen, P., & Rikers, R. (2011). *Learning Adinkra symbols: The effect of testing*. *Journal of Cognitive Psychology*, 23(3), 351–357.
- Denis, R. C. (2000). *Uma Introdução à História do Design*. São Paulo, Brasil: Edgard Blücher
- Fannami, M., Muazu, M. (2011). *Northern Nigerian Garments and Caps: Uses and the Challenges for Socio-Cultural Changes*. *Cross-Cultural Studies*, 24(null), 55–78.
- Hansen, K. (2004). *The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture*. *Annual Review of Anthropology*, 33(1), 369–392.
- Idang, G. (2018). *African Culture and Values*. *Phronimon*, 16(2), 97–111.
- Jennings, H. (2011). *New African Fashion*. Munique, Alemanha: Prestel.
- Kaiser, S., McCullough, S. (2010). *Entangling the Fashion Subject Through the African Diaspora: FromNotto(K)notin*. *Fashion Theory*, 14(3), 361–386.
- Kawamura, Y. (2006). *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*, *Fashion Theory*, 10(3), 413–416.
- Koser, K. (2003). *New African Diasporas (Global Diasporas)* (1ª Edição). Londres, Inglaterra: Routledge.

- Levine, L. (2007). *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom* (Edição do 30.º aniversário.). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Lewis, V. (2003). *Dilemmas in African Diaspora Fashion*. *Fashion Theory*, 7(2), 163–190.
- Lipovetsky, G. (2010). *O Império do Efêmero* (2ª Edição). Alfragide, Portugal: Dom Quixote.
- Loughran, K. (2009). *The Idea of Africa in European High Fashion: Global Dialogues*. *Fashion Theory*, 13(2), 243–271.
- Miller, M. (2009). *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity* (Edição Ilustrada). Carolina do Norte, Estados Unidos: Duke University Press Books.
- Okpewho, I., & Nzegwu, N. (2009). *The New African Diaspora*. Indiana, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Omoyele, T. (2016). *The history and sociological significance of Africa Fashion Week New York 2011–2014*. Department of Sociology, National University of Ireland, Maynooth, County Kildare, 1–239.
- Pendergast, S., Pendergast, T., Hermsen, S. (2003). *Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear Through the Ages 5 Volume Set Edition 1*. (1ª Edição). Michigan, Estados Unidos: UXL.
- Rabine, L., Eicher, J. (2002). *The Global Circulation of African Fashion (Dress, Body, Culture)* (1ª Edição). Oxford, Reino Unido: Publicações Berg.
- Rovine, V. (2015). *African Fashion, Global Style: Histories, Innovations, and Ideas You Can Wear (African Expressive Cultures)* (Edição Ilustrada). Indiana, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Sibani, C. (2018). *Impact of Western culture on traditional African society: problems and prospects*. *Journal of Religion and Human Relations*, Vol. 10(No. 1), 1–17.
- Simmel, G. (1957). *Fashion*. *American Journal of Sociology*, 62(6), 541–558.

Sullivan, R. E. (2003). *Rap and Race: It's Got a Nice Beat, but What about the Message?* *Journal of Black Studies*, 33(5), 605–622.

Tylor, E. B. (2016). *Primitive Culture* Volume I (Dover Thrift - 1.<sup>a</sup> Edição). Publicações Dover

Tulloch, C. (2010). *Style—Fashion—Dress: From Black to Post-Black*. *Fashion Theory*, 14(3), 273–303.

White, C. C. R., & Steele, V. (2018). *How to Slay: Inspiration from the Queens and Kings of Black Style*. Nova Iorque, Estados Unidos: Rizzoli.

Wijngaarden, V. (2018). *Maasai beadwork has always been modern: An exploration of modernity through artifacts*. *Cultural Dynamics*, 30(4), 235–252.

**Folha em branco**

## Webgrafia

Adesina, P. (2019). *Style, beauty and black identity*. Recuperado a 22 de novembro de 2020, no *website* - <https://www.bbc.com/culture/article/20190827-black-identity-in-fashion-and-beauty>

Buchholz, K. (2020). The Countries Most Active in the Trans-Atlantic Slave Trade. Recuperado a 7 de novembro de 2020, no *website* - <https://www.statista.com/chart/22057/countries-most-active-trans-atlantic-slave-trade/>

Dodson, H. (2003). *America's Cultural Roots Traced to Enslaved African Ancestors*. Recuperado a 23 de novembro de 2020, no *website* - <https://www.nationalgeographic.com/news/2003/2/jubilee-america-culture-enslaved-africans/>

Elan, P. (2020). *Blackfishing: "Black is cool, unless you're actually black."* The Guardian. Recuperado a 26 de junho de 2020, no *website* - <https://www.theguardian.com/fashion/2020/apr/14/blackfishing-black-is-cool-unless-youre-actually-black>

Hadingham, E. (2015). *Where Is the Birthplace of Humankind? South Africa and East Africa Both Lay Claims*. Recuperado a 12 de fevereiro de 2021 no *website* <https://www.nationalgeographic.com/history/article/150911-hominin-hominid-berger-homo-naledi-fossils-ancestor-rising-star-human-origins>

Heron-Langton, J. (2020). *The Denim Tears x Levi's collab explores African American history*. Recuperado a 1 de novembro de 2020, no *website* - <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/47560/1/tremaine-emory-levis-denim-tears-collaboration-collection-cotton-slavery-america>

Kim, V. (2017). *We Need to Move on From Cultural Appropriation*. Recuperado a 25 de novembro de 2020, no *website* - <https://www.businessoffashion.com/opinions/news-analysis/op-ed-we-need-to-move-on-from-cultural-appropriation>

Lubitz, R. (2016). *Hoodies are now a \$1,000 luxury item — but there's a complicated racial history behind them*. Recuperado a 17 de dezembro de 2020, no *website* -

<https://www.businessinsider.com/theres-a-complicated-racial-history-behind-hoodies-2016-4?international=true&r=US&IR=T>

Menkes, S. (2005). *Next Stop, Africa*. Recuperado a 20 de novembro no *website*- <https://www.nytimes.com/2005/03/20/travel/tmagazine/next-stop-africa.html>

Rovine, V. L. (2006). *African Fashion Design: Global Networks and Local Styles (1)*. Recuperado a 3 de janeiro de 2021, no *website*- <http://africultures.com/african-fashion-design-global-networks-and-local-styles-1-5754/>

Rovine, V. L. (2009). *Viewing Africa through Fashion*. *Fashion Theory*, 13(2), 133–139. Recuperado a 30 de novembro de 2020, no *website*- <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175174109X414240?journalCode=rfft20>

Wilson, D. (2012). *The History of the Hoodie*. Recuperado o a 7 de novembro de 2020 no *website* - <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/the-history-of-the-hoodie-237791/>

Zimmermann, K. A. (2017). *What Is Culture?* Recuperado a 12 de fevereiro de 2021, no *website* - <https://www.livescience.com/21478-what-is-culture-definition-of-culture.html>

**Folha em branco**