

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FERNANDA MOREIRA MARÇAL

A MODA ANDRÓGINA COMO EXPRESSÃO DE RESISTÊNCIA ÀS NORMAS DE
GÊNERO DURANTE A DITADURA MILITAR NO BRASIL.

GOIÂNIA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Fernanda Moreira Marçal

Título do trabalho: A moda andrógina como expressão de resistências às normas de gênero durante a Ditadura militar no Brasil

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Moreira Marçal, Discente**, em 24/11/2025, às 20:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adair Marques Filho, Professor do Magistério Superior**, em 28/11/2025, às 13:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5808732** e o código CRC **289FFC72**.

FERNANDA MOREIRA MARÇAL

A MODA ANDRÓGINA COMO EXPRESSÃO DE RESISTÊNCIA ÀS NORMAS DE
GÊNERO DURANTE A DITADURA MILITAR NO BRASIL.

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação
apresentado à Faculdade de Artes Visuais da
Universidade Federal de Goiás como requisito para a
obtenção do título de Bacharela em Design de Moda.
Orientador: Prof. Dr. Adair Marques Filho

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Marçal, Fernanda Moreira
A MODA ANDRÓGINA COMO EXPRESSÃO DE RESISTÊNCIA ÀS
NORMAS DE GÊNERO DURANTE A DITADURA MILITAR NO
BRASIL. [manuscrito] / Fernanda Moreira Marçal. - 2025.
60 f.

Orientador: Prof. Adair Marques Filho.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Design de
Moda, Goiânia, 2025.

Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. Moda andrógina. 2. Ditadura militar. 3. Dzi Croquettes. 4.
Figurino. 5. Papéis de gênero. I. Filho, Adair Marques, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte e sete dias do mês de novembro do ano de 2025 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “A moda andrógina como expressão de resistências às normas de gênero durante a ditadura militar no Brasil”, de autoria de Fernanda Moreira Marçal, do curso de Design de Moda, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela prof. Dr. Adair Marques Filho - orientador (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: prof.^a Dr.^a Marina Carmello Cunha (FAV/UFG) e prof. Dr. Aginaldo Caiado de Castro Aquino Coelho (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de (10,0) , tendo sido o TCC considerado (aprovado).

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Adair Marques Filho, Professor do Magistério Superior**, em 28/11/2025, às 13:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aginaldo Caiado De Castro Aquino Coelho, Professor do Magistério Superior**, em 28/11/2025, às 16:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marina Carmello Cunha, Professor do Magistério Superior**, em 04/12/2025, às 08:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5808735** e o código CRC **CA5006E4**.

Dedico este trabalho a minha bisavó, Benedita Peixoto (*in memoriam*) que mesmo sem saber ler e escrever era muito sábia e me ensinou as principais lições da vida: amar e sonhar grande.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Universidade Federal de Goiás por todos os aprendizados e experiências enriquecedoras que proporcionaram amadurecimento e crescimento profissional ao longo desses quatro anos de graduação. Em especial à equipe de profissionais e estudantes da FAV, pelos ensinamentos, pelas trocas e pela solidariedade.

Minha gratidão ao meu orientador, Dr. Adair Marques Filho, pelo apoio, paciência e dedicação ao me orientar no desenvolvimento deste trabalho. Seu repertório teórico, experiências e indicações me ajudaram muito a escrever e questionar a função da moda como agente social e mecanismo de linguagem.

À coordenadora e professora Lorena Abdala, pelo empenho em criar espaços de integração, eventos e projetos que incentivam os alunos a transformar sonhos em realidade. A minha participação no UFG Fashion Business foi muito importante para entender o funcionamento do mercado e me preparar para pensar em soluções diante dos desafios encontrados nele.

À professora Marina Carmello, por compartilhar seu conhecimento com tanto apreço, inspirando os estudantes a explorarem sua criatividade e a experimentarem novos materiais e formas de produzir moda. Suas aulas foram essenciais para despertar minha curiosidade e interesse pela ilustração digital e para que eu construísse minha identidade como designer.

À minha colega e amiga Ana Carolina Moreno (Nina), pela parceria dentro e fora da sala de aula, pela cumplicidade e pela realização de tantos projetos juntas. Sua personalidade excêntrica, ideias disruptivas e colaboração resultaram em qualidade e autenticidade em nossos exercícios em dupla.

A educação é uma ferramenta que transforma vidas e escreve histórias; por meio dela evoluímos intelectualmente, compreendemos nosso lugar no mundo e passamos a enxergar novas oportunidades de melhorá-lo. Assim, poder estudar a área que escolhi em uma instituição com tantas tecnologias, recursos gratuitos e uma equipe qualificada é uma grande dádiva.

Atribuo aos meus pais, Valdemiro José Marçal e Deni Batista Moreira, um papel fundamental nesta conquista. Graças ao amor, esforço e trabalho incansável de vocês, concluo mais uma etapa da minha formação como designer de moda, um sonho que só se tornou possível pela contribuição de ambos. A vocês, meus primeiros professores, deixo minha eterna gratidão e amor sem medidas.

Registro também minha gratidão à minha irmã, Natália Moreira Marçal, minha pessoa favorita no mundo, que sempre acreditou no meu potencial, me inspirou a investigar este tema

em um dia aleatório de carnaval e estive ao meu lado em todos os momentos. Tenho muito orgulho da pessoa e artista que você é.

Estendo meus agradecimentos à minha família, especialmente aos meus irmãos Luana e Luan, meus primos Marina e Luizmar, à minha tia Maria Aparecida e ao meu tio Luiz, por todo o carinho, suporte e presença constante na minha vida. A mudança de cidade e de rotina foi desafiadora e trouxe muita saudade, mas, graças às palavras de confiança, sabedoria e incentivo de cada um de vocês, encontrei força para persistir.

Por fim, agradeço ao meu amigo Dermival, por tornar todos os instantes mais leves, pelas risadas e conversas cheias de nostalgia e alegria que traz para minha vida. E ao meu namorado, Ubaldino, por me acolher nos momentos mais difíceis, me fortalecer, me fazer sorrir e demonstrar amor até nos menores gestos.

Só o amor constrói!

RESUMO

O presente trabalho busca explorar o conceito de moda andrógina no cenário da ditadura militar no Brasil (1964-1985), como um movimento de contracultura que rejeitou o controle moral e social, bem como as demarcações tradicionais do vestuário atribuídas aos homens e mulheres para manutenção de papéis sociais. Esses pré-definidos por grupos dominantes e influenciados pela religião cristã. Nele serão apresentadas as definições de androginia, suas características, manifestações ao longo da história e principais adeptos, com destaque para sua participação na música, nas artes, na cultura e no modo de vestir de determinados sujeitos. A análise concentra-se na observação de imagens dos figurinos usados pelo grupo teatral Dzi Croquettes em suas encenações, estabelecendo um paralelo entre a teoria *queer* de Judith Butler e as performances transgressoras dos artistas, que criticavam essa divisão sexual binária. Assim, propondo uma discussão sobre a importância das roupas para construção de identidades e expressões de gênero que desafiavam a dicotomia masculino/feminino.

Palavras-chave: Moda andrógina; Ditadura militar; Dzi Croquettes; Figurino; Papéis de gênero.

RESUMEN

El presente trabajo busca explorar el concepto de moda andrógina en el escenario de la dictadura militar en Brasil (1964-1985), como un movimiento de contracultura que rechazó el control moral y social, así como las demarcaciones tradicionales del vestuario atribuidas a hombres y mujeres para el mantenimiento de roles sociales. Estos predefinidos por grupos dominantes e influenciados por la religión cristiana. En él se presentarán las definiciones de androginia, sus características, manifestaciones a lo largo de la historia y sus principales adeptos, con énfasis en su participación en la música, las artes, la cultura y la forma de vestir de ciertos sujetos. El análisis se concentra en la observación de imágenes de los vestuarios utilizados por el grupo teatral Dzi Croquettes en sus puestas en escena, estableciendo un paralelo entre la teoría queer de Judith Butler y las actuaciones transgresoras de los artistas, que criticaban esta división sexual binaria. Así, proponiendo una discusión sobre la importancia de la ropa para la construcción de identidades y expresiones de género que desafiaban la dicotomía masculino/femenino.

Palabras clave: Moda andrógina; Dictadura militar; Dzi Croquettes; Vestuario; Roles de género.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 ANOS DE CHUMBO.....	16
2.1 O VESTUÁRIO NA ERA DA CONTRACULTURA.....	21
3 ANDROGINIA: CONCEITO E HISTÓRIA.....	30
4 MODA, GÊNERO E ANDROGINIA.....	37
5 ANÁLISE DE FIGURINO DOS DZI CROQUETTES.....	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
REFERÊNCIAS.....	61

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marcha da Família com Deus pela Liberdade.....	18
Figura 2 - Mulheres em defesa do uso da mini saia (1966).....	21
Figura 3 - Mary Quant de mini saia.....	21
Figura 4 - Le Smoking.....	22
Figura 5 - Modelo de Pierre Cardin (1969).....	23
Figura 6 - Modelos de André Courrèges.....	23
Figura 7 - Paco Rabanne e sua modelo (1966).....	24
Figura 8 - Exemplos do estilo Mods.....	25
Figura 9 - Camisas no estilo Peacock.....	25
Figura 10 - Estilo Hippie.....	26
Figura 11 - Capa do disco Tropicália ou Panis et Circencis.....	27
Figura 12 - Exemplo do estilo Tropicália por Marisa Monte, Caetano Veloso e Gal Costa.....	27
Figura 13 - David Bowie em turnê em 1973.....	28
Figura 14 - Edy Star 1974.....	28
Figura 15 - Samurai e Wakashu (Juventude Masculina).....	33
Figura 16 - Vestuário masculino da Idade Média.....	38
Figura 17 - Vestuário feminino medieval.....	39
Figura 18 - Rei Sol.....	41
Figura 19 - Moda no século XVIII.....	42
Figura 20 - Vestuário feminino no século XIX.....	43
Figura 21- O estilo la garçonne.....	44
Figura 22 - Marlene Dietrich.....	46
Figura 23 - Vestuário feminino nos anos 40.....	47
Figura 24 - James Dean (1955).....	48
Figura 26 - Figurino Paulete.....	53
Figura 27 - Figurino Família Dzi Croquettes.....	54
Figura 28 - Maquiagem Dzi Croquettes.....	54
Figura 29 - Figurino do casal Lennie Dale e Wagner Ribeiro.....	55
Figura 30 - Hitler vestido de bailarina.....	57

1 INTRODUÇÃO

É notório que a arte é para os seres humanos desde o início da sua existência um meio de transmitir suas ideias, sentimentos, descobertas, dúvidas e emoções, sendo capaz de promover reflexões, diálogos, relatar evoluções temporais de um ambiente e expor diferentes perspectivas sobre como entendemos o mundo. Desse modo, quem produz a arte pode manifestar-se de forma pragmática ou subjetiva quando se tem essa liberdade de escolha.

A classe artística brasileira, em 1964, diante da restrição à liberdade de expressão imposta pelo regime militar, expressava sua indignação com o controle moral, social e a repressão estética de forma codificada. Muitas vezes, optando por apresentações artísticas que criticavam o cenário político opressor disfarçadas de humor, músicas com letras ambíguas e, na área da moda, por meio de roupas provocantes, inserção de símbolos de resistência disfarçados, estilos ligados a movimentos de contracultura e com o rompimento da divisão entre o masculino e feminino no vestuário.

O grupo teatral Dzi Croquettes, o objeto deste estudo, ao incorporar figurinos andróginos em seus espetáculos, por exemplo, contrapôs a dicotomia binária como forma de resistência. Os atores, homens barbudos, musculosos e peludos desafiaram as normas de gênero e a heteronormatividade ao usar peças vistas como femininas: vestidos de paetê, casacos de pele, saias longas, collant, chapéus com flores e saltos altos, juntamente a maquiagens extravagantes enquanto performaram danças românticas homoafetivas e subvertiam o padrão de comportamento atribuídos a homens e mulheres.

O vestuário, então, além de um mero recurso visual e estético, contribui para a construção de personagens e comunica assim como o texto da narrativa encenada, sendo capaz de causar reflexões no público, emocionar e questionar dogmas sociais. Dessa forma, a presente pesquisa propõe a análise do figurino dos Dzi Croquettes para compreender como o ato de se vestir de determinada maneira pode ser uma forma de protesto em regimes autoritários e o papel da moda na construção de identidades e expressões de gênero e sexualidade transgressoras, sob a perspectiva de Denise Pollini (2007) acerca da moda como comunicação e à luz de Judith Butler em seus estudos da teoria queer que contesta a naturalização das categorias binárias.

Portanto, a realização deste trabalho é relevante para enriquecer discussões futuras sobre a trajetória histórica da moda agênero¹ no Brasil e direitos da população LGBTQIAP+.

¹ A Moda agênero é um movimento na área do vestuário que rompe com a divisão entre masculino e feminino na criação de roupas.

visto que, a manifestação de corpos andróginos durante a ditadura militar brasileira contribuiu para o encorajamento de expressões fluidas de gênero e impulsionou questionamentos a respeito da não binariedade.

Além disso, o conteúdo abordado colabora para a interdisciplinaridade entre arte, moda, política e sexualidade, sendo as roupas capazes de mostrar opiniões, contradições, posição social e formas de pensar de um indivíduo e/ou de uma sociedade em determinado período da história.

Considerando esse contexto, o intuito deste trabalho é analisar a moda andrógina como uma forma de oposição às construções sociais de gênero e à censura nas manifestações artísticas imposta durante a ditadura militar no Brasil, com foco nos figurinos provocantes do grupo teatral Dzi Croquettes. Para atingir esse objetivo geral, busca-se também contextualizar o período do regime militar no Brasil, identificando como as medidas autoritárias de repressão estética e a liberdade de expressão impactaram na arte e na moda; entender como as roupas podem ser ferramentas para a expressão de uma identidade que contrapõe ao binarismo de gênero e ao padrão heteronormativo compulsório; e analisar a contribuição do figurino do grupo Dzi Croquettes para suas performances sátiras que criticavam o cenário político da época e as normas de gênero vigentes.

Assim, o problema da pesquisa consiste em entender como a moda contribui para a expressão de gênero e pode ser uma ferramenta de comunicação para transmitir princípios, características de uma determinada época e normas sociais, sendo o objeto desta análise o figurino andrógino do grupo teatral Dzi Croquettes e suas apresentações polêmicas durante a ditadura militar, que questionavam as imposições conservadoras do regime autoritário e a categorização de gênero binária. A fim de responder questões norteadoras como: Qual é a relação da moda com a construção social de gênero? De que maneiras a moda contribui para a perpetuação de estereótipos de gênero? Quando e como a moda andrógina se expressou no Brasil? Como a moda andrógina resistiu às normas de gênero durante a ditadura militar? Quem foram os Dzi Croquettes? Qual a importância do figurino dos Dzi Croquettes para o rompimento de padrões de feminilidade e masculinidade? Como o figurino contribuiu para a narrativa apresentada pelo grupo teatral?

Por fim, para responder essas questões, a metodologia adotada é de abordagem qualitativa; dessa forma, utilizou-se da pesquisa bibliográfica para contextualizar o cenário da ditadura militar no Brasil e explicar a relação entre moda, gênero e comunicação. Contando com o apoio do livro “História do Brasil” de Boris Fausto, que retrata todas as fases do regime militar e seus antecedentes, e os estudos de Judith Butler, Diana Crane e Denise

Pollini para evidenciar a relação entre as roupas, linguagem e seu papel social na formação de identidades. Complementarmente, para analisar os figurinos do Dzi Croquettes e suas performances andróginas, recorreu-se à observação do documentário *Dzi Croquettes* (2009) e fotografias da época.

2 ANOS DE CHUMBO

Em 2024, o golpe militar de 1964 completou 60 anos. Esse período de intensas tensões ideológicas, que resultaram em 21 anos de repressão, foi lembrado pelos brasileiros por meio dos veículos de comunicação e do cinema, também com a estreia do filme “Ainda Estou Aqui”. Isso contribuiu para uma reflexão acerca da importância de entender os antecedentes da ditadura militar e a relevância de produções artísticas que questionem o *status quo*, para que a instauração de regimes autoritários não se repita.

Para compreender o que antecedeu a tomada de poder pelos militares, como ela ocorreu e suas consequências, é fundamental recordar o contexto de polarização política no qual o golpe foi articulado. O mundo estava em alerta com a Guerra Fria acontecendo; o embate ideológico entre os Estados Unidos e a União Soviética impactou na forma de governar de diversos países e em suas relações comerciais, em especial os da América Latina, que apresentavam um histórico de vulnerabilidade social e se tornaram alvo de disputa (FIGUEIREDO, 2015).

Nesse contexto, o Brasil, que desde o século XX já possuía um vínculo com os Estados Unidos no mercado de agroexportação e recebimento de tecnologia, passou a ser observado com mais atenção. O medo de sua “cubanização”, ou seja, de que a nação firmasse aliança com a URSS e adotasse o sistema comunista, foi o que motivou essa vigilância mais severa nos anos 60. Nessa década a mobilização de organizações populares brasileiras cresceu e contribuiu para a divisão partidária entre esquerda e direita, os dois partidos de ideais opostos iniciaram uma batalha ideológica intensa, principalmente quando João Goulart, em 1962, ocupou a presidência nacional e propôs uma série de reformas sociais que desagradou a elite (FIGUEIREDO, 2015).

Conforme apontado por Boris Fausto em seu livro “História do Brasil” (2006), João Goulart, conhecido como Jango, já tinha uma aproximação com movimentos populistas desde o início de sua carreira política. Ele era integrante do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e havia sido Ministro do Trabalho durante o governo de Getúlio Vargas, o que demonstrava uma visão nacionalista. Dessa forma, a elite o via com desconfiança, visto que o sucessor do renunciante, Jânio Quadros, defendia reformas sociais que colocavam em risco os seus privilégios e, para eles, simbolizavam uma possível instalação do socialismo no Brasil.

Essas reformas sociais foram nomeadas Reformas de Base, o objetivo, por meio delas, era conquistar a emancipação econômica do país para que houvesse menos dependência do capital estrangeiro e exigir maior intervenção do Estado em melhorias sociais. Jango acreditava que o bem social dependia da equidade na distribuição de riquezas e menos

preocupações com empréstimos internacionais que resultaram em dívidas grandiosas. Ao contrário do que boa parte da direita temia, o projeto não queria acabar com a estrutura capitalista, apenas buscava aprimorá-la ao alinhar-se com as necessidades da população (BECHARA e RODRIGUES, 2015).

As medidas correspondiam a alterações em diversos âmbitos sociais: no setor eleitoral foi proposto o direito ao voto para analfabetos e militares de baixa patente; no agrário, a redistribuição de terras improdutivas para pequenos produtores agrícolas, mediante pagamento de títulos da dívida pública; no administrativo e bancário, a regulamentação do solo e investimento em infraestrutura nas cidades; no fiscal, a tributação progressiva e taxaço das grandes fortunas; e no educacional, a erradicação do analfabetismo e fim das cátedras vitalícias (AMORIM, 2024).

As informações e discussões a respeito da defesa dessas futuras mudanças no território nacional eram amplamente debatidas na mídia e em assembleias públicas, onde, o político propagava suas ideias para persuadir os cidadãos, os nomeados comícios. Os participantes dessas reuniões se dividiram entre os indivíduos que acreditavam nelas como medidas essenciais para a diminuição das desigualdades sociais, em sua maioria o proletariado; e os que consideravam o projeto uma afronta à ordem estabelecida e à economia, pensando em táticas de impedimento, como boa parte da burguesia.

Entre os apoiadores principais estavam o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), uma organização de sindicatos urbanos, fundado em 1961, formado por trabalhadores, majoritariamente eletricitistas e mineradores que viam nas reformas a oportunidade de aumento de salário e de reivindicações por seus direitos previdenciários e políticos; a União Nacional dos Estudantes (UNE), criada em 1938, um movimento estudantil que lutava pelo acesso à educação pública de qualidade e pela promoção de manifestações culturais; e o Partido Comunista Brasileiro (PCB), firmado em 1922, que entendia o valor de suas propostas para a radicalização do povo, embora não tivesse o viés socialista (AMORIM, 2024).

Seus adversários, por sua vez, eram grandes latifundiários que eram contra a reforma agrária para não ter que ceder suas terras improdutivas a camponeses devido à especulação imobiliária; alguns integrantes do Partido Social Democrático (PSD) e das Forças Armadas que enxergavam uma ameaça aos seus privilégios e desestabilização da hierarquia social vigente, já que houve aumento de candidatos de esquerda eleitos; e a ala conservadora da Igreja, que, influenciada por organizações civis como o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) estava receosa com a

possibilidade de uma doutrinação comunista e sem valores cristãos aos brasileiros (AMORIM, 2024; FAUSTO, 2006).

Dessa forma, a sociedade brasileira estava polarizada, mas foi o notório Comício Central, realizado no Rio de Janeiro, que despertou a mobilização popular e a preocupação da alta sociedade. Neste dia, 13 de março, compareceram cerca de 150 mil pessoas para ver João Goulart colocar em prática o que havia desenvolvido, e foram assinados dois decretos fundamentais para a mudança do cenário brasileiro, um referente à criação da Superintendência de Política Agrária (SUPRA) para a implementação da reforma agrária e o outro formalizando a desapropriação das refinarias de petróleo em favor da Petrobras. Essas ações provaram o compromisso do presidente com o povo, mas geraram o descontentamento daqueles que discordavam da sua política. (FAUSTO, 2006).

Então, a discordância foi levada para as ruas de diversas regiões do Brasil pelas Marchas da Família com Deus pela Liberdade (Figura 1), um movimento de oposição, liderado por religiosos, em sua maioria católicos e aqueles que pertenciam à classe média, direitistas e tinham conexões com membros militares. As manifestações iniciaram no dia 19 de março de 1964 em São Paulo e foram se espalhando em outras cidades até o dia 8 de junho, seus participantes defendiam a moralidade cristã, a hierarquia social e o anticomunismo, pois, para eles as Reformas de Base declarava o fim do sistema capitalista e dos bons valores cristãos (AMORIM, 2024)

Figura 1 - Marcha da Família com Deus pela Liberdade



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: [Marcha da Família com Deus pela Liberdade – Wikipédia, a enciclopédia livre.](#)

A junção de religiosos com profissionais das Forças Armadas, ambos persuadidos pelo discurso norte-americano contra a “cubanização” do país, consolidou uma aliança poderosa contra os progressistas, perpetuando a ideia de uma intervenção militar imediata no governo em prol da manutenção da ordem. Desse modo, foi instaurado um regime autoritário no Brasil, com a suspensão de direitos civis, perseguição a revoltosos, tortura, desaparecimentos, mortes, manipulação dos meios de comunicação, censura na arte e restrição à liberdade de expressão (BECHARA e RODRIGUES, 2015).

A legitimação das ações violentas e repressivas que ocorreram durante a posse dos comandantes das Forças Armadas aconteceu por meio da criação dos Atos Institucionais (AIs), regulamentos que permitiam alterar a Constituição Brasileira. Eles sobrepujaram quaisquer esferas de poderes políticos, ou seja, não exigiam a validação do Legislativo e nem do Judiciário, e tampouco contavam com prazo de validade. No período de abril de 1964 a outubro de 1969, foram editados 17 decretos que contribuíram para a imposição do estado antidemocrático e consolidaram os nomeados Anos de Chumbo, o período mais brutal do regime (BECHARA e RODRIGUES, 2015).

Dentre os principais documentos que compunham este conjunto de regulamentos, cabe citar como fundamentais para o início da ditadura o AI-1 e o AI-5. O primeiro Ato Institucional, promulgado no dia 9 de abril permitiu a eleição indireta para presidente, cassação de mandatos legislativos, dissolução de direitos políticos e modificações na Constituição (BECHARA e RODRIGUES, 2015). Já o quinto ato, assinado no dia 13 de dezembro de 1968 determinou a suspensão da garantia de *habeas corpus* para crimes políticos, recesso e fechamento do Congresso Nacional por tempo indeterminado, censura da mídia e imprensa e autorização de táticas repressivas para combater a desordem (FAUSTO, 2006).

O autoritarismo se estabeleceu e ficou nítido para os cidadãos brasileiros que as consequências de revoltas e quaisquer desvios das normas impostas pelos militares seriam graves. Sendo assim, os principais afetados eram aqueles que inicialmente já se mostravam opositores a essa forma de governança, ativistas pelos direitos humanos, a classe trabalhadora e artistas, especialmente os que traziam um tom de denúncia para suas apresentações. Eles sofriam silenciamento, atentados, abusos e muitas vezes eram obrigados a fugir para o exterior pela própria proteção.

A UNE, por exemplo, foi forçada a realizar suas manifestações e discussões clandestinamente, pois sua sede foi incendiada antes mesmo da introdução do primeiro ato

institucional e, mais tarde, teve sua representatividade estudantil retirada pela Lei Suplicy.² Suas ações eram consideradas ofensivas para as diretrizes vigentes devido ao seu caráter revolucionário de oposição ao conservadorismo e à ideologia política proclamada. A organização, liderada por estudantes, contou com um participante como orador do Comício Central e formou frente de diversas manifestações a favor da democratização da cultura e do ensino gratuito (DE SOUZA SANTOS, 2009).

Outra vítima das autoridades foi o Centro Popular de Cultura (CPC), esta associação parceira da UNE, fundada em 1961 por dramaturgos, cineastas, músicos e profissionais da arte, sofreu desmantelamento por questionar as estruturas sociais através do teatro e incentivar a revolta da classe mais baixa. Os temas apresentados nas obras redigidos por sua equipe discutiam o elitismo dos espaços culturais, a submissão dos trabalhadores e política. O objetivo deste projeto era promover o acesso à arte para pessoas que não tinham condição de aproveitar o entretenimento por falta de capital financeiro (DE SOUZA SANTOS, 2009).

No entanto, apesar do pavor da cassação e do impedimento de formas de conscientizar a população sobre o abuso de poder que estava acontecendo, a oposição encontrou formas de ser ouvida e vista, especialmente os artistas. Era preciso ter coragem e se reinventar diante da censura, então foram elaboradas algumas estratégias para que espetáculos, canções e mostras artísticas no geral não fossem barradas pela junta militar. Recorreu-se a recados “ambíguos”, reflexões disfarçadas de piadas e *performances* subjetivas que retratam o terror vivenciado.

Até mesmo o ato de vestir tornou-se político, uma vez que as escolhas de vestimentas de um indivíduo podiam ser repreendidas se contrariasse o padrão exigido pelos militares. Isso consistia no reforço da categorização de gênero e na perpetuação dos papéis sociais a ela vinculados. Logo, a moda deixou de ter apenas a função ergonômica e passou a operar como instrumento de subversão também. Através dela podia-se afirmar identidades, negar as normas tradicionais e contestar os conceitos impregnados de moralidade.

A comunicação, na ausência de palavras, neste contexto de repressão e preconceito, utilizava de recursos que estavam ao seu alcance. No teatro, o que compunha o cenário e a caracterização dos personagens eram ferramentas para o diálogo com o público. De modo que, os figurinos e maquiagens deixaram de ser apenas complementos da estética, eles se tornaram elementos fundamentais para a transmissão de mensagens de resistência e símbolos de subversão. Tornando-se muito úteis para atores que não podiam expressar suas identidades

² A Lei Suplicy ou Lei nº 4.464, criada em 1964 por Flávio Suplicy de Lacerda proibiu manifestações e atividades de cunho político organizadas por movimentos estudantis com objetivo de controlar discursos de oposição ao regime militar.

de gênero ou sexualidade fora dos palcos, como os integrantes do grupo teatral Dzi Croquettes que adotaram o estilo andrógino para desafiar a moral conservadora e os papéis de gênero.

2.1 O VESTUÁRIO NA ERA DA CONTRACULTURA

Os anos 60 foram definidos pelos avanços tecnológicos na década anterior e pelos movimentos de contracultura que surgiram para contestar as estruturas dominantes. Naquele momento, diversas descobertas científicas e conflitos políticos-ideológicos estavam acontecendo no mundo todo, como o envio do primeiro homem ao espaço, a corrida espacial entre a União Soviética e os Estados Unidos, discussões acerca da emancipação feminina, questões raciais e direitos dos homossexuais (DE MEDEIROS, 2022).

Nesse contexto, a moda mostrou-se um espelho que refletia as inovações e questionamentos sociais, sendo também usada como uma ferramenta de protesto (Figura 2). Na França, a criação da minissaia, por André Courrèges e Mary Quant (Figura 3), por exemplo, simbolizou um passo à frente na luta pela libertação do corpo da mulher. Da mesma forma, a invenção do *Le Smoking*, o smoking feminino de Yves Saint Laurent (Figura 4) e as calças de Coco Chanel desafiaram as convenções tradicionais que regiam a sociedade (POLLINI, 2007).

Figura 2 - Mulheres em defesa do uso da mini saia (1966)



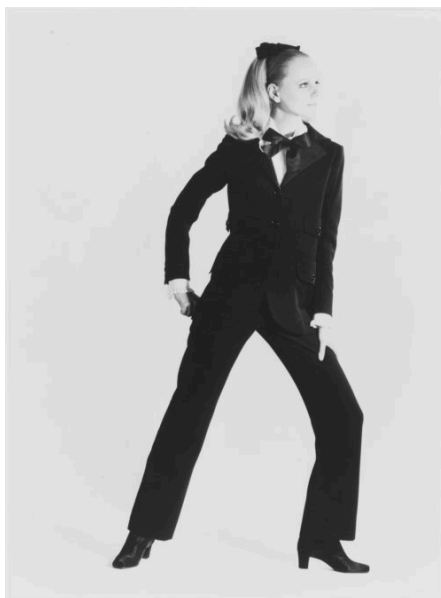
Fonte: Vogue Portugal. Disponível em: <https://www.vogue.pt/english-version-mini-skirt-history-revolution-issue>.

Figura 3 - Mary Quant de mini saia



Fonte: Cosmopolitan Korea. Disponível em: <https://www.cosmopolitan.co.kr/article/1863008>.

Figura 4 - Le Smoking



Fonte: Musée YSL Paris. Disponível em: <https://museeyslparis.com/en/biography/premier-smoking>.

Segundo Crane (2006) e Zambrini (2010), o controle dos corpos femininos através do vestuário é histórico e contribui para a manutenção dos comportamentos atribuídos aos gêneros. Nesse sentido, essas inovações nas vestimentas femininas geraram bastante críticas, pois propunham liberdade às mulheres e contrariavam a idealização da mulher recatada construída ao longo do tempo, retirando-a da posição de submissa e doméstica e avançando em debates sobre sua autonomia.

A confecção de roupas, portanto, está ligada às mudanças que acontecem na civilização, às novidades do progresso técnico científico, à descoberta de novas matérias-primas e às contestações em torno desses acontecimentos, sendo influenciada pelas vanguardas artísticas, pela cultura, cenário político e pela estrutura da sociedade. As produções dessa época demonstram essa perspectiva, caracterizadas pelo uso de materiais derivados do plástico, conexão com o fascínio pelo espaço sideral e surgimento de diferentes estilos alternativos.

Na moda feminina, os estilistas se inspiraram em astronautas e nos estudos da NASA para transformar o guarda-roupa das mulheres, sendo destaques os europeus Pierre Cardin (Figura 5), André Courrèges (Figura 6) e Paco Rabanne (Figura 7). Eles incorporaram tecidos sintéticos, metalizados e cores vibrantes em suas coleções, incluindo diversos vestidos com recortes geométricos, saias curtas, capas, túnicas e calças compridas, que em conjunto com

acessórios como óculos redondos e calçados brancos, fazem alusões a personagens de ficção e visitantes da galáctica, demonstrando esse deslumbramento pelo novo (BOSTELMANN e SANTOS, 2016).

Figura 5 - Modelo de Pierre Cardin (1969)



Fonte: L'official USA
<https://www.lofficielusa.com/fashion/pierre-cardin-60s-fashion-influenc>.

Figura 6 - Modelos de André Courrèges



Fonte: Pasquale Tarantino Piscitelli. Disponível em:
<https://www.pasqualetarantinopiscitelli.com/2015/07/15/courreges-space-age-fashion/>.

Figura 7 - Paco Rabanne e sua modelo (1966)



Fonte: O Globo. Disponível em:

<https://glamour.globo.com/moda/noticia/2023/02/os-momentos-iconicos-da-historia-de-paco-rabanne.ghtml>.

A moda masculina europeia por sua vez repensou o conceito de imitação das massas, de modo que, a juventude britânica criou um estilo alternativo, inspirado nos dândis do século XIX, valorizando o conceito de exclusividade. Os *Mods* (Figura 8), integrantes desse estilo, eram jovens de classe média que tinham o desejo de diferenciar-se dos demais e ostentar, optando por economizar seus salários para vestir ternos sob medida, com lapelas estreitas, camisas de colarinho pontiagudas e sapatos sociais (GRUDA, 2017). Essa estética que fazia referência ao movimento artístico Modernista e firmou-se como subcultura por contrariar o sistema de classes e a ideia de que moda era um interesse feminino.

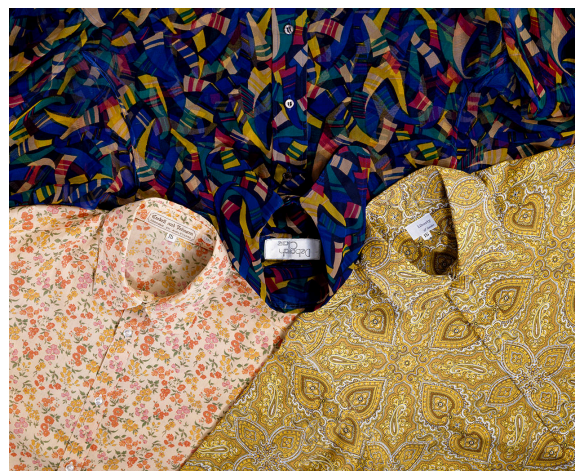
Houve também a introdução de estampas mais ousadas e consideradas femininas pelos homossexuais e jovens negros, mas essa proposta só foi realmente aceita sem receio pela figura do *peacock men* (Figura 9). O burguês, cisgênero e hétero, que com os seus privilégios, podia ousar em seu visual, incorporando estampas e cores, fazendo disso uma tendência. (SOUSA e SOUZA, 2024).

Figura 8 - Exemplos do estilo *Mods*



Fonte: John Smedley. Disponível em: <https://www.johnsmedley.com/worldwide/discover/mod-style/>.

Figura 9 - Camisas no estilo *Peacock*

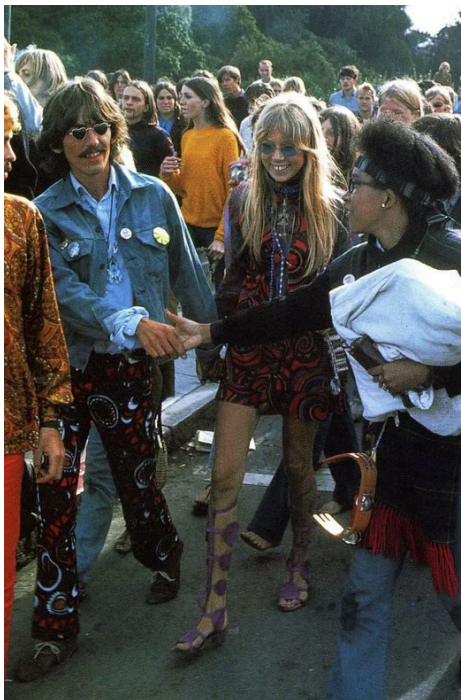


Fonte: Victoria and Albert Museum. Disponível em: https://www.vam.ac.uk/articles/the-peacock-revolution-1960s-menswear?srsltid=AfmBOooO62jNld4L-8-RgUVk2PPHfhaR9zpsxodgfls8x49lMWR_XUW.

As experimentações através do vestuário foram o que marcaram a década de 60, observadas tanto no exterior quanto no território nacional, elas foram fundamentais para estabelecer uma conexão entre a moda e comportamentos sociais. Desse modo, diversas subculturas e personalidades excêntricas do ponto de vista do conservadorismo surgiram e muitas novidades da indústria da moda foram interpretadas de maneiras diferentes para se construir identidades exclusivas e diversas.

Nos Estados Unidos, por exemplo, os *hippies* (Figura 10) estabeleceram uma relação entre suas vestimentas e sua filosofia de vida. Por meio de peças fluidas, tingidas ecologicamente e combinações excêntricas de estampas florais com psicodélicas, o grupo que surgiu no final dos anos 60 e teve o seu auge no início dos anos 70, traduzia seus princípios de liberdade sexual, oposição às guerras, valorização da natureza, interesse pela sustentabilidade e rompimento com costumes conservadores, como a categorização binária de roupas e o desejo de posses materiais (POLLINI, 2007).

Figura 10 - Estilo Hippie



Fonte: Vintage Dancer. Disponível em:

<https://vintagedancer.com/1960s/hippies-in-the-60s-fashion-festivals-flower-power/>.

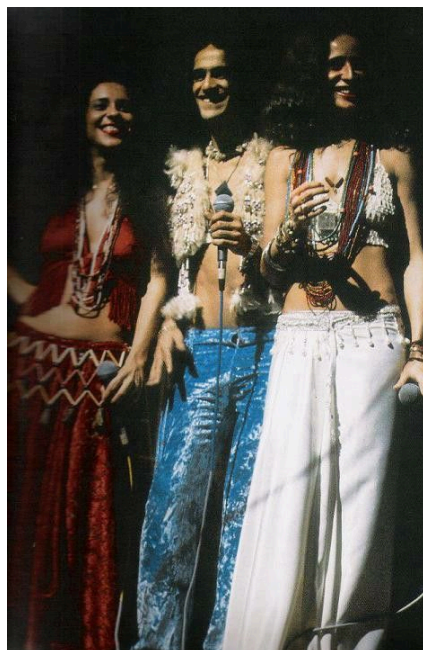
Esse movimento de libertação dos corpos, contribuiu inclusive para a criação do Tropicalismo, uma vanguarda artística, cultural e de moda que subverteu as concepções conservadoras ditas pelo regime militar no Brasil. Composto por artistas como Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil (Figura 11 e 12) e outras referências da música brasileira, o movimento, observado no final dos anos 60, buscava apreciar e dar visibilidade à cultura local e resistir à hostilidade da repressão estética (DE BARROS).

Os tropicalistas se vestiam com calças justas com cintura baixa, blusas de malha, estampas com elementos da natureza, acessórios artesanais, botas sem meias e terninhos coloridos (SOUSA e SOUZA, 2024). Sua representação de moda era vista como exótica e despreocupada, pois rompia com as expectativas da imagem conservadora de masculinidade e feminilidade, também era considerada uma forma de protesto contra as barreiras de gênero no vestuário e as imitações eurocêntricas.

Figura 11 - Capa do disco Tropicália ou Panis et Circencis



Figura 12 - Exemplo do estilo Tropicália por Marisa Monte, Caetano Veloso e Gal Costa



Fonte: Memórias da Ditadura: Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/cultura/tropicalismo/>.

Fonte: Pinterest. Disponível em: <https://ar.pinterest.com/pin/16114511160616455>.

O estilo *Glam rock* em ascensão nos anos 70 também colaborou para a experimentação de identidades que não integram a divisão masculina/feminina e debates acerca de uma moda *unissex*. Adotado por cantores como os estadunidenses David Bowie (Figura 13) e Elton John, e pelo brasileiro Edy Star (Figura 14), essa estética era tanto visual quanto musical. Caracterizada pela performance do excesso e figurinos exuberantes, as vestimentas dos *rockers* contavam com macacões colados ao corpo, blusas e ternos cheios de brilho e sensualidade, unidos a cabelos coloridos, maquiagens chamativas e sapatos de salto alto. Essa composição transvestida que questionava o *status quo* de forma irônica e caráter ambíguo serviu para a sucessão do que seria a moda e personalidade andrógina (SOUSA e SOUZA, 2024).

Figura 13 - David Bowie em turnê em 1973



Fonte: Marie Claire Uk. Disponível em:
<https://www.marieclaire.co.uk/news/fashion-news/the-david-bowie-looks-that-changed-the-fashion-world-forever-21883>

Figura 14 - Edy Star 1974



Fonte: O Globo. Disponível em:
<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2022/10/cultuado-pioneiro-nacional-do-glam-rock-e-da-luta-lgbtqia-edy-star-leva-ao-livro-suas-memorias-da-juventude.ghtml>.

Tal estética considerada por muitos como confusa e vulgar foi adotada por indivíduos que não se encaixavam na categoria masculina e nem feminina e exploravam sua sexualidade e o vestuário despretensiosamente para a construção de uma personalidade própria que resistia em meio ao conservadorismo. Confrontando, assim, o padrão de gêneros dicotômico estabelecido pelo moralismo da classe dominante e afirmando o papel da moda na construção da identidade social e reforço de estereótipos de gênero (CRANE, 2006).

3 ANDROGINIA: CONCEITO E HISTÓRIA

O conceito de androginia embora tenha se popularizado nos anos 70 e seja um assunto muito comentado na atualidade, especialmente na área da moda, não é um tema recente. Então, para compreender a origem dessa expressão de estilo e identidade, se faz necessário resgatar sua etimologia, aparições e interpretações ao longo da história e discutir o tema gênero, como este foi construído e sua relação com a imposição de determinadas normas sociais.

Desde a Antiguidade, diferentes culturas e sociedades descreviam seres mitológicos e entidades com características dos dois gêneros em um único corpo (MOLINA, 2016). Estes estavam presentes na arte, na escrita e na filosofia como um símbolo espiritual de totalidade e o mais próximo da perfeição divina.

A palavra ‘andrógino’ vem do grego *androgynós*, que significa a união do masculino e feminino, sendo (*anér*) a tradução de ‘homem’ e (*andrós*) de ‘mulher’ (CÉSAR, 2020). Assim, o termo é usado para se referir a indivíduos que apresentam uma combinação de elementos ligados à masculinidade e feminilidade, seja na aparência, no modo de vestir ou de expressar sua personalidade e gênero (CÉSAR, 2020).

Cabe ressaltar que, mesmo essa nomenclatura sendo associada à condição de hermafroditismo pelo público leigo, ela apresenta um sentido próprio e distinto. O termo hermafrodita, advindo da biologia, é usado para designar organismos com órgãos genitais de ambos os sexos, adotado de maneira pejorativa para se referir a pessoas intersexo, logo, está ultrapassado. Enquanto a definição de androginia não tem relação com o sexo biológico, nem, necessariamente com a orientação sexual de um sujeito (CÉSAR, 2020).

Sob essa perspectiva, o conceito de androginia não se está centrado nos aspectos biológicos de uma pessoa e a retratação de corpos andróginos se manifesta de maneiras variadas em diferentes épocas, com base nas crenças e no contexto político e cultural de cada povo. Uma das primeiras aparições da figura andrógina foi na Grécia, o berço da civilização, onde sua origem é explicada por meio da mitologia, pelo filósofo Platão (CÉSAR, 2020).

No livro “O Banquete”, escrito entre os anos 385-380 a.C., o discípulo de Sócrates, narra um diálogo entre alguns intelectuais gregos sobre o amor (Eros), no qual, o personagem Aristófanes para explicar sua visão sobre o amor, conta que no início da humanidade existiam três gêneros: o masculino, o feminino e o andrógino. Estes tinham formatos esféricos e membros duplicados, compostos de quatro braços, quatro pernas, dois rostos em uma cabeça e dois sexos correspondentes aos seus gêneros, de modo que o terceiro era composto por

elementos masculino e feminino, considerado pelo autor, um exemplo de perfeição (CÉSAR, 2020).

Conforme descrito na obra, os três gêneros também se assemelhavam aos seus genitores, os astros, por isso, apresentavam formatos circulares e eram inteiramente autossuficientes. O masculino descendia do Sol (deus Hélios), o feminino da Terra (deusa Gaia) e o andrógino da Lua (deusa Selene). A beleza de sua completude, no entanto, os fizeram ambiciosos, como conta o autor, essas criaturas desejavam poder e comando, realizando uma tentativa de escalada ao céu para derrubar os deuses e assumir seus postos (PLATÃO, 2003).

Diante desse cenário, Zeus após se reunir com outros deuses, decidiu os separar para manutenção de seu poder e controle da rebeldia, para isso cortou-lhes ao meio, tornando-os mais populosos, úteis e fracos, condenados a passar a vida em busca de sua outra metade para se sentirem completos novamente, através do amor e do desejo sexual. Assim, o corpo masculino buscava sua outra parte masculina, o feminino, a sua metade feminina e o andrógino uniria ao seu oposto que faltava, justificando a existência das relações homoafetivas e heteroafetivas (CÉSAR, 2020).

Na mitologia grega, a figura andrógina é então, interpretada como uma expressão de totalidade, uma potência, pois abriga dois corpos completos, que são opostos em harmonia, de forma que, os deuses e personagens inseridos em mitos apresentam facetas que se distanciam dos padrões humanos: heteronormativo e binário.

Essa concepção também se manifesta nas religiões de matriz africana, derivadas do Candomblé, que mostram uma admiração pela unidade primordial e devoção por divindades que possuem forças tanto masculinas como femininas coexistindo dentro de si. O orixá, Oxumaré, por exemplo, é considerado andrógino, pois, exhibe dualidade sexual ao passar metade do ano como homem e a outra como mulher. Segundo Castro:

Oxumarê representa a aspiração da ultrapassagem dos limites imposta pela vida para homens e mulheres, abolindo a divisão masculino/feminino e tendendo a um ideal andrógino, portanto temos em sua construção simbólica a falência de uma identidade sexual única e fixa em sua representação. (CASTRO, 2012, p.4)

Oxumaré é responsável por manter o equilíbrio da natureza, associado também ao arco-íris e à serpente, sua função é trazer a chuva, abundância, fertilidade e estabelecer a comunicação entre o mundo material e imaterial. Assim, aqueles que o cultuam compactuam com essas qualidades, demonstrando sensibilidade e transitando entre diferentes estados de energia (CASTRO, 2012).

A relação entre as entidades e os seres humanos nas religiões afro-brasileiras é tão íntima que está presente no cotidiano de seus adeptos, intervindo até em suas relações sociais e interpessoais. Nesse sentido, as entidades são entendidas como pais divinos que estão intensamente ligados à forma de pensar de seus filhos, guiando seus caminhos e afetando sua personalidade e comportamentos, especialmente durante o processo de possessão (MOLINA, 2016).

Neste ritual, os orixás usam os seus médiuns como receptáculos, estabelecendo uma conexão íntima entre o mundo terreno e o divino, mudando sua postura, gestos e expressões corporais para manifestar-se, independente do gênero e sexo de quem os incorpora. Dessa forma, as religiões de matriz africana, ao contrário das monoteístas, apresentam deuses sem uma identidade de gênero fixa, eles se expressam de forma fluída, destoando das normas binárias tradicionais, gerando um sentimento de pertencimento maior por aqueles que se sentem deslocados. Conforme afirma Molina:

Além da possessão transgênica, as religiões afro-brasileiras apresentam em seus mitos uma permeabilidade ou mesmo uma tolerância às desconstruções de masculinidades e feminilidades sem que isso afete a valorização sagrada do culto à entidade ou deus e, muitas vezes, fazendo que determinada entidade passe a ser mais cultuada, dada sua 'acolhida' aos mais rechaçados pela sociedade (MOLINA, 2016, p. 82).

Historicamente a religião e a mitologia atuam como um guia para os seres humanos, afetando-os ideologicamente e na maneira como constroem sua identidade, percepções de gênero e relações. De modo que, a representação da figura humana, a distinção entre os gêneros e os papéis sociais atribuídos a eles dependem da forma como uma sociedade está organizada, suas crenças, valores, hierarquias de poder e movimentos artísticos de cada época.

Durante o período Edo, por exemplo, os *wakashu*, rapazes jovens com aparência delicada e traços femininos eram cobiçados e representados na cultura japonesa como um referencial de beleza ideal. Eles estavam presentes em xilogravuras, no teatro e na literatura como objetos de desejo de homens e mulheres, simbolizando o encanto da juventude (D'AVILA, 2019)

Nesta sociedade, era comum o relacionamento entre homens mais velhos e meninos, nomeado de *wakashudō*, envolvendo a dinâmica pupilo-tutor, comuns nas classes samurais, e relações de companheirismo e amizade, sem conotação sexual. Ambas aconteciam sem julgamentos e não determinavam uma orientação sexual, apenas uma apreciação pela juventude e identidade ambígua dos sujeitos (D'AVILA, 2019).

O visual dos *wakashu* demonstravam graciosidade, caracterizado como andrógino e belo, ele incluía cabelos longos semelhante aos das mulheres e o uso kimonos delicados com

estampas florais pelos meninos (Figura 14). Os *wakashu* também tinham uma postura diferente dos homens tradicionais, eram cuidadosos e meigos, de modo que, muitos críticos europeus os confundiam com mulheres quando estes eram descritos em obras literárias. Essa estética rompia com a categorização entre masculino e feminino vistas no Ocidente, e foi classificada como “terceiro gênero” por transitar entre os códigos binários.

Figura 15 - Samurai e Wakashu (Juventude Masculina)



Fonte: The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/816213>.

Assim, demonstrando que a configuração do gênero não se limita apenas à condição fisiológica do corpo, sua construção é social e está relacionada à relação entre o indivíduo e o meio em que ele está inserido, as normas sociais que prevalecem neste lugar, bem como aos costumes que são ensinados e ideológicas absorvidas. Todos esses fatores impactam na forma como se distinguem os sujeitos, moldando seus comportamentos, modo de vestir e como eles se veem e são enxergados pelos outros.

De acordo com Bourdieu (1998) esse conjunto de elementos: a moda, religião, família, economia, arte, linguagem e educação são sistemas simbólicos que contribuem para a

manutenção das relações de poder e a acentuação da oposição entre o masculino e feminino. Estes ditam o que é considerado belo, moral e culto, além de categorizar os cidadãos segundo a sua condição financeira, gênero e capital cultural. Dessa forma, interiorizam o *habitus*, comportamentos, pensamentos e percepções da realidade que parecem ser naturais mas correspondem aquilo que os grupos dominantes indicaram como apropriado com base em seus próprios interesses para determinadas classes e públicos.

Nota-se, a partir dessa teoria, a influência exercida pela religião cristã nas sociedades ocidentais, visto que ela é um dos pilares da estrutura patriarcal e, por meio das escrituras sagradas, designa funções distintas a homens e mulheres, bem como estabelece expectativas morais. Conforme aponta Velozo (2025), a figura masculina no cristianismo é exaltada como símbolo de ordem, razão e força, criada à imagem e semelhança de Deus, enquanto a figura feminina ocupa um lugar subalterno: ela é parte dessa criação e está associada à pureza, submissão e maternidade pela representação de Maria de Nazaré, mas também à culpa moral pela inserção do pecado no mundo, devido a desobediência de Eva.

Além das narrativas bíblicas, Velozo (2024) e Bourdieu (1988) apontam que a sacralização das instituições do casamento e da família na perspectiva monogâmica sustentam a dominação masculina e domesticam o gênero feminino. Essa lógica cria estereótipos que colocam os homens como *viris*, autoritários e intelectuais, destinados a serviços nas áreas políticas e econômicas, e as mulheres como dóceis e atenciosas encarregadas de tarefas caseiras, cuidados e suporte familiar, distanciando-as das posições de poder.

Com isso, os dogmas e práticas que fazem deste culto religioso propõe uma diferenciação clara entre o ser homem e o ser mulher, demonstrando uma aversão a androginia. Esta definição se apresenta na forma como os fiéis se comportam na sociedade, estabelecendo normas e condutas rígidas baseadas na fé. Ao longo da história mesmo, observa-se que essas concepções não se restringiram apenas ao âmbito religioso, integrando-se em discursos políticos também como um mecanismo de controle de corpos e justificativa para as desigualdades entre os gêneros.

Durante a ditadura militar brasileira, os mandamentos e valores cristãos foram atrelados à ideologia moralista promovida pelo regime, que propunha a preservação da ordem e da estrutura patriarcal. A fim de defender os seus interesses, a Igreja Católica recorreu à imprensa e falácias conservadoras a respeito da responsabilidade da mulher pela proteção da família tradicional para dar continuidade a sua influência histórica sobre a tomada de decisões do Estado (ZIMMERMAN, 2025).

Formaram-se grupos de mulheres religiosas, majoritariamente da elite, muitas vezes com parentesco com militares, em diferentes regiões do Brasil para combater a ameaça comunista. Estas entidades lideraram eventos sociais e religiosos em defesa de seus lares e princípios eclesiais, como a Marcha da Família com Deus pela Liberdade; arrecadações de suprimentos para pessoas necessitadas e cultos. Tais encontros mascarados de altruísmo e solidariedade serviram para reforçar ideias conservadoras e mostrar apoio a intervenção militar, como evidencia o texto:

No contexto de articulação golpista, as entidades cívicas femininas passaram a empreender diversas iniciativas de cunho pedagógico e moralizante, imbuídas de preceitos de caráter moral, religioso e político. Suas práticas de identificação foram fundamentadas pela internalização de representações tradicionais relacionadas ao feminino e que reproduziam a dualidade do sistema sexo-gênero, que associava a mulher à dimensão do privado, da vida familiar, enquanto aos homens caberia ocupar o espaço público. Esse estereótipo, da mulher como ser pertencente ao lar, constituiu a base para a construção do chamado “ideal” de feminilidade propagado pelas associações de mulheres conservadoras durante a ditadura. (ZIMMERMAN, 2025, p.7)

Nesse sentido, a religião judaico-cristã, aliada às convicções do regime, operou como uma ferramenta de controle de corpos, estabelecendo modelos de feminilidade e masculinidade associados à submissão e ao autoritarismo. Assim, entende-se que a essência do gênero não é natural, mas está vinculada ao conceito de performance, ou seja, trata-se da reprodução de padrões, gestos e falas impostos por aqueles que detêm poder, sob a luz de Butler:

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado (BUTLER, 2003, p. 194).

Contudo, a expressão de gênero revela-se também na maneira como os indivíduos se apresentam, nas escolhas de como se vestir e compor sua aparência, visto que, os gostos e experimentações estéticas são, em grande parte condicionados pela ordem social vigente, contribuindo para essa distinção entre masculino e feminino. Como afirma Barthes (1967), o sistema da moda é um sistema de significado que comunica o que é valorizado socialmente, refletindo mudanças que surgem com a passagem do tempo, códigos culturais e circunstâncias políticas e econômicas de cada lugar.

No entanto, partindo da ideia de que o gênero não é inato, mas constituído de um conjunto de performatividades estabelecidas por indicadores sociais, sendo a moda um deles,

é também por meio do processo de estilização do corpo e escolhas das vestimentas que pode-se subverter convenções tradicionais e revertá-lo.

4 MODA, GÊNERO E ANDROGINIA

A moda andrógina, ao fundir elementos que tradicionalmente compõem o visual dito feminino e masculino representa essa subversão dos códigos binários e normas sociais pautadas neles, a caracterização do sujeito andrógino contraria a rigidez que foi consolidada ao longo do tempo entre as vestimentas atribuídas como adequadas a homens e mulheres.

Baseando-se em Pollini (2007), que traça um panorama da evolução da moda ao longo da história em seu livro *Breve História da Moda*, observa-se que o modo de vestir de ambos os sexos era muito semelhante no início do processo de civilização mas foi modificando-se a medida que a sociedade formava estruturas mais complexas.

Na Grécia, inicialmente, os indivíduos usavam túnicas sem uma modelagem planejada, formada apenas por amarrações de tecidos e o caimento deste sob o corpo, de modo que a distinção entre os sexos não era tão nítida. Foi somente na Idade Média que a diferenciação na indumentária tornou-se mais perceptível, com o surgimento do gibão, popular no século XIV, e a ascensão do cristianismo.

O gibão era um traje estofado, semelhante a um colete, justo e com o comprimento na cintura, usado junto a calções e meias longas pelos homens medievais que integravam a nobreza (Figura 16). Essa peça marcou o fim do uso de mantos longos pelos homens e mudou completamente a forma de pensar o desenho de roupas masculinas e femininas, de modo que, a ergonomia deixou de ser o principal fator para a criação de uma peça e abriu espaço para a demarcação entre os sexos e representação de status.

A braguilha acolchoada, é outro artigo que evidencia essa nova forma de enxergar o corpo masculino. Esse acessório triangular usado entre as pernas dos cavaleiros, tinha inicialmente o objetivo de cobrir o espaço entre as pernas, protegendo o órgão genital durante as guerras, mas logo, tornou-se um símbolo de virilidade. Os nobres até mesmo moldavam o seu tamanho para que ficasse tão proeminente quanto desejavam e demonstrasse dotação, em razão de sua forma fálica, como ilustra a figura abaixo.

Figura 16 - Vestuário masculino da Idade Média



Fonte: The New Yorker 100. Disponível em:

<https://www.newyorker.com/books/page-turner/a-brief-history-of-the-codpiece-the-personal-protection-for-renaissance-equipment>.

Ao passo que para os homens era importante exibir sua masculinidade, acentuando seu corpo e papel de comando como soberano, as damas era reservada à modéstia. De modo que, elas expunham sua riqueza pelo uso de vestidos volumosos e seu valor cobrindo os seus corpos, como conta Pollini:

A partir de meados do século XIV, as roupas femininas passaram a ser basicamente compostas de duas partes: por baixo um vestido bastante justo, por cima um outro vestido, mais amplo, ou, como alguns autores preferem, um manto ou sobretúnica chamada *cotehardie*, que era de cor diferente daquela usada por baixo e permitia visão de algumas partes do outro tecido, principalmente nas mangas, bastante abertas. A cintura tornou-se alta, marcada em baixo dos seios e, a partir dela, o vestido se abria tornando-se amplo caindo em grande quantidade de tecido (POLLINI, 2007, p. 22).

Essa relação de comunicação de valores culturais por meio das roupas, intensificou-se ainda mais no século seguinte, quando a sensualidade feminina passou a ser atributo valorizado. Nesse contexto, os decotes começaram a expor mais o colo, ressaltando o busto, e o cabelo tornou-se um elemento complementar da aparência (Figura17). Assim, outro ponto que distinguiu o visual das senhoras e senhores foi os penteados e enfeites usados nos fios. Segundo Vasques, Fortunato e Paiva (2024, p. 10), com base em Macedo (1998):

Os cabelos eram percebidos como um signo importante para os povos medievais, as mudanças de penteado comunicavam diferentes estados sociais e civis, como por exemplo a introdução a puberdade ou o casamento. A colocação do tecido sobre o cabelo também era simbólica, uma vez que

mulheres jovens e solteiras podiam mostrar os fios soltos, ou presos, em intrínsecos trançados ou acompanhados de um chapéu. No entanto, as mulheres casadas assim como as dedicadas à vida religiosa, deveriam cobrir os cabelos, considerados sedutores, com um tecido, visto que a partir do matrimônio esse elemento era tido como desnecessário e desrespeitoso de ser exibido em sociedade (VASQUES; FORTUNATO; PAIVA, 2024, p. 10)

Figura 17 - Vestuário feminino medieval



Fonte: Moda Histórica Blog. Disponível em:

<https://modahistorica.blogspot.com/2013/05/a-moda-na-era-medieval-parte-3-anos.html?m=1>.

O vestuário feminino medieval era, então, manipulado pela ótica masculina e também pelo clero, que naquela época, exercia grande influência sobre a sociedade, impondo até mesmo leis que controlavam o modo de vestir dos sujeitos, as famosas leis suntuárias. Essas foram as responsáveis por restrições no vestuário, entre elas, a cobertura do cabelo às mulheres e o uso de roupas que tampasse os corpos, visto que, a vaidade era condenada pelos dogmas cristãos (VASQUES; FORTUNATO; PAIVA, 2024, p. 10). Dessa forma, a moda refletia as normas sociais e ordens das camadas mais altas.

Assim, à medida que a sociedade evoluía, as silhuetas, modelagem e recortes foram modificando. Com a descoberta das grandes navegações, exportação de especiarias e

conhecimento de novos pigmentos e texturas, a moda se transformou e passou a ser símbolo de poder, logo o país que tinha mais poder econômico influenciava as outras nações.

A partir do século XVI, a corte espanhola liderou o comércio e tornou-se extremamente relevante para a moda, apresentando um estilo sóbrio e elegante para elite, composto pelo uso de golas altas, tecidos escuros de tingimento nobre, bordados com fios de ouro e muito luxo, definindo classes sociais e divergências entre os gêneros.

Neste período, a cintura feminina abaixou, acompanhando a fisionomia do corpo, e adotou-se o uso de corpete e de estruturas de metal e estofado para afiná-las, conhecidas como *farthingales*. Ao passo que o estilo masculino incluiu o uso de capas ornamentadas e referência aos *Lansquenets* “soldados mercenários alemães que usavam uma exuberante vestimenta, composta de recortes ou tiras, através das quais um rico tecido costurado por baixo (como um forro) ficava visível.” Essas indumentárias exuberantes comunicavam o poder aquisitivo da nobreza, expressando o seu privilégio e ostentação, mas também indicava a posição social de homens e mulheres na hierarquia de gêneros.

O corpo feminino coberto por camadas de tecidos e peças que o comprimiam, tinha seus movimentos limitados, sendo associado ao ócio e à estética, apenas colocado como um objeto de exibição do marido. Em contrapartida, o corpo masculino possuía mais mobilidade, a parte de cima de suas vestes, por exemplo, formavam uma silhueta em T, ressaltando o tronco e os ombros, valorizando assim sua força e demonstrando o lugar de autoridade que tinham, sendo aptos para a participação na vida pública.

O vestuário, então, não servia apenas para atender ao pudor mas também como um marcador social entre os gêneros, fato esse que foi comprovado no reinado seguinte. Sob a regência de Luís XIV e com a consolidação do absolutismo, a França exerceu um grande domínio no território europeu durante o século XVII, após o declínio econômico da Espanha. Assim, a extravagância e a ostentação substituíram a sobriedade da moda espanhola, transformando o estilo dos monarcas, sobretudo o masculino, que se tornou mais requintado e colorido (Figura 18).

Figura 18 - Rei Sol

Fonte: Louvre Disponível :
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066115>.

Os calções foram decorados com fitas de cetim e ganharam uma modelagem mais ampla, semelhante a uma saia. O gibão foi substituído por um colete justo (*justaucorps*), usado sobre camisas com mangas bufantes e adotou-se também o costume de usar perucas, lenços no pescoço e saltos altos com laços e fivelas (Figura 18). Já o vestuário feminino teve alterações discretas: o corpete mudou, terminando pontiagudo na altura da saia, e os vestidos receberam o complemento de um manto (*manteau*), além de babados e rendas que saiam das golas.

Essas transformações foram decisivas para que a moda se consolidasse como um sistema simbólico e rentável economicamente, pois, embora houvesse uma distinção entre homens e mulheres, o ato de adornar o corpo e a preocupação com a aparência serviam para afirmar identidades e classificar grupos sociais. No entanto, o seu prestígio também contribuiu para o descontentamento de grupos que se opunham ao reinado, de modo que, alguns filósofos atribuíram a miséria como consequência desses gastos superficiais. Assim, a partir do século XVIII, a moda passou a ser considerada um interesse feminino (POLLINI, 2007).

Nomeado de Rococó, esse marco histórico e movimento estético impactou significativamente na moda, evidenciando um contraste no guarda roupa feminino e masculino. As vestes femininas da aristocracia se destacaram na sua exuberância (Figura 19)

e proporções, com os vestidos enfatizando os quadris, bem cheios e enfeitados com laços e pregas. Já as masculinas caminhavam para um perfil mais contido: os calções deixaram de ser bufantes, e os homens passaram a vestir jaquetas por cima de coletes e calções justos ao corpo, uma proposta semelhante aos ternos que surgiram anos depois.

Figura 19 - Moda no século XVIII



Fonte: Estilo Cult Blog. Disponível em:

<https://estilocultblog.wordpress.com/2016/06/12/a-moda-na-idade-moderna-rococo/>.

Foi neste período também que o uso de salto por mulheres tornou-se um costume, no entanto, tendo significado diferente do dos homens. Enquanto os homens o calçavam para demonstrar superioridade, colocando-se mais alto do que a mulher e status pelo seu valor caro, as mulheres passaram a adotar o salto para atender ao fetiche masculino, visto que, o sapato a coloca em uma posição de cortejo, além disso, a obrigava a manter uma postura ereta, ressaltando as curvas de seu corpo (CARNEIRO, 2016).

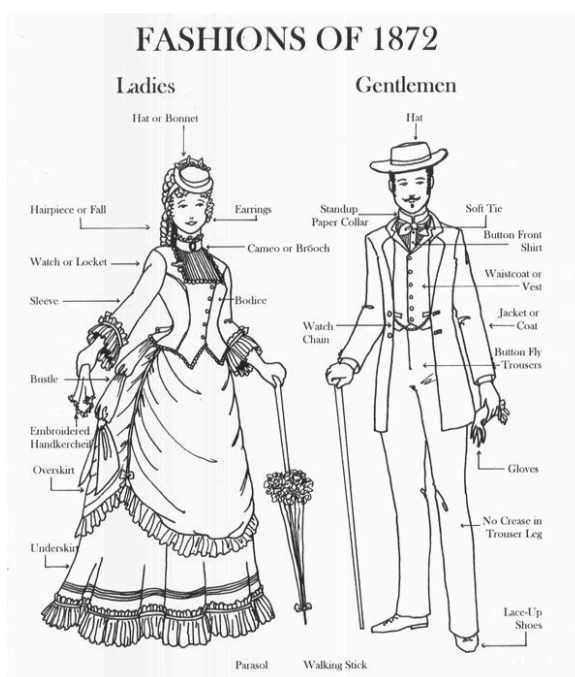
Dessa forma, as roupas mudaram à medida que a sociedade impunha questionamentos e fazia novas descobertas, reformulando os estereótipos de gênero e marcadores sociais também. Com o avanço do pensamento iluminista e valorização da razão, o governo de monarquias foi deposto pela Revolução Francesa e a burguesia assumiu o controle da sociedade. Conseqüentemente, a ostentação em roupas luxuosas e adornos foi constatada como uma forma de superioridade e um gasto supérfluo, logo, a maneira de vestir-se foi reformulada.

As mulheres conquistaram um pouco de conforto ao abandonar o espartilho e adotar vestidos leves e fluidos, com cintura alta, inspirados nas esculturas gregas. Os homens, por sua vez, substituíram os calções curtos por calças, ainda combinados com o conjunto de colete e casaco, adotando um estilo minimalista, com poucos adornos e apenas um lenço no pescoço que posteriormente seriam trocados por gravatas, com a chegada da Revolução Industrial (séc. XIX).

Esse período, marcado pelo avanço técnico e científico, deu origem às máquinas, equipamentos mecânicos que transformaram o setor comercial e modo de confeccionar roupas. Nessa fase, os homens se dedicavam ainda mais ao trabalho, por isso as peças que compunham seu vestuário adquiriram um tom mais sóbrio e sério, de forma que, na maior parte do tempo eles vestiam ternos de alfaiataria, camisas e calças (Figura 20).

Por outro lado, com o surgimento das máquinas de costura, ampliou-se as possibilidades de criação de roupas. Essa tarefa passou a ser mais prestigiada, especialmente pelas damas da elite, que encomendavam modelos exclusivos criados sob medida pelas costureiras (couturiers), responsáveis pela formação da Alta Costura. Os destaques desse momento na moda feminina foram as crinolinas e vestidos grandiosos que afinavam a cintura (Figura 20), reforçando esse ideal de mulher delicada e casta, e reafirmando a diferença entre os sexos por meio das roupas (POLLINI, 2007).

Figura 20 - Vestuário feminino no século XIX



Fonte: Pinterest. Disponível em: <https://pin.it/65zbZ7czx>.

Contudo, essas restrições na moda, que perpetuavam a hierarquia de gênero e princípios tradicionais, começaram a ser contestadas no início do século seguinte. Por volta da década de 20, durante a Primeira Guerra Mundial, o visual feminino contou com algumas alterações, adquirindo um tom mais neutro e corte reto nas peças, devido à crise financeira da guerra e a inserção das mulheres nos serviços de suporte.

Nesse cenário, surge o visual *à la garçonne*, manifestado na França, pela protagonista do romance “*La Garçonne*” de Victor Margueritte (1922). Caracterizado pelo uso de cabelo curto, vestes soltas, chapéus cloche, bem como, a adoção de padrões e comportamentos tidos como masculinos por mulheres, como o corpo esguio, o hábito de fumar e sua presença em bares (Figura 18). Considerada a primeira expressão de androginia na moda, este estilo tornou-se uma tendência em diversos lugares do mundo como um símbolo de rebeldia e oposição às restrições no vestuário feminino (NASCIMENTO E MELO, 2014).

Figura 21- O estilo *la garçonne*



Fonte: Vogue France. Disponível em:

<https://www.vogue.fr/article/tendances-annees-20-mode-garconne>.

No Brasil, tais mulheres modernas ficaram conhecidas como melindrosas, influenciadas pelas revistas e imprensa, elas se vestiam como as francesas, usavam batom vermelho, expunham as canelas e andavam desacompanhadas pelas ruas em busca de

diversão. Sua postura bovarista e liberdade sexual rompiam com o ideal de mulher pura e obediente, o que causava estranhamento na sociedade tradicional que temia a perda do controle sobre seus corpos. Sendo essas mudanças de comportamento criticadas em jornais da época, como fez a colunista Cecília no jornal *O Paiz*:

Em sua fala, a Cecília critica as mães mais progressistas, que incentivam as filhas a aderirem modas “escandalosas”, que não resguardam os corpos das jovens dos olhares masculinos. Ataca as “[...] senhoras de idade, avós ou mães, acompanhando mocinhas quase nuas, de pernas à amostra até os joelhos” observando que o instinto materno estaria acabando e a mãe acabara de se tornar “uma cúmplice da falta de juízo da filha (NASCIMENTO E MELO, 2014, p. 22).

Assim, a inserção de elementos do universo masculino no vestuário feminino pelas *garçonnes* ou melindrosas, criou uma nova expressão de gênero, desconstruindo a separação entre o que era considerado “feminino” e “masculino” no campo da moda, construída ao longo da história para a manutenção do sistema patriarcal. Por conseguinte, essa estética subversiva abriu espaço para que outras identidades performassem, rompendo com normas limitantes no vestuário, pautadas em estereótipos de gênero. Mais tarde, com a invenção das calças e ternos femininos, a conquista do direito ao trabalho para mulheres, e o deslumbre do cinema, o modo de vestir-se de homens e mulheres estava se aproximando.

Na década de 1930, a alemã Marlene Dietrich (Figura 19) destacou-se pela apropriação de roupas masculinas em seus figurinos na produção *Morocco* (1930), na qual a atriz apareceu nas telas vestindo fato completo, cartola e gravata, mostrando ousadia e imponência por sua postura sensual, ato de fumar e ter beijado uma mulher em cena.

Figura 22 - Marlene Dietrich

Fonte: Vogue France. Disponível em:
<https://www.vogue.fr/culture/a-voir/diaporama/anniversaire-marlene-dietrich-icone-fifties-photos-films/3969>.

A representação de poder, liberdade e dominação eram, até então, códigos associados ao masculino, assim, como analisa Sarah Fellows (2020), ao incorporar essa masculinização, Marlene evidenciou que o gênero não é uma questão fixa ou biológica, e sim uma construção performática contínua. O que incomodou a sociedade, que buscava reafirmar sua heterossexualidade e imagem de boa mãe e esposa, em defesa do ideal de feminilidade passiva. Entretanto, a tornou um símbolo *queer*, inspirando expressões ambíguas de gênero que não se encaixam nas definições normativas.

Nos anos 40 e 50 o uso de calças por mulheres já não era uma surpresa, visto que durante a Segunda Guerra Mundial, a moda feminina adequou-se às necessidades das mulheres enquanto prestadoras de serviços na ausência dos homens, prezando por sua mobilidade e tom austero que a situação impuseram (Figura 22). E embora os Anos Dourados tenha revivido padrões estéticos hiper femininos, como a cintura ampulheta, silhueta em A e condutas retrógradas que mais uma vez restringiam a mulher ao ambiente privado e cuidado familiar, devido a propaganda do sonho americano e inovações nos eletrodomésticos, o uso de vestidos era uma condição predominante em eventos sociais.

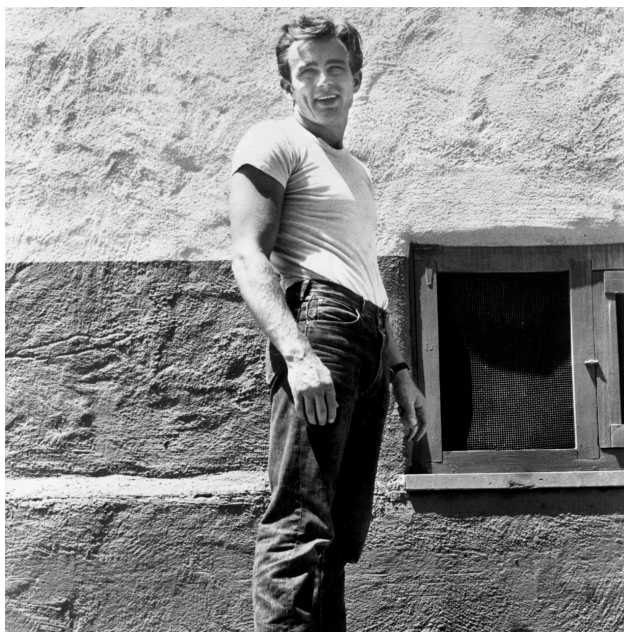
Figura 23 - Vestuário feminino nos anos 40



Fonte: New Vintage Lady Blog. Disponível em:
https://newvintagelady.blogspot.com/2010/11/catalog-sunday_28.html.

Desse modo, o vestuário casual de homens e mulheres tinha muitos elementos em comum, ainda que fronteiras entre os gêneros permanecessem em voga no os discursos e comportamentos, sendo o uso do jeans e camiseta branca, um marco simbólico para o enfraquecimento das fronteiras entre os gêneros (POLLINI, 2007). As peças inicialmente associadas a operários e usada somente como roupa debaixo, adentrou o guarda roupa dos jovens de ambos os sexos que se identificavam com o protagonista de James Dean (Figura 24), na obra *Juventude Transviada* (1955), um jovem rebelde e com desejo de liberdade. O visual composto por elementos neutros contribuiu para a categoria unissex, antecipando a moda agênero das décadas seguintes.

Figura 24 - James Dean (1955)



Fonte: The Wall Street Journal. Disponível em:
<https://www.wsj.com/style/fashion/can-i-wear-jeans-and-a-white-t-shirt-to-work-plus-8-more-burning-questions-on-the-classic-mens-outfit-577e00f6>.

Na década de 60, como explicam Do Bem, Calvi e Linke (2019), “as mulheres passaram a aderir cada vez mais ao vestuário masculino, e os homens, a usar peças com características femininas, carregadas em cores, bordados manuais e formas ornamentadas em decorrência do surgimento de diversas subculturas. De modo que, esse estilo multifacetado iniciado pelas melindrosas, retornou timidamente, impulsionado por movimentos juvenis, como os hippies e rockstars, nos estados Unidos, “homens-pavão” e *Modernists* no Reino Unido, e tropicalistas, no Brasil que combinavam elementos de ambos os gêneros em seu visual.

Tais grupos utilizavam o vestuário como ferramenta de protesto contra a opressão sofrida pelas populações marginalizadas e à cultura machista, em defesa da igualdade entre homens e mulheres e o fim da imposição de rótulos binários. Assim, os movimentos de contracultura desempenharam um papel fundamental para a desestabilização de identidades fixas de gênero, apresentando uma aversão à formalidade dos anos anteriores e contrariando os padrões dicotômicos burgueses (SALES et al., 2019).

De forma que, no ano seguinte, originou-se o Glam Rock, uma estética visual e musical disseminada por algumas estrelas do rock que reformulou a moda masculina ao

incrementar códigos estipulados como femininos em suas peças. Associada também a expressão da homossexualidade, essa tendência foi a principal responsável pela popularização do estilo andrógino. Segundo Sousa e Souza (2024) o estilo andrógino:

Caracterizava-se pelo uso de tecidos com glitter, brilho e diferentes texturas, como veludo, cetim e lurex, roupas em couro, sapatos de plataforma coloridos com lantejoulas e brilho. Além disso, o uso de maquiagem era possível, assim como cabelos longos, estilizados e coloridos. De maneira semelhante, na década anterior, houve a incorporação de elementos visuais que até então eram atribuídos às mulheres no estilo utilizado pelos homens. Porém, o estilo de vida glam rocker sugeria um exagero visual que evidenciava um estilo andrógino, muitas vezes acompanhado pela expressão da homossexualidade ou da bissexualidade e de comportamentos que ironizavam o status quo, carregando uma estética camp. (SOUSA E SOUZA, 2024, p. 103)

No Brasil, entretanto, essa ousadia no meio artístico e na moda foi barrada pela ditadura militar, visto que com a proclamação dos atos institucionais e a operação de órgãos de vigilância como o SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas), houve uma repressão a qualquer estética que fugisse da concepção moral estabelecida pelo regime militar, afetando principalmente a mídia e o teatro, como explica Garcia (2019):

O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), foi institucionalizado e centralizado pelo regime militar e tinha a incumbência de controlar, a nível nacional, as produções culturais nos diversos meios de comunicação. competência de monitorar películas cinematográficas, peças teatrais, programas de rádio e televisão, publicações periódicas e letras musicais, a fim de que fossem resguardados certos padrões morais tidos como formadores da sociedade (GARCIA, 2019, p. 3)

Dessa forma, a manifestação andrógina configurou-se não apenas uma nova tendência de moda, mas também como uma arma contra a repressão sexual, que integrando-se no vestuário de artistas servia para criticar as ações autoritárias e violentas dos policiais contra comunidades marginalizadas que não faziam parte da norma.

Nesse cenário, surge o grupo teatral Dzi Croquettes, formado em 1972 no Rio de Janeiro, inicialmente composto por um grupo de amigos para satirizar as normas e ideologias impostas pelo regime militar, mas que logo tornou-se referência do movimento de desbunde³, reunindo cerca de 13 artistas, entre eles, dançarinos, músicos e dramaturgos. Suas apresentações contavam com musicais e peças teatrais nas quais os atores se vestiam de forma andrógina e criticam os papéis de gêneros e a composição familiar tradicional, evidenciando como o figurino, mais do que um elemento visual, funcionava como ferramenta política (SOUSA e SOUZA, 2024).

³ Desbunde refere-se aos movimentos de contracultura que surgiram durante a ditadura militar e não se alinhavam nem à direita e nem à esquerda, desviando das normas sociais sem a luta armada.

Desse modo, o capítulo seguinte dedica-se à análise dos figurinos dos Dzi Croquettes, propondo um diálogo entre o visual subversivo dos atores e a forma como seus figurinos complementam suas narrativas, bem como se relacionam com os debates teóricos apresentados acerca das artificialidades das fronteiras de gêneros.

5 ANÁLISE DE FIGURINO DOS DZI CROQUETTES

Assim, como aponta Sales (2019), o figurino contribui para transmitir uma mensagem e contar uma narrativa, construindo uma persona diante da identidade do artista, essa combinada a sua performance, pode ser recebida pelo seu público positivamente, gerando identificação ou repúdio. Logo, o figurino opera como um criador de identidades e produtor de sentidos, denotando significados a partir da relação do dramaturgo com o seu personagem e vice-versa.

Partindo dessa compreensão, o grupo Dzi Croquettes, ao utilizar vestimentas casuais, customizadas pelos próprios artistas ou reaproveitadas de outras companhias teatrais para compor o seu figurino, as transformou em um traje de cena, já que comunicavam tanto quanto a performance dos atores. Como afirma Bortolon (2022), o uso da roupa designada ao sexo oposto, bem como a exibição do corpo nu, reforçava o questionamento do grupo quanto às definições de gênero, moral e família defendidas pelo regime militar e seus apoiadores.

Essa proposta ficou evidente no espetáculo “*Gente computada igual a você*”, no qual os atores iniciavam o show cumprimentando o público e afirmando: “não somos homens, nem mulheres, somos gente”, e dançavam todos juntos vestindo apenas tangas, luvas de box, acessórios nos cabelos, como plumas e fitas na cintura feitas de materiais naturais que remetiam a indumentárias primitivas (Figura 25). Assim, os intérpretes representavam “a força do macho e a graça da fêmea em um único ser” (BORTOLON, 2022), combinando a delicadeza da beleza feminina nos enfeites e maquiagens e a força masculina simbolicamente por meio do equipamento de luta.

Figura 25 - Figurino do espetáculo *Gente computada igual a você*



Fonte: Interartive Org. Disponível em: <https://interartive.org/2011/02/dzi-croquettes>.

Desse modo, a exposição do corpo nu, unida à coreografia animalesca e ao uso de adornos femininos nos cabelos, pode ser entendida como um resgate a origem da humanidade, mostrando que, independentemente das roupas ou da maquiagem, os artistas existiam e eram seres humanos como o público que os assistia, embora não desejassem se encaixar nos padrões de gêneros tradicionais. Assim, eles propunham uma reflexão quanto à existência de outras identidades fora da categoria binária, e criticavam a definição de gente pela perspectiva hegemônica.

Além dessa apresentação inicial, outros esquetes também salientam a intenção do grupo de desconstruir tabus relacionados às normas de gênero e discursos moralistas. Na cena em que os atores interpretavam uma família, essa composta por 13 pessoas, sendo a maioria mulheres, isto é, atores transvestidos, o grupo discutia em cena temas polêmicos como: incesto, homossexualidade e adultério de maneira leve e cômica. A mãe, Shilly Dale (Wagner Ribeiro) tinha duas filhas, Paulette (Paulo Barcellar) e Lotinha (Carlinhos Machado) fora de seu casamento com o personagem Leonardo Laponzina (Lennie), contrariando o ideal de pureza e submissão consolidado historicamente pelos sistemas simbólicos, como a igreja e o Estado.

Essa contestação da estrutura familiar tradicional era exposta também por meio do figurino das personagens, visto que as cunhadas: Bacia Atlântica (Bayard Tonelli), Rainha (Reginaldo) e Lady Oregon (Rose Rondelli), e as filhas legítimas do casal: a Gayette (Cláudio Gaya), a Silvynha Meleca (Ciro Barcelos) e a Pate Dale (Rogério) tinham um visual andrógino que fugia dos padrões estéticos tradicionais impostos ao sexo feminino. Além disso, a escolha de vestidos decotados, cintas-ligas, luvas de renda e meias-calças atribuíam sensualidade e independência às personagens (Figuras 25 e 26) como explica Bortolon (2022):

Enquanto a indumentária de Wagner Ribeiro (assim como a de Gaya) remetia ao estereótipo da femme fatale ou à paixão incandescente, a utilizada por Paulo Bacellar (Paulette) aludia à delicadeza e ao amor romântico. A personagem Paulette entrava timidamente no palco, puxada pelos apresentadores, cantando *Ne me quitte pas*, de Jacques Brel, com um vestido longo rosa e branco com camadas, babados e laços que lhe cobria o corpo todo. Usava ainda um chapéu de abas grandes com enormes laços. O rompimento de padrão estava no sapato, semelhante a uma bota velha masculina, que podia ser vista quando a personagem levantava o vestido ao andar e dava um tom cômico e inesperado à cena romanesca. A maquiagem era feita com blush, batom e sombra pesados, além de cílios longos e purpurina, e o cabelo era longo (BORTOLON, 2022, p. 157.)

Após essa descrição, é perceptível que o figurino caricato e a beleza exagerada com contornos de maquiagem fora das regiões recomendadas (Figura 28) não tem o propósito de fazer os atores — homens peludos e musculosos — parecerem mulheres, mas de parodiar os aspectos que constituem a definição do ser mulher, uma vez que o ato de transvestir-se frisa que o gênero não é imutável, podendo ser imitado.

Figura 26 - Figurino Paulette



Fonte: Mubi. Disponível em: <https://mubi.com/pt/cast/paulette>.

Figura 27 - Figurino Família Dzi Croquettes



Fonte: Cabaré Incoerente. Disponível em:
<https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/brasil/dzi-croquettes/>.

Figura 28 - Maquiagem Dzi Croquettes



Fonte: Esquerda Diário. Disponível em:
<https://www.esquerdadiario.com.br/Nem-homens-nem-mulheres-gente-computada-Dzi-Croquettes-e-o-teatro-de-satira-em-pletos-anos-de-chumbo>.

Em outro momento do espetáculo, na dança “dois pra lá, dois pra cá” entre Lennie Dale e Wagner Ribeiro (às vezes Cláudio Gaya), o figurino desafiava novamente o estatuto de masculinidade/feminilidade determinado pela sociedade tradicional, pois Wagner assumia uma persona com características femininas, sem uma definição clara de seu gênero, e formava um par romântico com Dale que fugia dos padrões heteronormativos. Pois, embora ambos utilizassem maquiagens marcantes: sombras com purpurina, cílios alongados e batom, seus figurinos criavam um contraste visual, já que as roupas escolhidas para cada personagem eram distintas e ambíguas.

Enquanto Lennie vestia um terno branco acompanhado de chapéu panamá e sapatos de sapateado, seu parceiro usava um vestido vermelho, peruca de cabelos longos e salto alto (Figura 27). Assim, o casal reinventou a concepção convencional de relacionamento romântico, já que a cena não revelava diretamente o gênero dos envolvidos, apenas sugeria identidades com base nos códigos normalmente associados ao feminino e ao masculino.

Figura 29 - Figurino do casal Lennie Dale e Wagner Ribeiro



Fonte: CLARK; WERNECK, 2016, p. 37.

Então, os Dzi Croquettes, ao fundir elementos masculinos e femininos em seus figurinos e ações, desnaturalizavam a justificativa de que as diferenças intelectuais,

comportamentais e emocionais de homens e mulheres trata-se de um resultado da diferença entre os sexos biológicos. De modo que, por meio das peças teatrais dos artistas, evidencia-se que o gênero tem um caráter performativo como proposto por Butler (2003), construído a partir da repetição de práticas e hábitos ensinados pelos sistemas simbólicos, sendo a moda um deles, capaz de reforçar as diferenças entre os gêneros mas também de expor a fragilidade desses mesmos códigos.

Os figurinos feitos a partir da reforma de roupas do cotidiano e doações eram incrementados com penas, plumas, brilho e enfeites de flores e renda, contando também com peças que remetiam à fantasias e ao estilo tropicalista observado no ano anterior. Esse conjunto de tecidos, acessórios e escolhas estéticas transmitiam de forma implícita mensagens de resistência e oposição à repressão estética e a violência propagada pelos militares contra a diversidade sexual e de gênero, visto que, os artistas só tinham liberdade para expressar sua sexualidade quando incorporaram uma identidade que não fosse a sua, como aponta Cysneiros (2014):

Ao optar pela ambiguidade, os Dzi lançam um espetáculo de aparência ingênua que dificultava o trabalho da censura em razão da falta de parâmetros para avaliar objetivamente a ameaça que representava. Eles disseram tudo e nada, implantando, no auge da Ditadura Militar, um espaço (público) no qual o exercício de certa liberdade era possível: eles resistiram – sem combater – às práticas discursivas e institucionais normatizadoras, ampliando-as, descaracterizando-as, desestruturando-as. Ao fazê-lo, renunciaram às identidades já estabelecidas e criaram novos códigos, sempre prestes a caducar. (CYSNEIROS: 2014, p. 11)

A performance na qual Cláudio Tovar representa o ditador Adolf Hitler vestido de bailarina ilustra bem essa estratégia de inversão dos códigos de gênero como forma de oposição discreta (Figura 28). O ator ao vestir um traje de balé clássico e pintar o rosto semelhante a um palhaço com o característico bigode do nazista, acompanhado de uma faixa com uma suástica no braço, botas vermelhas e uma coleira com sino, utilizou do recurso do vestuário como atribuidor de significados, produzindo uma imagem que zomba de sua autoridade, e devolve a Hitler, de forma sártira e provocadora, tudo aquilo que ele próprio rejeitava.

Figura 30 - Hitler vestido de bailarina



Fonte: BORTOLON, 2024, p.158.

Dessa forma, o figurino confuso dos Dzi Croquettes, que a princípio aparentava soar aleatório e desajeitado, tinha o objetivo de comover o público com sua estranheza, abordando reflexões e questionamentos quanto à construção cultural de identidades e a violência de regimes autoritários, de forma lúdica e engraçada. Nesse sentido, ao englobar elementos tanto do guarda-roupa masculino quanto do feminino, os atores usavam da linguagem não verbal do vestuário para transgredir os modelos restritivos impostos no vestuário tradicional e debochar dos estereótipos morais delegados aos gêneros binários no contexto de discriminação em que estavam inseridos. Assim, o grupo materializou a teoria da performatividade de gênero no palco, visto que, por meio do figurino andrógino e sátiras, eles revelaram que o gênero não é uma essência natural, muito menos se restringe ao padrão binário, podendo ser imitado, deslocado e reiventado, pois sua construção é social.

Contudo, eles atribuíram ao figurino um caráter político, visto que no cenário de vigilância e censura em que se encontravam, esse dispositivo pode contestar as normas rígidas de gênero, especialmente a imposição de um visual masculino rígido e autoritário de forma codificada e apresentar outras expressões de gênero fora dos padrões hegemônicos.

Além disso, a aparência dos personagens e seus discursos foram fundamentais para a representatividade de pessoas homossexuais e transsexuais, pois, na realidade em que viviam sua existência era considerada uma ameaça, conforme aponta Soares (2024):

Nesse período, foi constituída uma Comissão de Investigação Sumária que punia pessoas que eram fichadas, exercendo “prática de homossexualismo, incontinência pública escandalosa, embriaguez, instabilidade emocional, uso de entorpecentes” (Soares, 2024, p. 13).

De forma que, o palco era seu refúgio e o lugar onde tinham brechas para expressar sua identidade e personalidade, demonstrando emoções em um período onde o modelo de masculinidade devia ser racional, heterossexual e cisgênero.

Portanto, o vestuário cênico do Dzi Croquettes consolidou-se como um instrumento de resistência cultural que foi capaz de burlar os mecanismos de repressão, antecipando debates sobre a existência de identidades não binárias e fluídas, pois, mesmo que as apresentações tenham sido vetada em 1974 devido às alegações de nudez e subversão moral (BORTOLON, 2022), a companhia teatral conquistou grande prestígio e deixou um legado de luta para a comunidade LGBTQ+.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moda como sistema simbólico e econômico para a sociedade reflete mudanças temporais, transformações científicas, crises econômicas e valores políticos de cada lugar, assim, ela é capaz de influenciar o comportamento de indivíduos e classificá-los com base em suas condições financeiras, crenças e repertório cultural, funcionando como um marcador social. Nesse sentido, como narrado neste trabalho, o sistema da moda opera principalmente como um mecanismo para a diferenciação entre os gêneros, contribuindo para a construção de identidades e comunicando ideologias. De modo que, como afirma Carneiro (2016), ao analisar o modo de vestir de homens e mulheres ao longo da história, nota-se que o vestuário acompanha hierarquias sociais, estipulando códigos de vestimentas muitas vezes restritivos e nocivos para reforçar papéis de gênero.

A imposição do uso do corset, crinolinas e véu às mulheres na antiguidade, por exemplo, comunicavam que elas deveriam ser esbeltas, domesticadas e puras, enquanto as vestes masculinas valorizavam sua força, mobilidade e virilidade. Logo, a figura feminina foi conferida ao ambiente privado, ao passo que para a figura masculina foi destinada à vida pública, sendo este apto a ocupar cargos de poder e influência na sociedade. Por conseguinte, a mulher vista como segundo sexo (BEAUVOIR, 1970) por muito tempo esteve em posição de dependência deste homem provedor, que usava da moda para a manutenção de seu poder na estrutura patriarcal.

Como explicado por Butler (2003) e Bourdieu (1999), esses códigos inseridos no sistema simbólico da moda e também da Igreja, Estado e Cultura são os responsáveis pela separação entre os sexos e a criação do gênero, pois, este não é inato, mas uma construção social, sustentada por normas sociais que se repetem e se consolidam como verdades. Dessa forma, a identidade de gênero depende da internalização de hábitos e discursos para manter-se fixa, já que esta não é sua condição natural, podendo ser reinventada pela inversão de condutas e aparências classificadas como “masculina” e “feminina”, ou da união das mesmas em um único ser.

No contexto estudado, essa apropriação de características de um gênero pelo seu oposto, denominada de androginia, configurou-se como uma forma de subversão na moda que rompeu com a binaridade de gênero e tornou-se uma ferramenta de resistência durante a ditadura militar brasileira. O estilo ambíguo, originado em meados dos anos 1920 pelas melindrosas, e mais tarde influenciado pelas transformações dos movimentos de contracultura das décadas de 60 e 70, contestou o ideal de masculinidade e feminilidade impostos pelo regime militar e seus coniventes, mesclando os elementos estéticos de ambos os gêneros.

Naquele cenário de repressão estética e censura, qualquer expressão artística que desviasse do conceito de moral e heteronormatividade estipulados pelos militares era considerada uma ameaça a família e a ordem vigente, de forma que, as apresentações artísticas tinham que transmitir mensagens codificadas, como fizeram diversos artistas, entre eles, os Dzi Croquettes com seus trajes andróginos e sátiras.

O figurino do grupo teatral era mais do que um recurso cênico; tratava-se de uma estratégia política e um resgate do controle sobre o próprio corpo. Os atores ao incorporarem seus personagens vestindo roupas estereotipadas como femininas, utilizando maquiagens marcantes e dançando próximos uns dos outros, expuseram a fragilidade dos códigos que constroem a ideia de gênero, apoderando das características atribuídas ao gênero feminino e reinventando uma nova identidade confusa para a categoria binária.

Além disso, em suas performances, os atores revelavam nuances de sua homossexualidade, ridicularizando a visão maniqueísta dos conservadores, que buscavam impedir a liberdade de expressão e repudiavam a existência de sexualidades fora do padrão heteronormativo.

Portanto, conclui-se que o vestuário é um importante produtor de significados, usado tanto para reafirmar as diferenças entre indivíduos, sejam elas sociais ou de gênero, quanto para subvertê-las. Assim, a moda serve como um instrumento de linguagem, que pode ser usado para protesto, como fez os Dzi Croquettes.

Ademais, lembrar as práticas discriminatórias e de censura durante a ditadura militar, especialmente contra pessoas e artistas LGBTQ+ é de suma importância para a atualidade, visto que, segundo o dossiê da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra)⁴, o Brasil é um dos países que mais mata pessoas trans e travestis no mundo, e ainda sim, existem pessoas que pedem a volta do regime militar.

⁴ G1. Dossiê revela que 122 pessoas trans e travestis foram assassinadas no Brasil em 2024; 27 jan. 2025.

Disponível em:

<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2025/01/27/dossie-revela-que-122-pessoas-trans-e-travestis-foram-assassinadas-no-brasil-em-2024-maioria-jovem-negra-e-pobre.ghtml>.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Alexandre Silveira de. O governo João Goulart, as reformas de base e o golpe de 1964. *Revista Angelus Novus*, São Paulo, v. 15, n. 20, p. 210466, 2024. DOI: 10.11606/issn.2179-5487.vi20p210466. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ran/article/view/210466>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo – Fatos e Mitos*. 4ª edição. Editora Difusão Europeia dos Livros, São Paulo, 1970.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BECHARA, Gabriela Natacha; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. Ditadura militar, atos institucionais e Poder Judiciário. **Revista Justiça do Direito**, v. 29, n. 3, p. 587-605, 2015. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rjd/article/view/5611>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BORTOLON, Flavia Jakemiu Araujo. Dzi Croquettes: trajes em cena roupas da moda. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], n. 35, p. 149–169, 2022. DOI: 10.26563/dobras.i35.1341. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1341>. Acesso em: 18 nov. 2025.
- BOSTELMANN, Patrícia; SANTOS, Milton. **Planejamento e Gestão de Paisagens Culturais: Reflexões sobre o centro histórico de Salvador – BA**. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPARQ, 4., 2016, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: ANPARQ, 2016. p. 231-245. Disponível em: <https://enanparq2016.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/09/s07-01-bostelmann-p-santos-m.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- CARNEIRO, Maria Carolina. *Moda e Representação (A) gênero*. Disponível em: https://www.academia.edu/34233785/Moda_e_Representa%C3%A7%C3%A3o_A_g%C3%A9nero. Acesso em: 21 nov. 2025.
- CÉSAR, Guilherme. Platão e Bowie: leituras sobre os corpos andróginos. **Revista do Instituto de Ciências Humanas**, v. 16, n. 24, p. 112-127, 2020. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/revistaich/article/view/21996>. Acesso em: 18 set. 2025.
- CYSNEIROS, Adriano Barreto. *Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes Dissertação (Mestrado): Universidade Federal da Bahia, 2014*. DAGNINO, Evelina. (org.). *Sociedade Civil e espaços públicos no Brasil*. São Paulo, Paz e Terra, 2002.
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2006.
- D’AVILA, Lucas Lopes de Queiroz. *A androginia como estética simbólica na arte japonesa: do Período Tokugawa à cultura pop*. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 14, p. 388–396, 2019. DOI: 10.20396/eha.vi14.3479. Disponível em:

<https://econtents.sbu.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3479>. Acesso em: 16 out. 2025.

DE BARROS, P. M. Tropicália: contracultura, moda e comportamento em fins da década de 60. dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 9, n. 20, p. 160–177, 2016. DOI: 10.26563/dobras.v9i20.482. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/482>. Acesso em: 10 jun. 2025.

DE SOUZA SANTOS, Jordana. O papel dos movimentos sócio-culturais nos “anos de chumbo”. **Baleia na rede**, v. 1, n. 6, 2009. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/6c_o_papel_dos_movimentos_culturais.pdf. Acesso em: 10 jun. 2025.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FIGUEIREDO, César Alessandro. A Ditadura Militar no Brasil e o teatro: memória e resistência da classe artística. **Revista Eletrônica de Ciência Política**, v. 6, n. 2, p. 7-27, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/politica/article/view/44240>. Acesso em: 10 jun. 2025.

GARCIA, Emilla Grizende. Em nome da Segurança Nacional e da moral e dos bons costumes: a ação da Censura de Diversões Públicas nas telenovelas na década de 1970. Anais do 2.º Encontro Internacional “História & Parcerias”, 11., 2019, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: ANPUH/RJ, 2019. Disponível em: https://www.historiaeparcerias2019.rj.anpuh.org/resources/anais/11/hep2019/1570586837_ARQUIVO_00bb8192fe0fb3cd7a6a2374a60ac969.pdf. Acesso em: 21 nov. 2025.

G1. Dossiê revela que 122 pessoas trans e travestis foram assassinadas no Brasil em 2024; maioria jovem, negra e pobre. G1, 27 jan. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2025/01/27/dossie-revela-que-122-pessoas-trans-e-travestis-foram-assassinadas-no-brasil-em-2024-maioria-jovem-negra-e-pobre.ghtml>. Acesso em: 24 nov. 2025.

GRUDA, Mateus Pranzetti Paul. DÂNDI E FLÂNEUR: MODOS DE SUBJETIVAÇÃO DA MODERNIDADE E OS MODS INGLESES. **Psicologia em Estudo**, v. 22, n. 4, p. 517-527, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/2871/287176494004.pdf>.

MEDEIROS, R. R. S. de. À moda do diabo: o corpo despido e vestido na capital carioca (1964-1965). *Revista Aedos*, [S. l.], v. 14, n. 31, p. 237–251, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/116080>. Acesso em: 10 jun. 2025.

MOLINA, Anelise Wesolowski. Androginia, história e mito: a fluidez de gênero e suas recorrências. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11 & 13th WOMEN’S WORLDS CONGRESS, 2017, Florianópolis. Anais eletrônicos... Florianópolis: UFSC, 2017. ISSN 2179-510X. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499465189_ARQUIVO_enviar_Anelise_W_Molina.pdf. Acesso em: 12 out. 2025.

NASCIMENTO, Alcileide Cabral; DA SILVA MELO, Alexandre Vieira. Melindrosas em revista: gênero e sociabilidades do início do século XX (Recife, 1919-1929). *História Revista*,

v. 19, n. 3, p. 6-20, 2014. Disponível em:

<https://revistas.ufg.br/historia/article/view/33409/18889>. Acesso em: 12 de nov. 2025.

NATANI APARECIDA DO BEM; GABRIEL COUTINHO CALVI; PAULA PIVA LINKE. ASPECTOS IDENTITÁRIOS DA RELAÇÃO ENTRE ANDROGINIA E MODA SEM GÊNERO. **Plural Design**, Joinville, SC, Brazil, v. 2, n. 1, p. 80–90, 2021. DOI: 10.21726/pl.v2i1.86. Disponível em: <https://univille.emnuvens.com.br/PL/article/view/86>. Acesso em: 19 set. 2025.

POLLINI, Denise. **Breve história da moda**. São Paulo: Claridade, 2007. (Coleção Saber de Tudo). 96 p. ISBN 978-85-88386-89-1.

SALES, Sueleide Silva Pereira et al. O papel do figurino na construção da persona do cantor Ney Matogrosso. **Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística, São Paulo**, v. 7, n. 2, p. 61-82, 2019. Disponível em:

https://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/wp-content/uploads/2019/03/241_IC_ArtigoRevisado.pdf. Acesso em: 12 de nov. 2025.

SOARES, R. A. S. Memórias de resistências e violências: a população LGBT na ditadura cívico-militar brasileira. *Cuadernos de Educación y Desarrollo - QUALIS A4*, [S. l.], v. 16, n. 5, p. e4129, 2024. DOI: 10.55905/cuadv16n5-012. Disponível em: <https://ojs.cuadernoseducacion.com/ojs/index.php/ced/article/view/4129>. Acesso em: 24 nov. 2025.

SOUSA, F. R.; SOUZA, L. E. Moda masculina e expressão de gênero e sexualidade: novas tendências em contraponto ao binarismo. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, [S. l.], n. 41, p. 97–116, 2024. DOI:

10.26563/dobras.i41.1744. Disponível em:

<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1744>. Acesso em: 10 jun. 2025.

VASQUES, Ronaldo Salvador; FORTUNATO, Fabrício de Souza; PAIVA, Marcia Regina. **Indumentária, moda e têxteis na Idade Média**. *Revista Foco*, Curitiba, v. 17, n. 2, e4508, p. 1–20, 2024. DOI: 10.54751/revistafoco.v17n2-120.

VELOZO, Aline. Da gênese simbólica do patriarcado às desigualdades de gênero contemporâneas. *Intellèctus*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 112–124, 2025. DOI:

10.12957/intellectus.2025.88340. Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/intellectus/article/view/88340>. Acesso em: 29 out. 2025.

ZIMMERMANN, Ana Carolina. Usos políticos do gênero na ditadura militar brasileira: as representações da mulher conservadora nas comemorações do golpe de 1964. *Cadernos Pagu*, n. 73, p. e257303, 2025. DOI: <https://doi.org/10.1590/18094449202500730003>. Acesso em: 29 de out. 2025.