

CENTRO DE TECNOLOGIA DA INDÚSTRIA QUÍMICA E TÊXTIL

FACULDADE SENAI CETIQT

CURSO DE BACHARELADO EM DESIGN DE MODA

MARCELY OLIVEIRA LOUREIRO

**ESSÊNCIA HUNI KUIN: COLEÇÃO AUTORAL FEMININA INSPIRADA NAS
ARTES DE CLEIBER BANE**

Rio de Janeiro

2025

MARCELY OLIVEIRA LOUREIRO

**ESSÊNCIA HUNI KUIN: COLEÇÃO AUTORAL FEMININA INSPIRADA NAS
ARTES DE CLEIBER BANE**

Trabalho de Conclusão de Curso a ser submetido à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Design de Moda, da Faculdade SENAI CETIQT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Design de Moda.

Orientador: Rosanna Naccarato

Rio de Janeiro

2025

**Dados de catalogação-na-publicação (CIP), conforme Código de
Catalogação Anglo-Americano (AACR)**

Loureiro, Marcely Oliveira.

L892e Essência Huni Kuin: coleção autoral feminina inspirada nas artes de
Cleiber Bane/ Marcely Oliveira Loureiro. – Rio de Janeiro – RJ, 2025.

X, 146 f.: il.; 29 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design de
Moda) Faculdade SENAI CETIQT, Rio de Janeiro – RJ, 2025.

Orientadora: Prof. Rosanna Naccarato.

Inclui referências.

1. Design de Moda. 2. Moda feminina. 3. Cultura e arte Huni Kuin. I.
Essência Huni Kuin: coleção autoral feminina inspirada nas artes de
Cleiber Bane. II. Naccarato, Rosanna. III. Faculdade SENAI CETIQT.

CDU: 391:659+7.031.3

Ficha catalográfica preenchida pelo aluno, e revisado pela Biblioteca SENAI
CETIQT. Bibliotecário: Robson Soares Cruz / CRB 7ª nº 6475

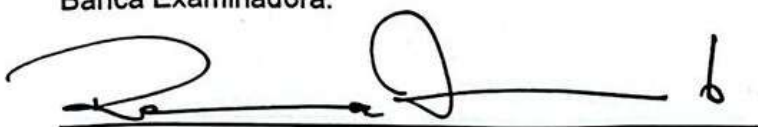
MARCELY OLIVEIRA LOUREIRO

ESSÊNCIA HUNI KUIN: COLEÇÃO AUTORAL FEMININA INSPIRADA NAS ARTES
DE CLEIBER BANE

Trabalho de Conclusão de Curso a ser submetido à Comissão Examinadora do Curso de Design de Moda, da Faculdade SENAI CETIQT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Design de Moda.

Data de Aprovação: 01/07/2025.

Banca Examinadora:



Rosanna Naccarato

Especialista em Educação Estética / Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro

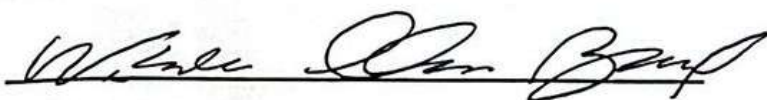
Docente, SENAI CETIQT



Gabriel Gimmler Netto

Mestre em Design, Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

Docente, SENAI CETIQT



Natalia Chaves Bruno

Mestre em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro,

Docente, SENAI CETIQT



Ana Claudia Lourenço Ferreira Lopes
Coordenadora de Graduação e Ensino Técnico

Dedico este trabalho à minha avó Graça, que desde a infância me contou as vivências dos meus tataravós em uma aldeia indígena no Maranhão. Suas histórias marcaram minha memória e fortaleceram minha conexão com as raízes que me trouxeram até aqui.

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente à minha mãe, Patrícia, que sempre esteve ao meu lado e batalhou para que eu tivesse as oportunidades que ela não teve. Sua força e determinação me inspiram diariamente, tenho orgulho em dar sempre o meu melhor para te ver feliz. Você é amor e felicidade, meu porto seguro para a vida.

Também deixo um carinho especial ao meu pai, Marcos, que sempre acreditou em mim e me incentiva a seguir em frente, oferecendo todo o apoio do mundo. Sem vocês dois, nada disso teria sido possível.

A realização deste projeto também contou com pessoas incríveis. À modelista Stephanie Casasola e à minha amiga e pilotista Adriana Camilo, meu muito obrigada. Vocês tornaram tudo mais leve e especial.

Sou profundamente grata à minha orientadora, Rosanna Naccarato, por todo o suporte e dedicação. Obrigada por acolher minhas ideias e me orientar com tanto cuidado ao longo de todo o processo.

À professora Solange Mezabarba, por sua contribuição para o aprimoramento deste projeto e por todo o carinho ao longo da minha trajetória no curso.

Por fim, agradeço aos professores presentes na banca, Natalia Bruno e Gabriel Gimmler, não apenas por avaliarem este trabalho, mas por fazerem parte dessa etapa tão importante da minha vida.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo desenvolver uma coleção autoral feminina intitulada Essência Huni Kuin, inspirada nas obras do artista indígena Cleiber Bane e na rica cultura de seu povo. O projeto investiga de que forma os grafismos, os saberes e o universo artístico dessa comunidade podem ser incorporados à moda feminina. Para isso, apresenta-se o contexto histórico, a cosmologia da etnia e sua interseção com a arte contemporânea. Também é realizada uma pesquisa de tendências por meio da plataforma WGSN e um estudo sobre o trabalho dos estilistas brasileiros Maurício Duarte e George Azevedo, que servem como referência e gerador de ideias. Por fim, analisa-se a marca Ervadoce e sua coleção em colaboração com mulheres Huni Kuin, contribuindo para a definição do público-alvo deste trabalho. Como resultado dessa proposta, foram criados dez *looks*, sendo um conceitual e nove voltados para a linha *fashion*. Em complemento, foram desenvolvidas quatro estampas, tendo a pintura manual como técnica principal, além de um acessório. A partir dessas criações, foram gerados três protótipos e um ensaio fotográfico que alcançaram os objetivos propostos. Assim, o projeto busca não apenas celebrar a arte e a espiritualidade dessa comunidade, mas também homenageá-la, mantendo viva sua cultura por meio da moda.

Palavras-chave: design de moda; coleção autoral; Cleiber Bane; Huni Kuin; moda feminina.

ABSTRACT

This study aims to develop an original women's fashion collection titled *Essência Huni Kuin*, inspired by the works of Indigenous artist Cleiber Bane and the rich culture of his people. The project explores how this community's graphic patterns, ancestral knowledge, and artistic universe can be incorporated into women's fashion. To support this exploration, the historical context and cosmology of the Huni Kuin people and their intersection with contemporary art are presented. A trend analysis was conducted using the WGSN platform, along with a study of the works of Brazilian designers Maurício Duarte and George Azevedo, who served as creative references. Additionally, the *Ervadoce* brand and its collection - developed in collaboration with Huni Kuin women - were analyzed, helping to define the target audience for this project. As a result, ten looks were created: one conceptual and nine designed for the fashion market. Furthermore, four original prints were developed using hand-painting as the primary technique, along with one accessory. Three prototypes were produced from these creations, followed by a photo shoot that fulfilled the project's objectives. Ultimately, this collection seeks to celebrate the art and spirituality of the Huni Kuin community and honor and preserve its culture, sharing it through fashion.

Keywords: fashion design; original collection; Cleiber Bane; Huni Kuin; women's fashion.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	HISTÓRIA E CULTURA HUNI KUIN.....	14
2.1	POVOS INDÍGENAS DO ACRE	14
2.1.1	O Tempo das Malocas	15
2.1.2	O Tempo das Correrias	17
2.1.3	O Tempo do Cativoiro	18
2.1.4	O Tempo dos Direitos	20
2.1.5	O Tempo da História Presente.....	22
2.2	OS HUNI KUIN	23
2.2.1	Território e Localização	24
2.2.2	Contexto histórico.....	25
2.2.3	<i>Kene Kuin</i>	27
2.2.3.1	Mito: a origem do Kene	29
2.2.3.2	Padrões e seus significados.....	30
2.2.4	Pintura corporal.....	32
2.2.5	Tecelagem Huni Kuin: tradição e comercialização.....	35
3	CLEIBER BANE: ARTE E COSMOLOGIA HUNI KUIN	38
3.1	MITO NIXI PAE.....	40
3.2	RITUAL NIXI PAE	42
3.3	ARTE DE BANE: NARRATIVA, FORMAS E CORES	45
3.4	MOVIMENTO MAHKU	49
3.4.1	Resistência e Expressão Política.....	52
4	GERAÇÃO DE IDEIAS E MARCA REFERÊNCIA.....	55
4.1	MAURÍCIO DUARTE.....	55

4.2	GEORGE AZEVEDO	57
4.3	PESQUISA DE TENDÊNCIAS	60
4.4	A MARCA ERVADOCE	63
4.4.1	A coleção Floresta Encantada.....	66
4.4.2	Análise de público.....	68
4.5	PÚBLICO-ALVO E PERSONA DO PROJETO	69
5	ESSÊNCIA HUNI KUIN: COLEÇÃO AUTORAL FEMININA	72
5.1	<i>RELEASE</i>	72
5.2	PAINÉIS DE INSPIRAÇÃO.....	72
5.3	CARTELA DE TECIDOS E AVIAMENTOS	75
5.4	CARTELA DE CORES	77
5.5	ESBOÇOS.....	80
5.6	MIX DE PRODUTOS	92
5.7	TABELA DE MEDIDAS	94
5.8	ESTAMPAS	95
5.9	COLEÇÃO	101
5.10	FICHAS DE DESENVOLVIMENTO	102
5.11	PROTÓTIPOS	116
5.11.1	Modelagem e Costura	116
5.11.2	Estampa manual.....	120
5.11.3	Acessório	125
5.11.4	Fichas técnicas.....	128
5.12	ENSAIO FOTOGRÁFICO.....	132
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
	REFERÊNCIAS.....	140

1 INTRODUÇÃO

As culturas indígenas brasileiras formam um conjunto incrível de conhecimentos, tradições e manifestações artísticas, que se apresentam de maneiras distintas em cada comunidade. Esta variedade reflete a vasta extensão do território nacional, que abriga diversos idiomas, tradições, crenças, rituais e modos de vida que têm origem há milhares de anos. Logo, é importante estudar, conservar e manter essa herança viva, especialmente em uma nação tão diversa como o Brasil. Isso não apenas contribui para a recuperação e valorização da nossa identidade ancestral, mas também garante que as futuras gerações possam ter acesso e aprender com esse legado cultural.

Sendo assim, este trabalho tem como objetivo homenagear a cultura do povo Huni Kuin, do Acre, por meio de uma coleção autoral feminina inspirada nas obras do artista Cleiber Bane, que preservam sua cosmologia. Dessa maneira, a coleção é composta por dez *looks*, um acessório e quatro estampas. Assim, busca-se estabelecer um diálogo entre cultura, arte e moda. O projeto foi desenvolvido pensando no mercado e na possibilidade de comercialização, na qual parte dos lucros seria destinada as comunidades, como forma de valorizar e respeitar os saberes culturais utilizados.

A inspiração desta iniciativa surgiu a partir da participação da autora na disciplina optativa intitulada Arte Feita com Fios: Cultura Têxtil e Arte Contemporânea - ministrada pela professora Ana Chaves, que possibilitou o conhecimento dos trabalhos de Bane. Soma-se a isso sua ascendência indígena do Maranhão e o interesse pelo universo artístico, o que tornou a arte Huni Kuin um tema instigante para estudo. Vale ressaltar que as pesquisas serão desenvolvidas integralmente por meio de estudos bibliográficos, incluindo livros, artigos e revistas. Além de utilizar a metodologia do Design Thinking (Ambrose; Harris, 2011) para orientar as etapas deste trabalho.

Dessa forma, para a fundamentação, é essencial conhecer a história, os saberes e as tradições culturais desse povo, para que a tradução dessas referências em produtos de moda seja feita da forma mais respeitosa e coerente possível. Por isso, no segundo capítulo, busca-se introduzir o leitor nesse universo, investigando a relação entre identidade e tradições. Inicialmente, o capítulo aborda o contexto

histórico dos povos indígenas do Acre, oferecendo uma base para compreender a trajetória dos Huni Kuin e sua conexão com o território, fundamentando-se principalmente na obra de Silva (2010). Logo após, a pesquisa passa a se concentrar nessa comunidade, tendo como principal base os estudos da antropóloga Els Lagrou, o verbete Huni Kuin (Kaxinawá) e o livro *A Fluidez da Forma*. Por fim, são apresentadas duas práticas culturais centrais: a pintura corporal e a tecelagem, com foco nas técnicas artesanais e nos grafismos *kene kuin*. Assim, é possível traçar um retrato das manifestações culturais dos Huni Kuin, essenciais para entender sua arte.

O terceiro capítulo investiga a arte de Cleiber Bane e como ela projeta a cosmologia de sua comunidade. Além de abordar sua biografia e carreira como representante cultural, o capítulo analisa as narrativas, padrões e cores presentes em suas criações, apresentando seu grande impacto visual. O capítulo também apresenta o movimento MAHKU, grupo artístico composto por artistas Huni Kuin que desafiam os limites da arte contemporânea brasileira, explorando sua posição no cenário político e artístico, tanto nacional quanto internacional.

Entretanto, é no quarto capítulo que ocorrem os estudos relacionados ao mundo da moda, responsáveis pela geração de ideias deste trabalho. O capítulo é composto por pesquisas de tendências previstas para 2026, obtidas por meio da plataforma WGSN, destacando produtos e conceitos alinhados à ancestralidade e ao consumo feminino jovem. Também apresenta os trabalhos e técnicas dos estilistas Maurício Duarte e George Azevedo, cujas criações unem o artesanal ao artístico, com destaque para o uso da pintura manual de estampas. Além disso, aborda a marca Ervadoce como referência, com foco em sua coleção desenvolvida em colaboração com a comunidade Huni Kuin, um exemplo que auxilia a autora na definição do público-alvo deste projeto. Essa análise é fundamental para o desenvolvimento da coleção, pois permite traçar caminhos para integrar as artes de Cleiber Bane, os saberes ancestrais e os processos manuais na criação das peças e estampas.

Para finalizar, o capítulo cinco marca a transição do estudo teórico para a criação da coleção Essência Huni Kuin. Inicialmente, são apresentados o release e os painéis de inspiração. Em seguida, o capítulo segue com os esboços, cartelas de tecidos, cores, aviamentos e estampas, permitindo visualizar com precisão a influência das obras na construção dos modelos. Também são incluídas as fichas técnicas e de desenvolvimento, que detalham a construção de cada peça. Por fim,

são apresentados processos de confecção dos três protótipos e o ensaio fotográfico realizado.

Portanto, a proposta deste trabalho vai além da criação de roupas: busca mostrar como a moda pode se tornar uma ferramenta potente de valorização de diferentes culturas, contribuindo para a construção de um futuro mais consciente, respeitoso e inclusivo no setor.

2 HISTÓRIA E CULTURA HUNI KUIN

Neste capítulo, será realizado um estudo sobre a cultura, a história e as práticas do povo Huni Kuin. Para isso, será apresentado, inicialmente, os desafios e as conquistas vivenciados pelos povos indígenas do Acre ao longo do tempo. Em seguida, será analisada a forma como esses acontecimentos históricos influenciaram diretamente os Huni Kuin. Também serão apresentados seus grafismos, o mito de sua origem e a maneira como se manifestam em suas práticas culturais. Assim, este capítulo tem como propósito introduzir quem são os Huni Kuin e destacar seus aspectos culturais mais interessantes para esta pesquisa, de modo a possibilitar, posteriormente, a compreensão dos elementos visuais que irão compor a coleção e seus significados.

2.1 POVOS INDÍGENAS DO ACRE

Para iniciar a pesquisa sobre os Huni Kuin, é necessário entender a história dos povos indígenas do Acre como um todo, abrangendo as transformações políticas e sociais desde o contato com os seringueiros¹ e caucheiros² até os dias atuais. Sendo assim, de acordo com Silva (2010), a história dos povos nativos dessa região passou a ser dividida em cinco tempos históricos, a partir de 1996, pela Comissão Pró-Índio do Acre (2003), o que permite demonstrar com clareza a ordem cronológica das mudanças que ocorreram na cultura desses grupos sociais. Esses cinco tempos históricos são apresentados da seguinte forma (Figura 1):

¹ Homens que atuam na extração de látex das árvores conhecidas como seringueiras, especialmente na região amazônica.

² O termo é utilizado em países de língua espanhola que fazem divisa com o Brasil para nomear trabalhadores com a mesma função dos seringueiros, pois “caucho” refere-se ao látex.

Figura 1 - Linha do tempo sobre a história dos povos indígenas do Acre.



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

A seguir, serão detalhados os períodos e suas respectivas características, buscando promover uma compreensão da importância de cada fase na trajetória histórica desses grupos. Cada período será abordado em seções terciárias distintas, para melhor organização, tratando cada acontecimento de forma objetiva.

2.1.1 O Tempo das Malocas

O Tempo das Malocas representa o período mais remoto da história dos povos indígenas acreanos. A denominação deste período deriva das malocas (Figura 2), moradia tradicional dos povos indígenas da região. Segundo Silva (2010, p.11), "a maloca tradicional tinha o teto alto, coberto de palha e chão de terra batida".

Figura 2 – Maloca dos povos indígenas brasileiros.



Fonte: pinterest.com, 2025.

Durante esse período, não havia contato com a comunidade não indígena, ou seja, os brancos, restringindo-se as interações a alianças políticas, relações de troca e conflitos entre diferentes povos indígenas. Nesse contexto, observava-se a prática de rituais, a preservação das línguas maternas e a manutenção de costumes como

pinturas corporais, danças e festividades, seguindo as tradições específicas de cada povo. Cada grupo possuía sua própria organização social e economia. Sendo assim, foi um momento em que a vida era profundamente conectada à natureza, onde eram utilizados somente os recursos que esta lhes oferecia (Silva, 2010). O *moodboard* a seguir (Figura 3) representa essa relação entre os povos indígenas acreanos e à terra.

Figura 3- Relação dos povos indígenas do Acre com o mundo natural.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Esse contexto pode ser compreendido também a partir das palavras do professor Geraldo Aiwa Apurinã, que afirma:

No tempo das malocas, cada povo indígena tinha seu território. Cada povo tinha sua própria organização, com seu governo, que era representado pelo seu chefe. O chefe organizava os trabalhos na agricultura, as pescarias, as caçadas, as festas, os passeios, as correrias contra outros povos. Também aconselhava seu povo para viver unido. Cada povo tinha sua economia tradicional. O trabalho dos homens era caçar, pescar, tirar lenha, derrubar, plantar e limpar roçado. As mulheres faziam potes e camburões de barro, fiavam o algodão para amarrar flecha, teciam o algodão para fazer redes, tangas e pulseiras, preparavam as tintas para enfeitar as pessoas e para pintar os tecidos, arrancavam os legumes do roçado (Apurinã, 2002, p. 67).

Em suma, O Tempo das Malocas representa um período de grande diversidade cultural, autonomia e relação com a natureza. Foi um momento fundamental para a formação da identidade e para o desenvolvimento dos conhecimentos ancestrais dos povos indígenas do Acre, especialmente porque estes podiam viver com liberdade e sem a interferência ou exploração de outros grupos. Em seguida, será abordado o tempo das correrias, momento em que ocorre a ruptura na relação restringida desses

povos com seus costumes e sua liberdade, além do início da interação com povos não nativos.

2.1.2 O Tempo das Correrias

O Tempo das Correrias, que marca o início da exploração dos seringais na região do Acre nas últimas décadas do século XIX, resultou na invasão das terras indígenas por não indígenas em busca de riquezas naturais (Silva, 2010).

Os grupos nativos da Amazônia já utilizavam a borracha extraída da seringueira há séculos. No entanto, foram os exploradores estrangeiros, no século XVIII, os primeiros a chamar a atenção dos cientistas europeus para as possibilidades de seu uso nas indústrias. Assim, no século XIX, a Amazônia se inseriu na economia mundial devido à produção de borracha, e a demanda por esse produto cresceu significativamente entre 1840 e 1850. Dessa forma, os territórios indígenas começaram a ser invadidos por nordestinos e caucheiros peruanos. A grande riqueza dessas terras, repletas de seringueiras e árvores produtoras de caucho, atraía os exploradores, já que o recurso extraído era utilizado nas fábricas de carros e botas de países como os Estados Unidos e a Inglaterra (Maru *et al.*, 2002). A seguir estão presentes duas imagens que demonstram como ocorria a extração do látex, Figura 4.

Figura 4- Extração do Látex (borracha) na Amazônia.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Sendo assim, os “patrões” seringalistas e os peruanos visavam expulsar os povos indígenas de seus territórios para expandir suas produções, já que essas atividades necessitavam do uso de extensas áreas (Silva, 2010).

Para isso, os exploradores organizaram expedições armadas para atacar as malocas e dizimar as famílias indígenas. Estes eram mortos a tiros, enquanto mulheres e crianças sobreviventes eram capturadas. Logo, esse período foi marcado por extrema violência e pela disseminação de doenças, resultando no fim de muitas comunidades. Além disso, os sobreviventes foram forçados a trabalhar nos seringais, enquanto outros buscaram refúgio nas cabeceiras dos rios e no território peruano (Silva, 2010). Essa perspectiva é reforçada, também, por um coletivo de professores indígenas do Acre e sudoeste do Amazonas, que afirma:

Quando os índios tentavam fugir de uma invasão, davam de cara com outra. Os invasores vinham à procura de seus interesses: a riqueza do caucho e da borracha. Quando encontravam os grupos indígenas, não deixavam passar em branco: matavam ou pegavam os índios para trabalhar em seus serviços mais pesados. Os índios não conseguiam mais permanecer em suas terras onde queriam morar: ficavam sem direção. Se os nordestinos atacavam, os índios corriam para as cabeceiras dos rios. Quando chegavam nas cabeceiras dos rios, os caucheiros peruanos atacavam e os índios corriam, corriam, para outra direção. A esse "corre corre" dos índios, perseguidos pelos caucheiros e nordestinos, deram, na história do Acre, o nome de "correrias" (Maru *et al.*, 2002, p. 92).

Portanto, esse período pode ser compreendido como um marco de crueldade e destruição para os povos indígenas do Acre. A parceria entre esses grupos evidencia como a estratégia de exploração ultrapassou as fronteiras nacionais, unindo diferentes homens em torno de um único objetivo: a extração dos recursos da região e a subjugação dos povos indígenas.

Na próxima seção, será apresentado O Tempo do Cativo, que demonstra o momento em que esse controle vai além das terras e passa a afetar ainda mais essas comunidades, que começam a ser usadas como mão de obra.

2.1.3 O Tempo do Cativo

O Tempo do Cativo, que tem início após a crise econômica da borracha no começo dos anos 1910, é marcado pelo abuso da mão de obra indígena nos seringais. Com a dificuldade de continuar trazendo trabalhadores do Nordeste do Brasil, os "patrões" passaram a considerar mais vantajoso utilizar os próprios indígenas nas atividades locais. Após o período da correria, muitos acabaram "aceitando" trabalhar, como forma de evitar novos conflitos. Contudo, eles eram constantemente enganados, recebendo quantias mínimas pela borracha e pelos produtos, além de pagarem pelo

uso das estradas de seringa (Silva, 2010). A Figura 5, a seguir, retrata um grupo indígena durante esse período de exploração nos seringais.

Figura 5- Época dos seringais.



Fonte: pib.socioambiental.org, 2025.

Porém, o trabalho não se limitava à extração de látex, estendendo-se a outras tarefas impostas pelo “patrão” (Silva, 2010). Como pode ser explicado pelos professores Edson Medeiros Ixã e Isaias Sales Ibã:

No tempo do cativo, os índios trabalharam muito para os patrões dos seringais. Alguns trabalharam como seringueiros. Outros trabalharam na diária, fazendo vários serviços: transportar borracha e mercadorias, varejar balsas de borracha, reabrir ramais, varadouros e estradas de seringa, colocar roçado para o patrão, caçar e pescar para abastecer o barracão (Ixã e Ibã, 2002, p. 103).

Desse modo, o período do cativo reflete uma visão de instrumentalização, onde os povos eram tratados como simples recursos produtivos. As condições eram tão assustadoras, que concordar em realizar essas tarefas abusivas, se tornava uma estratégia de sobrevivência.

Além disso, durante essa época, as tradições e costumes dessas comunidades foram gradualmente abandonados. A língua nativa foi proibida por muitos “patrões”, que a consideravam como “gíria”. Pinturas corporais, rituais e vestimentas foram ridicularizados e, conseqüentemente, deixados de lado (Silva, 2010). Sendo assim, esse tempo contribuiu também para o silenciamento e repressão da identidade

cultural, que resultou no afastamento das práticas culturais e características dessas comunidades, resultando na desigualdade que perpetua até hoje.

A seguir, será abordado um período marcado pela atuação de entidades na luta pelos direitos indígenas. Foi um tempo em que a dor gerada pelos eventos já mencionados tornou-se um pouco mais suportável, e os povos nativos começaram a recuperar aquilo que um dia lhes foi tirado: o direito de serem livres.

2.1.4 O Tempo dos Direitos

Conforme Silva (2010), o Tempo dos Direitos simboliza um momento recente e fundamental na história das comunidades indígenas do Acre. Este período, marcado por uma batalha lenta e constante, envolve a obtenção de direitos essenciais, tais como a demarcação de terras, a garantia de uma educação personalizada e o acesso a um serviço de saúde que honre os hábitos tradicionais. Essas lutas, que se estendem por quase trinta anos, alcançaram avanços significativos, embora ainda enfrentem resistências e retrocessos.

Posto isto, o professor indígena Valdemir Mateus Shane (2002), afirma que a chegada da FUNAI ao Acre, em 1976, marcou o início de um processo de regularização dos territórios indígenas, impulsionado principalmente pela pressão das comunidades e da opinião pública, tanto nacional quanto internacional. Antes disso, não havia uma atuação efetiva do governo federal ou estadual para reconhecer ou atender aos direitos desses povos no estado, que eram amplamente ignorados pela sociedade e pelas autoridades, sendo frequentemente confundidos com caboclos³. Entre 1976 e 1979, a FUNAI identificou diversas áreas indígenas no Acre, ajudando a estabelecer um marco na luta pela preservação e reconhecimento dessas terras (Shane, 2002). Essa importante relação entre as comunidades e esse órgão pode ser vista na Figura 6.

³ Pessoa descendente tanto de indígenas quanto de brancos.

Figura 6: Resistência indígena e colaboração da FUNAI no reconhecimento de terras.



Fonte: www.gov.br, 2025.

Neste cenário, também surgiram outras organizações de suporte como o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), a Comissão Pró-Índio do Acre (CPI) e o Conselho de Missão entre Índios (COMIN), que contribuíram para a reivindicação de garantias legais e para a retirada de ocupantes não-indígenas. Em meio a esse contexto, por volta da década de 1980, as lideranças indígenas fundaram a União das Nações Indígenas (UNI), uma organização que desempenhou um papel político crucial na defesa dos direitos dos povos nativos do Acre e do sul do Amazonas durante aproximadamente quinze anos. (Silva, 2010).

Dessa maneira, percebe-se a relevância do surgimento e da atuação das entidades de proteção na reconquista da autonomia dos povos nativos do Acre. Esses apoios foram decisivos nos campos jurídico, político e social, ao fortalecer a representatividade dos grupos indígenas e apoiar a construção de caminhos mais justos e igualitários.

Ainda assim, é necessário reconhecer que a luta permanece ativa, tanto no Acre quanto no restante do Brasil. Questões como a ocupação ilegal de territórios, o uso predatório dos recursos naturais e a ausência de políticas públicas efetivas continuam sendo obstáculos, exigindo mobilização contínua para a garantia e ampliação desses direitos. Finalizando essas abordagens ligadas a tempos que já passaram, na próxima seção será discutido como essas comunidades se encontram

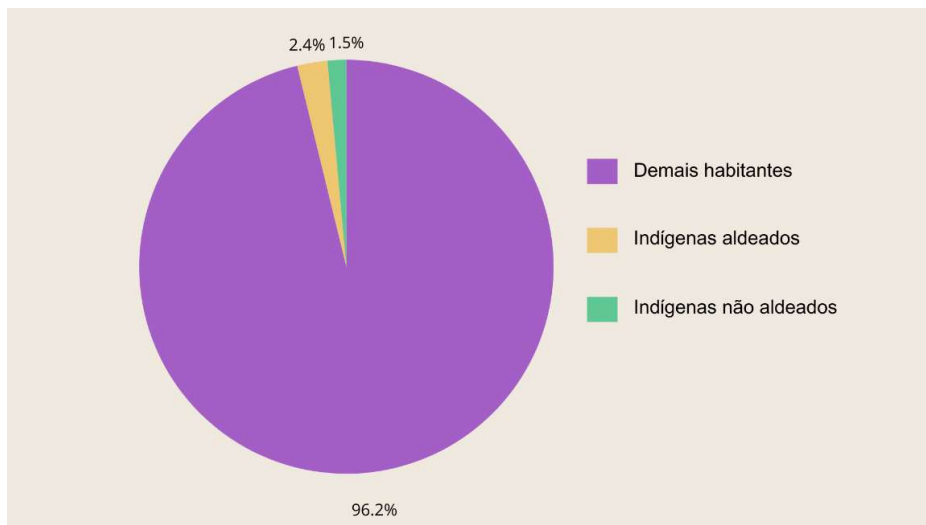
em termos de quantidade populacional, em um período mais recente, de acordo com o Censo do IBGE de 2022.

2.1.5 O Tempo da História Presente

O Tempo da História Presente reflete todos os períodos históricos discutidos anteriormente. Ao longo dessa trajetória, os povos originários construíram a base que resultou na presença indígena que hoje se observa no Acre.

Segundo dados da Tabela 2 do Censo Demográfico 2022, divulgados pelo IBGE (2023), o Acre possui uma população total de 830.026 pessoas, das quais 31.699 são indígenas. Destes, 19.588 vivem em Terras Indígenas e 12.111 residem fora delas, sendo classificados como indígenas não aldeados. Para melhor compreensão, foi desenvolvido um gráfico que mostra essa distribuição populacional em porcentagem (Gráfico 1):

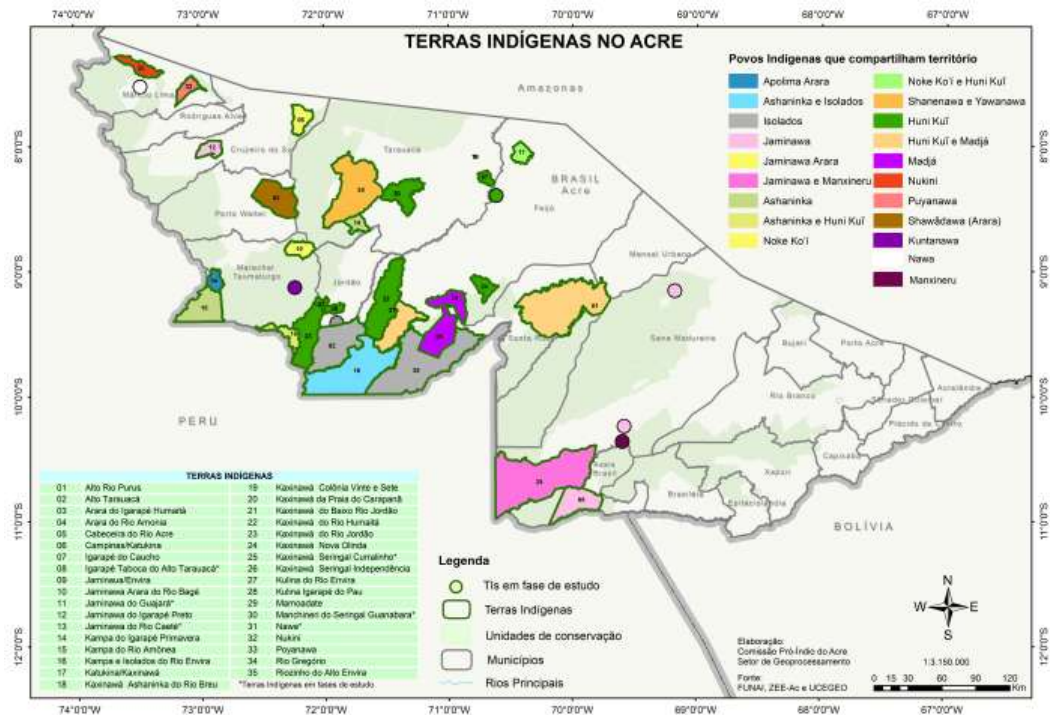
Gráfico 1- Distribuição da população do Acre- Censo 2022.



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Além disso, o Acre abriga 35 terras indígenas (Mapa 1), que representam 14,56% de seu território. Nessas áreas vivem populações pertencentes a 16 etnias. O estado possui oito línguas indígenas faladas, pertencentes a três famílias linguísticas (Pano, Aruak e Arawá), conforme o mapeamento da Comissão Pró-Indígenas do Acre (DPE/AC, 2024).

Mapa 1- Terras indígenas no Acre (2021).



Fonte: cpiacre.org.br, 2025.

Dessa forma, se torna compreensível que todos os acontecimentos históricos discutidos neste subcapítulo não apenas influenciaram os povos indígenas acreanos, mas também sua localização e distribuição geográfica. No próximo subcapítulo, será abordada a comunidade indígena que é o foco deste projeto, explorando suas características, crenças e práticas culturais.

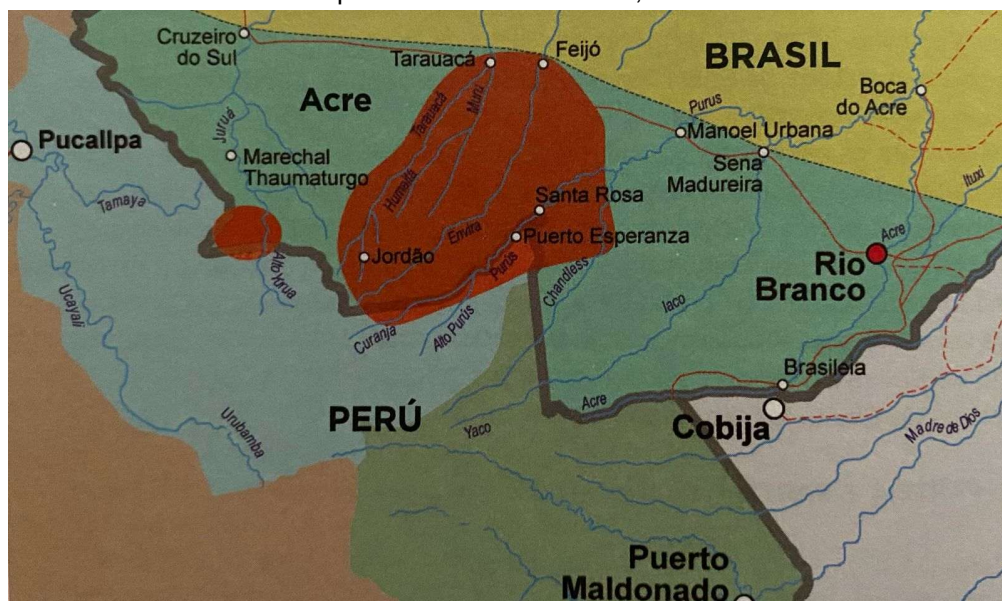
2.2 OS HUNI KUIN

Neste subcapítulo, o foco será voltado exclusivamente para os Huni Kuin, explorando os diversos aspectos que compõem sua cultura. Iniciará com uma abordagem do território e localização desse povo. Em seguida, será revisitado o contexto histórico acreano, mas desta vez voltado para os Huni Kuin, compreendendo como as guerras e as transformações territoriais influenciaram sua posição geográfica atual, suas tradições e costumes. O ponto central deste subcapítulo, será o estudo dos *kene*, desenhos sagrados que permeiam a espiritualidade, e como estes se manifestam na pintura corporal e na tecelagem.

2.2.1 Território e Localização

Segundo a antropóloga Lagrou (2023), os Kaxinawá, também chamados de “Huni Kuin”, são membros da família linguística Pano e residem numa extensa área de floresta tropical que se estende do leste peruano até os estados do Acre e sul do Amazonas, no Brasil. Eles se autointitulam Huni Kuin, que significa "homens verdadeiros", e compartilham línguas e culturas semelhantes com outros grupos Pano, distinguindo-se por seu sistema de transmissão de nomes. Além disso, suas aldeias se distribuem ao longo dos rios Purus e Curanja, no lado peruano, e pelos rios Tarauacá, Jordão, Breu, Muru, Envira, Humaitá e Purus, no lado brasileiro (Lagrou, 2023). A seguir, está o Mapa 2, onde observam-se os territórios ocupados pelos Huni Kuin, tanto nacionais quanto internacionais.

Mapa 2- Área dos Huni Kuin, em vermelho.



Fonte: Camargo; Villar, 2013, p. 10.

São nessas terras, ricas em biodiversidade, que eles desenvolvem suas práticas culturais únicas. Já que, os costumes dos povos que habitam no Acre são diferentes daqueles que vivem no Peru. Isso ocorre porque as transformações ocorridas durante o período de exploração no Acre fizeram com que esses grupos se separassem, resultando na configuração atual de suas localizações e nas particularidades de cada comunidade. Para compreender melhor como ocorreu essa divisão geográfica e diferença entre as culturas, é essencial analisar os fatores que

levaram à separação entre esses grupos, sendo assim, a próxima seção revelará como isso aconteceu.

2.2.2 Contexto histórico

Assim como outros povos do Acre, os Huni Kuin tiveram sua história marcada por uma conexão com a natureza, da qual extraíam os recursos necessários para viver. Essa relação com o mundo natural permanece viva, mesmo após o contato com hábitos ocidentais, que influenciaram aspectos de sua cultura. Ainda assim, preservam práticas ancestrais que mantêm o vínculo com o plano espiritual e ambiental, como ilustrado na Figura 7.

Figura 7- Conexão dos Huni Kuin com a terra.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

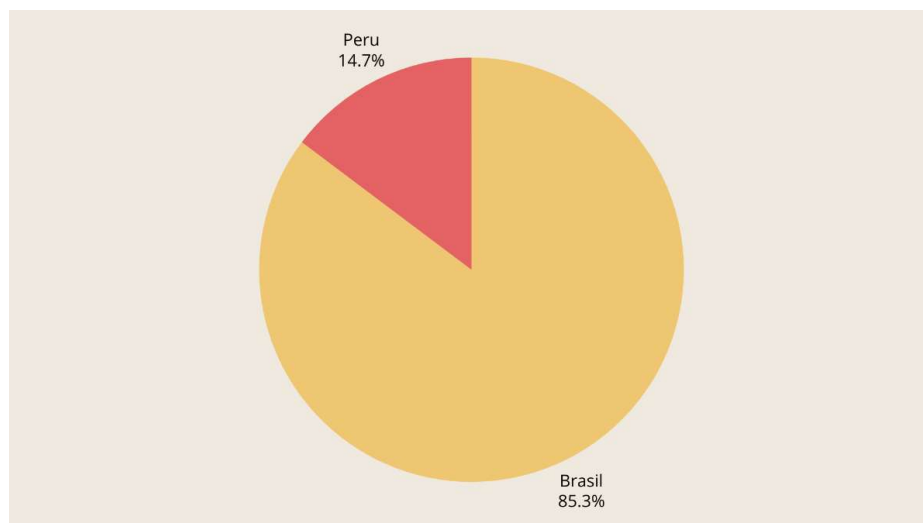
Entretanto, esse modo de vida foi abalado através do contato com os não indígenas. Apesar dos primeiros encontros de interação com a sociedade branca acontecerem no século XVIII, com expedições em busca de pessoas escravizadas, o maior impacto ocorreu durante os ciclos do caucho e da borracha, entre o final do século XIX e início do século XX (Lagrou, 2023). Como mencionado no primeiro subcapítulo, a exploração desses recursos gerou violência, doenças e deslocamentos. Isso alterou a localização geográfica e a organização social dos Huni Kuin, resultando na separação entre grupos localizados no Brasil e no Peru.

Nessa época, muitos homens indígenas foram alocados em seringais. Um deles, situado no rio Envira, foi palco de uma rebelião contra um seringalista. Como

consequência dessa revolta, uma parte dos Huni Kuin migrou para margens do rio Purus, no Peru, formando novas comunidades. Dessa forma, este acontecimento simbolizou a separação física dos grupos que, mesmo mantendo vínculos por meio de casamentos, desenvolveram estilos de vida diferentes ao longo dos anos. Essas diferenças continuam presentes até os dias atuais, espelhando as várias histórias de diferentes interações dos grupos peruanos e brasileiros (Lagrou, 2023).

Apesar disso, essa separação é compreendida não apenas em termos geográficos e culturais, mas também demográficos. Segundo dados compilados e disponibilizados pela CPI-ACRE (Adelino, 2020), os mais recentes disponíveis, a população Huni Kuin no Brasil é estimada em cerca de 14 mil pessoas, distribuídas em diversas terras indígenas e aldeias, com base em dados da FEPHAC (2019). Em contrapartida, no Peru, a população é de aproximadamente 2.419 pessoas, de acordo com o INEI (2007). O Gráfico 2, a seguir, apresenta essa diferença populacional em termos percentuais.

Gráfico 2- Distribuição da população Kaxinawá em porcentagem no Brasil e no Peru.



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Logo, é possível perceber como os acontecimentos passados afetaram não só diversos povos indígenas do Acre, mas também modificaram diretamente o modo de viver dos Kaxinawá (Huni Kuin) e sua composição como comunidade. A partir dessa história trágica, mas também de superação, torna-se ainda mais necessário manter vivas as tradições e as particularidades culturais dessa etnia, mostrando o quão essencial é preservar seus saberes e garantir o respeito à sua cultura. A partir de agora, será introduzida a conexão deles com a espiritualidade, começando pela abordagem do que se tratam os desenhos *kene*, o mito de sua origem e seus padrões.

2.2.3 Kene Kuin

Entre os Huni Kuin, os grafismos conhecidos como *kene kuin*, ou “desenho verdadeiro”, representam um dos elementos mais significativos dessa cultura. Mais do que expressões artísticas, eles representam a identidade coletiva do povo, preservam tradições ancestrais e carregam significados mitológicos por trás de seus traços. De acordo com Els Lagrou (2007), esses padrões de desenho aparecem em tecidos de algodão, cestaria, cerâmica e aplicados no corpo, como mostra a Figura 8.

Figura 8- Aplicação dos grafismos em diversas superfícies.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Dessa maneira, em todas suas diversas formas de aplicação, cada desenho representa um vínculo entre o mundo espiritual e o físico. Essa ideia pode ser defendida por Bylaardt (2019), quando diz que:

Os Kene são desenhos lineares, distribuídos e organizados espacialmente, entrelaçados e expressos em padrões, como estampas que cobrem o tecido ou o corpo, ou mesmo como caminhos. São imagens estilizadas inspiradas nas formas da natureza. São a base da construção visual do povo Huni Kuĩ. Esse conhecimento tem papel muito importante nas dinâmicas de compartilhamento de saberes entre os Huni Kuĩ, além de serem utilizados em muitas demandas da vida cotidiana, como a cura, a proteção, os rituais de iniciação entre outras. Eles são como veículos para o contato com os mistérios da vida e da natureza através das formas, a linguagem visual em que certos conhecimentos podem ser acessados, possibilitando uma vivência completa, onde o visível e o invisível podem se comunicar na língua outra da arte (Bylaardt, 2019, p. 32-33).

Além disso, Maia (1999, p. 15) afirma que o *kene*, “do ponto de vista plástico, é o resultado de múltiplos traços inspirados nos desenhos do corpo da cobra jiboia”. O autor, portanto, associa os grafismos às marcas presentes no corpo do animal - relação que também aparece nas histórias sobre o surgimento desses desenhos, evidenciando sua ligação com a natureza.

Como observado por Bylaardt (2019), há diversas variações desse mito, cujas narrativas não apenas explicam a origem dos *kene*, mas também revelam aspectos do universo artístico Huni Kuin. Em todas essas histórias, um ser metamórfico, parte cobra e parte humano, transmite os segredos dos desenhos a uma mulher, evidenciando o papel feminino na preservação desse conhecimento. No entanto, a autora destaca que a identidade da serpente varia nas diferentes narrativas, podendo assumir a forma de um belo homem, de uma anciã sábia ou de um menino. Abaixo, na Figura 9, foi criado um *moodboard* representando essa relação entre o feminino, a serpente e os grafismos.

Figura 9- A serpente que se relaciona com a figura da mulher nos mitos dos *kene*.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Dessa forma, tanto Maia (1999) quanto Bylaardt (2019) utilizam como exemplo o mito em que uma indígena encontra uma jiboia/homem que lhe revela os desenhos. Com base na revisão bibliográfica realizada, foi observado que essa versão se apresenta com frequência em diferentes estudos, demonstrando sua relevância nessa tradição. Assim, este trabalho adotará essa narrativa como referência para a compreensão da origem dos *kene*. A seguir, para um melhor entendimento e

organização, foi destinada uma seção quaternária para a apresentação desta narrativa.

2.2.3.1 Mito: a origem do Kene

Na versão relatada por Agostinho Muru, cientista da floresta, e reescrita por Dedê Maia (1999), o mito conta a história de uma mulher chamada Siriani, que, ao buscar água no igarapé, encontra uma jiboia com padrões fascinantes em seu corpo. Hipnotizada pela beleza dos grafismos, ela observa, até que a serpente se transforma em um jovem, Yube, que lhe pergunta sobre seu interesse. Ao saber que a mulher deseja reproduzir os desenhos em sua rede e nas roupas de seu marido, ele propõe-lhe um aprendizado, com a condição de que o conhecimento fosse compartilhado com as mulheres de sua aldeia e que ela confiasse nele, sem temer sua verdadeira forma de cobra. Siriani aceita e começa a se encontrar secretamente com Yube na floresta, onde aprende o Txere Beru, o primeiro e mais importante dos *kene*. Empolgada, retorna à aldeia e, sem revelar a origem de seu aprendizado, começa a ensinar as mulheres. Sua dedicação ao tear desperta a curiosidade, especialmente de seu marido, que nota seu distanciamento das tarefas diárias (Maia, 1999).

Durante esse tempo, o homem cobra revela ser um encantado dos *kene*, um espírito guardião dos grafismos desde tempos antigos. Ele explica que, após um dilúvio que ocorreu a tempos atrás, muitos Huni Kuin foram transformados em seres da floresta, e ele, que dormia em uma rede decorada com padrões de jiboia, foi transformado na serpente, tornando-se o guardião dos grafismos. Os sumiços de Siriani começam a gerar desconfiança, em seu marido, que consumido pelo ciúme, decide segui-la e, ao encontrá-la enrolada com a cobra, furioso, os mata com sua borduna⁴. O mito também revela que, antes de sua morte, Yube ainda possuía outros *kene* para ensinar, incluindo padrões ancestrais anteriores ao dilúvio (Maia, 1999). Nas artes a seguir, esse mito é representado de forma visual, o que ajuda a compreender a narrativa (Figura 10).

⁴ Nome dado a um instrumento indígena de ataque.

Figura 10- Artes de Yaka Huni kuin que representam Siriani e Yube.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Em conclusão, a narrativa revela não apenas a riqueza simbólica dessa prática artística, mas também fortalece a conexão entre cultura e espiritualidade. Além de ilustrar como o conhecimento ancestral foi passado de geração em geração, a história reforça o papel das mulheres como guardiãs dessa tradição, já que estas são responsáveis por reproduzir os *kene*, tanto na tecelagem quanto na pintura corporal.

Para ampliar a compreensão sobre esses grafismos, a seguir serão abordados seus padrões e significados, mostrando como suas formas são inspiradas em animais e elementos da natureza.

2.2.3.2 Padrões e seus significados

Para compreender os significados dos padrões dos grafismos, é importante destacar que muitos seguem a forma do losango, inspirada nos desenhos da pele da cobra (Figura 11), como aponta a antropóloga Fernanda Bordin Tocchetto (1996).

Figura 11- A forma losangular presente nos padrões *kene* e na jiboia.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

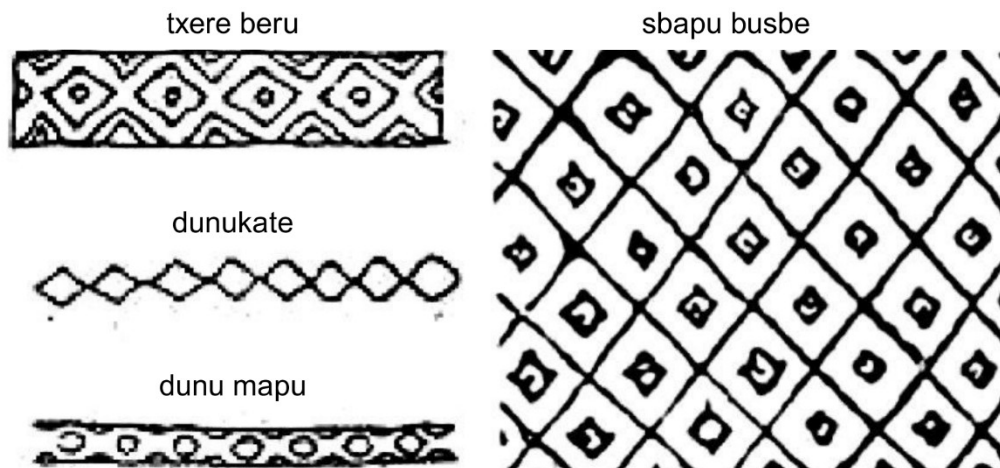
Agostinho Muru documentou vinte e cinco *kene* considerados padrões básicos dentro do repertório gráfico dos Huni Kuin. Embora existam esses padrões base, os grafismos podem se originar uns dos outros. Como afirma o autor: “as mulheres vão combinando esses desenhos com outros e formam outros *kene* diferentes, e cada *kene* tem um nome” (Muru, 1999, apud Maia, 1999, p. 15).

A estrutura da maioria dos desenhos remete a partes do corpo da jiboia. Por exemplo, o padrão Dunukate representa sua espinha, o Dunu Buska simboliza a cabeça, e o Dunu Mapu refere-se ao miolo do animal (Maia, 1999).

Por outro lado, alguns desenhos têm como referência elementos da floresta. Destaca-se Txere Beru, que representa o olho do periquito e é o primeiro padrão ensinado no aprendizado do *kene*. Outros exemplos incluem: Inu Tae Txere Beru, que combina a pata da onça com o olho do periquito; Mae Musha, ligado ao espinho da planta espera-aí; Sbenā Shaka, inspirado no ingazeiro; Sbapu Busbe, associado ao algodoeiro; e Awa Bena, que remete à asa de borboleta (Maia, 1999).

Embora não tenham sido encontradas imagens de todos os padrões apresentados, foi elaborado um compilado com alguns deles (Figura 12), como mostrado a seguir.

Figura 12- Alguns padrões digitalizados.



Fonte: Tocchetto, 1996, p. 40-41.

Logo, através da pesquisa sobre as formas padronizadas que compõem esses desenhos verdadeiros, fica ainda mais claro como a maior parte da cosmologia em torno dos *kene* está ligada à floresta. Após essa abordagem sobre a compreensão dos grafismos, nas próximas duas seções será discutido como eles são aplicados na pintura corporal e na tecelagem.

2.2.4 Pintura corporal

Els Lagrou (2007) compartilha os resultados de quinze anos de pesquisa e vivência com os Huni Kuin, detalhando a importância da pintura corporal para eles. Segundo a autora, esse costume vai além da função de decorar o corpo, sendo uma prática fortemente conectada à espiritualidade e ao processo de transformação. Portanto, para a comunidade, o uso do *kene* nessa prática, serve como um meio de interação com o mundo espiritual. Essa pintura atua como uma "segunda pele", que influencia tanto o corpo quanto a mente, conectando o indivíduo com forças além do físico. Ela ainda destaca que "o desenho chama a atenção para a permeabilidade da pele a influências exteriores" (Lagrou, 2007, p. 67), mostrando como os grafismos corporais (Figura 13) conectam a pessoa ao seu grupo e às relações sociais, influenciando sua maneira de perceber e interagir com o mundo.

Figura 13- Pintura corporal Huni Kuin.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Dessa maneira, os desenhos pintados sobre pele são uma forma de comunicação com os *yuxibu*, seres espirituais que habitam mundos invisíveis e possuem o poder de transformação. Esses espíritos não são limitados por formas fixas, podendo mudar de aparência e modificar o mundo ao redor. (Lagrou, 2007).

Essa relação espiritual também pode ser compreendida em rituais, como no Nixpupimá, rito de iniciação para as crianças, mais especificamente um tipo de "batismo" (Figura 14), onde as pinturas aplicadas variam conforme a fase da vida e a idade da pessoa (Lagrou, 2023).

Figura 14- Pintura em recém-nascido durante batismo.



Fonte: Severi; Lagrou, 2013, p. 72.

Para as crianças, os desenhos são mais grossos e escuros, conhecidos como "desenhos largos" (*huku kene*) ou "desenhos malfeitos" (*tube kene*), pois devem penetrar profundamente na pele e preparar o corpo para receber as influências espirituais. Já para os adultos iniciados, os grafismos são mais finos e detalhados, os *kene kuin*, representando uma conexão mais íntima com os *yuxibu* (Lagrou, 2007). A espessura das linhas e a intensidade das cores, por tanto, são essenciais para garantir que a arte exerça o efeito desejado sobre o corpo e a mente, permitindo o fortalecimento dos laços com os seres sagrados e ampliação da percepção de mundo.

Além disso, a antropóloga destaca que essa tradição, feita com jenipapo ou urucum, é também uma forma de expressão de beleza na comunidade, usada em festas, encontros e no cuidado pessoal diário. Realizada exclusivamente por mulheres, as crianças pequenas têm os seus corpos inteiros pintados, enquanto os meninos e meninas recebem desenhos parciais no rosto (Figura 15), e os adultos têm os rostos pintados completamente (Lagrou, 2023).

Figura 15- Pintura corporal Huni Kuin em crianças.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Assim, fica claro que os grafismos Huni Kuin não estão ligados à cosmologia da natureza apenas em seus mitos ou descrições, mas também em seus significados durante atividades culturais, como observado na pintura corporal. Logo, na última seção deste subcapítulo, será apresentado o processo de tecelagem dessa comunidade, momento em que os *kene* ganham vida em fios de algodão.

2.2.5 Tecelagem Huni Kuin: tradição e comercialização

A tecelagem entre os Huni Kuin é um exemplo de como a moda pode servir como meio de expressão cultural e artística. Todo o processo dessa atividade é realizado de forma manual (Figura 16) e com baixo impacto ambiental, valorizando o conhecimento tradicional.

Figura 16- Mulheres Huni Kuin em processo manual de tecelagem.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Dessa maneira, o algodão, conhecido entre eles como *shapu*, é cultivado em cinco variedades, cada uma com colorações e espessuras diferentes. Dentre elas, destaca-se o Mexu Shapu, preferido para a tecelagem dos *kene*, pois suas fibras facilitam tanto a fiação quanto a fixação de pigmentos naturais e tintas industriais. Esses corantes naturais são extraídos de diferentes fontes vegetais, como cascas de árvores, cerejeira e coração da bananeira, o processo de tingimento ocorre após a fiação (Franco *et al.*, 2002).

Portanto, os fios obtidos são utilizados na confecção de diversos itens, como redes, lençóis, bolsas, pulseiras, roupas e chapéus (Figura 17), tornando-se parte essencial da produção artesanal.

Figura 17- Diferentes peças a partir da tecelagem do *kene*.

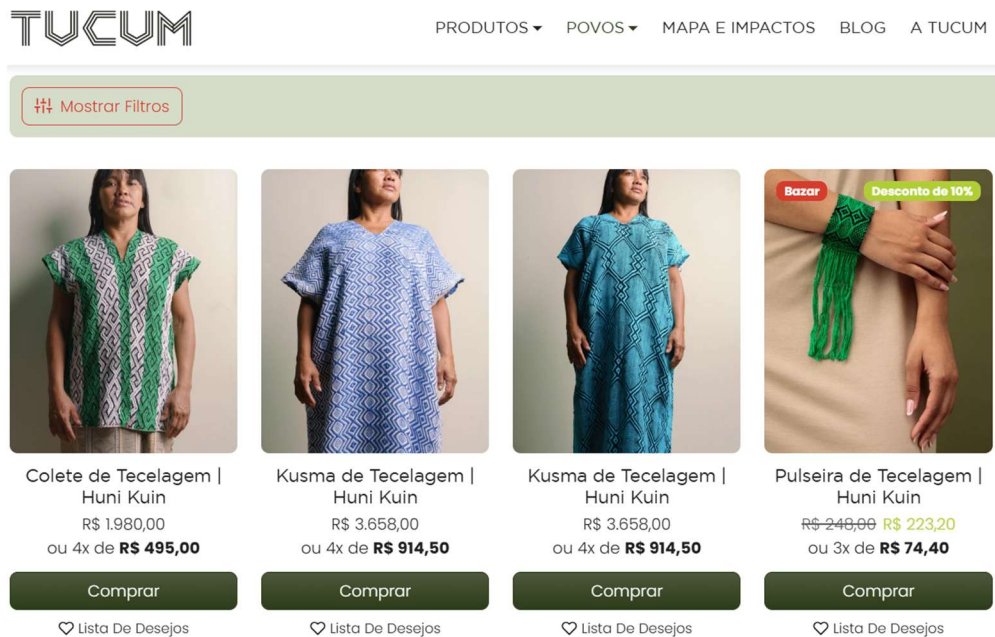


Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Assim, as mulheres fazem parte de todo esse processo, sendo responsáveis por todas as etapas, desde o plantio até a preparação das fibras para a tecelagem. O cultivo e o preparo do algodão envolvem diversas fases como plantar, zelar, colher, secar, descaroçar e bater, seguidos pela fiação e tecelagem (Franco *et al.*, 2002).

Além do mais, as peças produzidas são comercializadas, tornando-se uma importante fonte de renda para a comunidade. Conforme a pesquisa feita, grande parte dessa produção é vendida por meio do site Tucum Brasil, com preços que variam de R\$ 223,20 para pulseiras a R\$ 3.658,00 para vestidos. Esse comércio não apenas gera recursos financeiros, mas também valoriza e fortalece a preservação das tradições culturais do povo, proporcionando maior reconhecimento ao seu artesanato, por meio da moda. A seguir, a Figura 18 apresenta os produtos disponíveis no momento desta pesquisa, 10/03/2025.

Figura 18- Peças disponíveis para compra no site Tucum Brasil durante a pesquisa.



Fonte: tucumbrasil.com, 2025.

Logo, a tecelagem se torna um fator importante na economia local, com os *kene* aplicados se transformando em estampas cheia de detalhes e cores. Todo o processo realizado de forma artesanal, resulta em peças exclusivas que carregam a ancestralidade e a manualidade como marcas essenciais- propósito que será atribuído à coleção.

O capítulo a seguir abordará as artes Huni Kuin e suas formas, com ênfase nos trabalhos do artista que inspirou este projeto, destacando as características de suas obras e os significados que envolvem suas belezas.

3 CLEIBER BANE: ARTE E COSMOLOGIA HUNI KUIN

A inspiração faz parte do processo criativo no design e pode ser obtida a partir de diversas fontes, como música, literatura e revistas, servindo como estímulo para a criação de novas ideias (Ambrose; Harris, 2011). Dessa forma, neste terceiro capítulo, o foco será nas artes plásticas relacionadas à visão de mundo Huni Kuin, com o objetivo de compreender seu impacto cultural e incorporá-las à coleção. Entretanto, o artista central desta discussão é Cleiber Bane, integrante do Movimento Artístico Huni Kuin (MAHKU), cuja história, objetivos e atuação política também serão abordados. Dessa maneira, o capítulo será iniciado com a apresentação do artista e sua biografia, a qual fornecerá o contexto necessário para entender seus trabalhos.

Segundo informações do Prêmio PIPA (2024), Bane (Figura 19), nascido em 1983 em Jordão, no Acre, tem suas obras profundamente inspiradas nas canções Huni Meka, do povo Huni Kuin.

Figura 19- Cleiber Bane.



Fonte: premiopipa.com, 2025.

Essas músicas, que evocam entidades espirituais como Yube, a anaconda cósmica, são traduzidas pelo artista em imagens, criando uma forte conexão entre sua arte e as tradições de seu povo. Suas criações, portanto, funcionam como um diálogo com o mundo exterior e contribuem para fortalecer a autonomia cultural e territorial (Prêmio PIPA, 2024). A seguir, apresenta-se uma das canções, Yube Nawa Ainbu (Povo da Mulher Jiboia), traduzida para o português:

Mulher do povo-jiboia
 Em cima do toco (de árvore) branco
 Miração chegando firme
 Voz de mulher chamando
 Fica firme o pensamento
 Vozes gritando “hu” para você
 Essa “força” (da bebida) que está chegando
 Barulho do vento nas folhas das palmeiras
 Aí vem a miração
 Muito barulho se aproximando
 Mulher do povo-jiboia
 Vozes chamando você
 Chamando a “força” da bebida
 Você que tá controlando
 Fica firme o pensamento
 Eu escuto primeiro
 (Terena, 2023, p. 59).

Além disso, as Huni Meka são cantadas durante os rituais da ayahuasca, chamada pelos Huni Kuin de Nixi Pae, a bebida sagrada. Como destaca Ibã Huni Kuin, citado por Guilherme Giufrida:

Da pintura não, nós temos um trabalho de fala. A pintura sai da fala. Hoje nós estamos trabalhando nessas pinturas de miração, da planta chamada de nixi pae, que fala ayahuasca. O nixi pae é o cipó, só dentro desse cipó que você vai sentir, de mirar dada força do cipó. Dentro desse cipó tem fala dele. Ele que deixou a fala dele dentro do povo Huni Kuin (Ibã, 2023, p. 28).

Ao longo de sua trajetória, o artista participou de exposições internacionais, como as promovidas pela Fondation Cartier e pelo MASP, solidificando seu lugar na arte contemporânea mundial. Atualmente, Bane vive e trabalha em Jordão, Acre (Prêmio PIPA, 2024). A seguir, está a Figura 20, que mostra o artista em processo de pintura.

Figura 20- Bane em processo de pintura.



Fonte: premiopipa.com, 2025.

Assim, essas artes promovem uma experiência sensorial e a continuidade das crenças dessa comunidade, conectando-se também com a espiritualidade e a natureza. Para compreender ainda mais essa ligação entre arte e saberes tradicionais, bem como analisar as obras de Bane, é essencial entender o mito da origem do Nixi Pae.

3.1 MITO NIXI PAE

No mito da origem do Nixi Pae, um jovem caçador chamado Yube Inu saiu para caçar na floresta e chegou à margem de um grande lago. Ali, ele percebeu a presença de muitos animais e sinais místicos da natureza, indicando que aquele era um local especial. Enquanto esperava em silêncio na mata, viu uma anta se aproximar do lago e lançar sementes de jenipapo na água. Para sua surpresa, esse gesto fez surgir uma mulher misteriosa e encantadora chamada Yube Shanu. Curioso com o acontecimento, o caçador quis vê-la novamente. No dia seguinte, ele voltou ao mesmo local e repetiu a ação da anta, lançando as sementes na água. Novamente, a mulher apareceu, e, dessa vez, ele conseguiu se aproximar dela (Ibã, 2023). Em uma das obras do grupo MAHKU, pode-se notar a representação dessas figuras, como a anta, o lago e a mulher (Figura 21).

Figura 21- Nixi Pae, arte coletiva MAHKU.



Fonte: select.art.br, 2025.

No entanto, Yube Shanu não era uma pessoa comum, mas sim um ser pertencente ao povo das jiboias. Inicialmente, ela hesitou em se relacionar com o homem, pois sabia que ele era humano e pertencia a um mundo diferente. Contudo, com o tempo, os dois se apaixonaram e a mulher decidiu levá-lo para viver com ela no reino subaquático das serpentes. No mundo das águas, Yube Inu foi acolhido pela família da mulher serpente, que se tornou sua esposa. Com ela, teve três filhos e passou a conhecer os ensinamentos espirituais das jiboias. Em determinado momento, foi apresentado ao Nixi Pae, uma bebida de grande poder ritualístico, preparada a partir da combinação do cipó e da folha. Essa bebida, permite o acesso a visões e conhecimentos espirituais, conectando aqueles que a consomem à ancestralidade e às forças do universo. A família de Yube Shanu relutou em permitir que ele experimentasse a bebida sagrada, pois temiam que um humano não estivesse pronto para compreender seus mistérios. No entanto, o caçador insistiu e, ao ingerir o Nixi Pae, teve visões que revelaram segredos da floresta, dos animais e do próprio destino. A partir desse momento, ele se tornou um guardião dos saberes espirituais e adquiriu o conhecimento necessário para retornar ao mundo dos humanos e compartilhar a sabedoria das jiboias com seu povo (Ibã, 2023).

Toda essa narrativa é revelada por meio da arte Huni Kuin, onde esses personagens são desenhados e pintados, permitindo que a beleza dessa história se manifeste em uma tela repleta de elementos visuais, como mostra a Figura 22.

Figura 22- Mito da origem do Nixi Pae, arte coletivas MAHKU.



Fonte: psicodelicamente.com.br, 2025.

Portanto, fica claro que o mito simboliza a inserção dos humanos ao conhecimento espiritual por meio da ingestão do chá, mostrando não apenas a transformação do personagem principal, mas a maneira como as transformações podem ser vivenciadas e percebidas. Como afirma o professor e antropólogo Mattos:

Não se trata do que diz o mito, mas do como diz, quais os recursos, as velocidades, os cortes, os detalhes, o que ele esconde ou não dá a ver, do que é rápido demais para ser percebido. Mesmo que seja uma narrativa, o mito traz ecos da alteração da percepção que define a prática do nixi pae. O mito de referência, como tantos outros, versa sobre o modo de ver de humanos e não-humanos, trata do que acontece quando se vê uma outra humanidade, sobretudo quando nos vemos huni kuin nos termos do outro. O mito não traduz um mundo objetivo, traduz um mundo afetado, mas sobretudo sua transformação. O mito versa sobre o processo de transformação (Mattos, 2015, p. 70).

Entretanto, para entender melhor o significado da *ayahuasca*, é importante conhecer não apenas seu mito de origem, mas também como ela é preparada, quais são seus efeitos e de que forma é utilizada no ritual Nixi Pae. Esses elementos ajudam a compreender a essência dessa prática e sua importância para os Huni Kuin. A próxima seção irá explorar esses aspectos, trazendo um olhar mais atento sobre a bebida e seu papel no ritual.

3.2 RITUAL NIXI PAE

O ritual de Nixi Pae (Figura 23), traduzido como “cipó forte”, e conhecido também como ritual do cipó, é uma prática coletiva que envolve toda a comunidade, desde crianças de seis anos até os mais idosos. A preparação do chá de *ayahuasca* começa dias antes, com a escolha de folhas, galhos e raízes que são fervidos ao ar livre (Giufriada, 2023). Como apresenta a Figura 23, a seguir.

Figura 23- Preparação do chá de *ayahuasca*.

Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Durante a noite do ritual, que inicia por volta das oito da noite e se prolonga até a madrugada, as famílias se reúnem em um local aberto, iluminado por velas e lanternas, rodeados por instrumentos musicais. Depois de consumir a primeira dose do chá, o ambiente fica em silêncio por aproximadamente meia hora, possibilitando que todos se conectem com os ruídos da floresta em torno, estabelecendo um ambiente de total imersão com a natureza. Esse silêncio é seguido pela segunda dose da bebida, momento em que as visões começam a surgir, e os cantos Huni Meka entram em ação. Os participantes se ajudam, usando o vocativo "*haux*", que significa "tudo tranquilo", para garantir que todos mantenham o controle e a harmonia (Giufriada, 2023). Abaixo está uma fotografia do ritual (Figura 24).

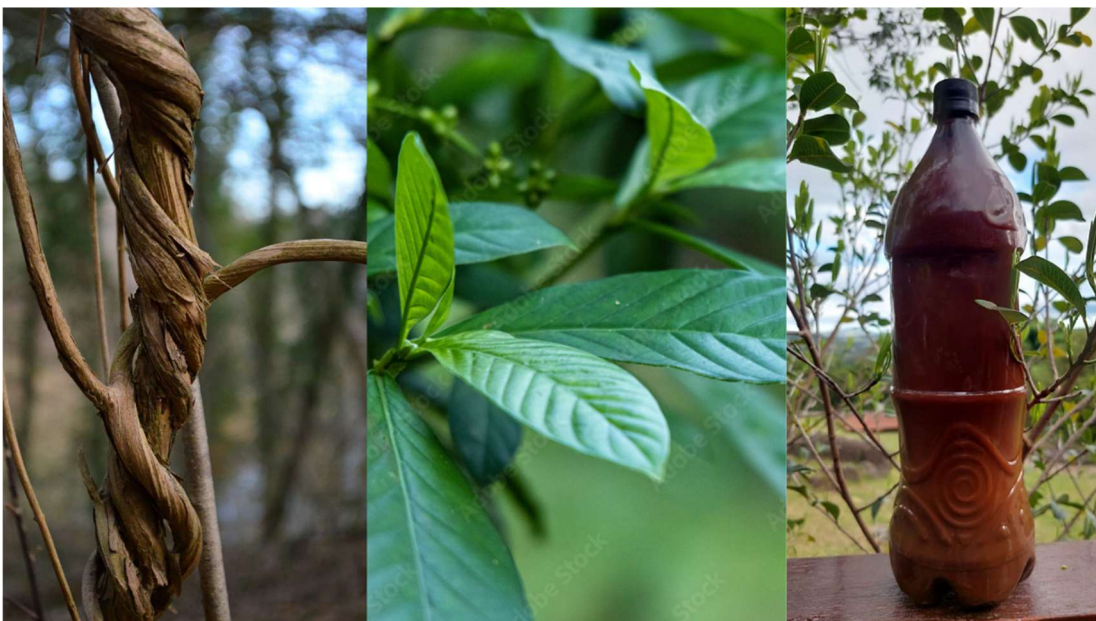
Figura 24- O ritual Nixi Pae.



Fonte: Maia, 2007, p. 64.

Além disso, Coutinho (2013) em seu artigo acadêmico, diz que a bebida serve como uma forma de cura, e que é feita a partir do cipó *Banisteriopsis caapi* (caapi) e das folhas de *Psychotria viridis* (chacrona), esses elementos estão representados na Figura 25.

Figura 25- Cipó caapi, folha chacrona e Nixi Pae.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

O autor também observa uma forte presença de visões relacionadas à natureza, como campos, lagos, florestas tropicais e até ambientes de climas extremos. Os participantes do ritual frequentemente relatam experiências de conexão com a natureza, como a sensação de estar se banhando em uma cachoeira ou respirando sob a água, conversando com golfinhos e outros animais marinhos (Coutinho, 2013).

Assim, o ritual se revela como uma prática cultural que, além de ter uma origem mitológica, se transformou em um costume utilizado para celebrar e se conectar com vivências espirituais, proporcionando momentos de cura, introspecção e fortalecimento do sentimento de pertencimento. No subcapítulo a seguir, será analisado como as características culturais abordadas até aqui estão presentes nas pinturas de Bane.

3.3 ARTE DE BANE: NARRATIVA, FORMAS E CORES

A partir de agora, inicia-se a análise das obras de Bane, com foco em como o artista representa, por meio de suas criações, as canções Huni Meka, os *kene* e as experiências visuais vivenciadas sob os efeitos do Nixi Pae. Essa leitura será acompanhada da interpretação das narrativas presentes em seus desenhos, além da análise das formas e cores utilizadas pelo artista.

Dessa forma, observa-se que os desenhos seguem uma linha artística, focando na expressão criativa e não se limitando ao realismo, o que traz para suas obras um caráter mais narrativo. Esse aspecto se alinha à observação de Mattos (2015), que destaca como as composições do artista não seguem a estrutura tradicional da narrativa visual ocidental, que geralmente é organizada pela linha do horizonte. Em vez disso, segundo o autor, suas composições apresentam uma lógica distinta, onde elementos como espaço, tempo e personagens não são estruturados de forma linear, mas sim por meio de uma dinâmica visual própria, que se aproxima das características das artes orais.

Portanto, como as obras de Cleiber Bane, em sua maioria, são inspiradas nas canções xamânicas, seus desenhos são abordados de forma mais livre e flexível. Como aborda Mattos (2015, p. 65), “as figuras parecem emergir do papel ao som da música, evidenciando o jogo de planos que simula a justaposição ou a sucessão de imagens da música que se dá por sobreposição”. Logo, os traços seguem formas mais fluidas, como se, ao contemplar a arte, fosse possível ouvir a melodia da música.

Os trabalhos também apresentam uma grande diversidade de elementos, como desenhos de animais, pessoas Huni Kuin e grafismos (*kene*), tudo ao mesmo tempo. Essa complexidade visual direciona o olhar do espectador para várias partes da obra, que, a cada nova observação, se torna mais cativante e intrigante, como pode ser observado a seguir (Figura 26).

Figura 26- Obras de Bane que representam os cantos de cura.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Assim, pode-se compreender a expressão artística de Bane como uma forma de comunicação por meio de seus traços, que se tornam essenciais para manter viva a voz da cultura Huni Kuin. Além de transcreverem as canções, essas pinturas também retratam, em si, elementos presentes no mito do surgimento da bebida Nixi Pae. Como é possível observar nas obras a seguir (Figura 27), onde estão presentes a figura da “mulher jiboia” e a do homem Huni Kuin, diversos animais e detalhes de água que fazem referência ao lago.

Figura 27: Artes de Bane que retratam o mito do surgimento do Nixi Pae.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Esse processo artístico, segundo Mattos (2015), não se limita a descrever o que é visto, mas visa alterar a percepção e revelar uma visão transformada, uma "hipervisão". Ele observa que os desenhos traduzem não apenas o conteúdo do canto, mas também a capacidade criativa da linguagem, criando um campo de transformação que conecta o mundo cotidiano ao mundo mítico. Nesse sentido, as pinturas não buscam apenas representar o mito, mas sim transformar o olhar e a percepção do espectador, criando um campo de imersão onde a realidade é superada pela linguagem.

Apesar de apresentarem uma abordagem mais espontânea, os trabalhos contêm alguns elementos que se repetem em diferentes ocasiões e partes das composições. Um exemplo disso é o uso do pontilhado, que aparece em algumas partes de várias figuras, muitas vezes de forma linear, trazendo detalhamento. A forma zigzag, também é responsável por isso, além de adicionar um toque mais lúdico à obra. Também se nota que a figura da cobra (jiboia) é um dos elementos mais pertinentes nos trabalhos do artista, com a forma orgânica de seu corpo, traz movimento e suavidade à essas composições. É nessa representação da serpente, onde o losango surge em algumas ocasiões, fazendo referência, assim como os *kene*, ao desenho da pele do animal. Além disso, esses grafismos aparecem espalhados pelos corpos dos personagens, reforçando a conexão entre os elementos visuais e a tradição cultural. Como aponta Giufrida:

Um elemento muito presente na maioria dos trabalhos do MAHKU é justamente a jiboia circundando as composições, seja de forma a perambular pela imagem, seja literalmente em suas bordas, acompanhando os ângulos perpendiculares do quadro ou em formas geometrizadas estilizadas, derivadas dos grafismos *huni kuin* (*kene*) (Giufrida, 2023, p. 38-40).

Todos esses elementos, responsáveis por compor a personalidade das pinturas de Bane, podem ser compreendidos no compilado de obras abaixo (Figura 28):

Figura 28- Elementos das obras de Cleiber Bane.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Apesar de todas essas características voltadas para as ilustrações, as cores utilizadas nos trabalhos de Bane se tornam um ponto central para dar vida à narrativa de forma quase mágica. As cores são fortes e vivas, com tons predominantes de amarelo, azul, vermelho e verde, que se destacam como as cores principais. Essas tonalidades transmitem uma energia pulsante, espelhando a intensidade e a vitalidade do mundo retratado pelo artista.

Adicionalmente a essas cores principais, outras nuances surgem de maneira mais discreta nas obras, geralmente em detalhes discretos, tais como rosa, roxo, laranja, branco e preto. Ao se misturarem com as cores principais, essas cores secundárias geram um contraste harmonioso que aprimora a narrativa visual, proporcionando uma experiência mais detalhada e instigando o público a explorar as diversas camadas de significado presentes nas obras.

No quinto capítulo, será desenvolvido o projeto da coleção. Para isso, algumas das imagens apresentadas aqui serão retomadas na elaboração do *moodboard* das estampas, considerando que o tema já foi devidamente introduzido e ilustrado. O objetivo é interpretar essas referências de forma criativa, possibilitando a justificativa de elementos artísticos que estarão presentes no projeto. Além disso, na próxima seção será apresentado o movimento MAHKU, do qual Bane faz parte, tornando-se um ponto-chave para compreender a trajetória do grupo, que está ligada à própria origem do artista.

3.4 MOVIMENTO MAHKU

Este subcapítulo irá explorar o movimento MAHKU, desde sua origem até suas principais formas de expressão artística, destacando também seu impacto no cenário político. Sendo assim, o Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU) é um coletivo formado por artistas indígenas da terra indígena Kaxinawá, fundado em 2013. Composto, atualmente, por quinze membros, sendo eles: Acelino, Ayani, Bane, Batani, Cleudo, Nawa Ibã Neto, Ibã Huni Kuin, Kássia Borges, Isaka, Leone, Maná, Rare, Rita, Tene e Yaka Huni Kuin. Esse movimento, se destaca no cenário da arte contemporânea brasileira, especialmente na arte indígena, e tem gerado importantes colaborações com instituições como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), através da liderança de Ibã Huni Kuin (Pedrosa; Martins, 2023). A seguir, apresentam-se duas imagens com alguns integrantes do grupo (Figura 29).

Figura 29- Alguns membros do grupo MAHKU.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Assim como as obras de Cleiber Bane, as produções do grupo MAHKU (Figura 30) seguem a mesma estética e compartilham o propósito de narrar os cantos Huni Meka. Suas criações também são ricas em detalhes, com cores vibrantes e quentes que se harmonizam e apresentam pontos de luz, com o uso da tinta branca.

Figura 30- Artes MAHKU em telas e folha.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Além disso, a pesquisa de Ibã Huni Kuin sobre essas músicas se estendeu por mais de vinte anos, resultando no livro *Nixi Pae: o espírito da floresta*, publicado em 2006. Com o intuito de preservar esse conhecimento, seu filho Bane iniciou, em 2009, um trabalho de transcrição das canções em imagens, desenvolvendo um método que facilitava sua memorização (Dinato, 2023). Seus primeiros trabalhos estão apresentados na Figura 31, a seguir.

Figura 31- Primeiras obras de Bane.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Em 2011, Bane e Ibã, junto com o pesquisador Amilton Mattos, organizaram a primeira oficina de desenho com artistas Huni Kuin, que resultou na produção de 37 desenhos (Dinato, 2023). Esses acontecimentos foram reforçados pelo próprio Mattos, onde relata:

Antes de reencontrar Ibã no Jordão, em 2009, subi o rio Tarauacá com Bane. Chamavam a atenção as atas desenhadas que Bane produzia em reuniões nas aldeias do Jordão. Desde o início trabalhamos com o audiovisual. Quando nos chegaram os primeiros desenhos de Bane – experiência inicial de 10 desenhos em 2007 – passamos a trabalhar com a seguinte composição: desenhos, canto e comentários, vídeo. Organizamos um Encontro de artistas no Jordão em 2011, coordenado por Bane e Ibã. Durante 10 dias nos dedicamos a desenhar os huni meka (cantos da ayahuasca) de Tuin registrados no livro de Ibã (Mattos, 2015, p. 63).

Entretanto, os projetos desenvolvidos pelo grupo não se limitam a pinturas em telas, mas também incluem intervenções artísticas em espaços arquitetônicos urbanos. Como aponta Fonseca (2023), a escala dessas ações confere características únicas em comparação aos trabalhos em papel ou tela. Enquanto as narrativas criadas em suportes menores tendem a ser mais concentradas e contidas pelo limite de materiais, as pinturas murais permitem uma expressão mais intensa e livre, favorecendo a expansão visual das histórias. Duas dessas intervenções estão ilustradas a seguir, na Figura 32.

Figura 32- Artes MAHKU em arquiteturas.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Portanto, a prática artística do MAHKU se baseia na união entre a tradição dos cantos e mitos Huni Kuin e a criação de imagens figurativas - como desenhos e pinturas em diferentes escalas - que retratam figuras simbólicas e mitológicas importantes para essa cultura. Entretanto, a arte do grupo também desempenha um papel importante no cenário político, tanto na luta pela obtenção de terras quanto como uma fonte de renda para a comunidade, como será abordado a seguir.

3.4.1 Resistência e Expressão Política

Neste momento, será apresentado como o movimento MAHKU pode ser considerado uma ferramenta essencial para as práticas políticas-comunitárias que buscam proporcionar uma vida mais digna e confortável aos Huni Kuin.

A venda das obras desenvolvidas pelo grupo tem como objetivo a compra de terras, visando reconquistar o que lhes foi tomado de forma injusta e violenta, além de preservar a floresta e as vidas que nela habitam. Como abordado nesta pesquisa, a história desse povo é marcada por um longo processo de exploração territorial, que resultou na apropriação forçada de suas terras. Como explica Dinato (2021):

(...) com o tempo da seringa e do cativoiro, quando os Huni Kuin, em geral, viviam sob o mando de patrões que cerceavam, entre outros impedimentos, violências e censuras, a liberdade financeira e de costumes do grupo. Se, naquele tempo, a cultura e a própria língua *hantxa kuin* estavam se perdendo e não havia nenhuma possibilidade de autonomia financeira, hoje, com a venda de obras, criam-se alternativas que retomam e consolidam saberes e, ao mesmo tempo, viabilizam economicamente seus projetos (Dinato, 2021, p. 58).

Além disso, a expressão "vender tela para comprar terra" resume um dos grandes propósitos do movimento. Assim, a arte do coletivo (Figura 33) atua como meio de resistência, enquanto a comercialização dessas obras representa uma estratégia para garantir território e melhorar as condições de vida das comunidades indígenas (Terena, 2023).

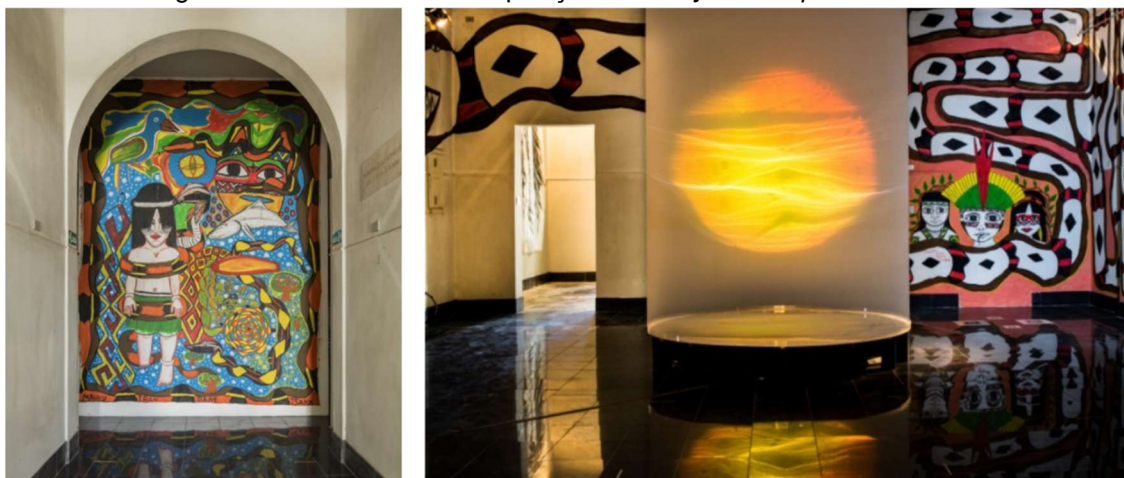
Figura 33- Artes MAHKU.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Conforme Vieira (2018) o MAHKU deu um importante passo ao ter seu trabalho selecionado para a exposição *Made by... Feito por brasileiros* (Figura 34), realizada no antigo hospital Matarazzo, em São Paulo. Ao final do evento, venderam sua primeira obra de arte, uma tela de cinco metros, por quarenta mil reais. O valor obtido, segundo o autor, foi utilizado para adquirir os primeiros cinquenta hectares de terra. Dando início à introdução da arte do movimento no mercado de venda.

Figura 34- Arte MAHKU na exposição *Made by... Feito por brasileiros*.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Portanto, a comercialização da arte do MAHKU vai além do mercado convencional e se configura como um mecanismo de resistência cultural e

sustentabilidade econômica, reafirmando a arte como ferramenta central na luta e preservação do bem viver Huni Kuin. No próximo capítulo, serão exploradas as pesquisas de geração de ideias e mercado, incluindo tendências de moda, marca e estilistas como referência.

4 GERAÇÃO DE IDEIAS E MARCA REFERÊNCIA

A coleta de informações é fundamental para alimentar o processo criativo, pois permite compreender melhor o público-alvo e tomar decisões mais coerentes com os objetivos da proposta (Ambrose; Harris, 2011). Logo, neste capítulo, serão apresentadas as pesquisas que servirão como referência e fonte criativa para o desenvolvimento da coleção e de seus aspectos. Para isso, dois estilistas brasileiros serão abordados como inspiração prática, por utilizarem a pintura manual de estampas em suas criações. Em seguida, será realizado um estudo sobre as tendências de moda previstas para 2026, com o objetivo de nortear o design da coleção e compreender o comportamento de consumo dos jovens nos próximos anos.

Além disso, o subcapítulo seguinte trará um estudo sobre a marca Ervadoce, apresentando sua história, seus produtos e a coleção Floresta Encantada, desenvolvida em colaboração com as mulheres Huni Kuin. Por fim, o foco recairá sobre o público-alvo da marca, cuja análise contribuirá para traçar o perfil de consumidor do projeto, em alinhamento com a tendência de consumo.

Dessa maneira, será definido o público-alvo e construída a persona que represente a figura ideal da mulher que se deseja alcançar, garantindo que os produtos desenvolvidos estejam alinhados às suas expectativas e necessidades.

4.1 MAURÍCIO DUARTE

Segundo a Vogue Brasil (2023), Maurício Duarte nasceu em Manaus e passou parte da infância em uma comunidade indígena ribeirinha. Com quinze anos iniciou sua trajetória na moda, criando peças personalizadas com pinturas manuais, enquanto acompanhava sua mãe em feiras de artesanato. Crescendo em um ambiente onde a tradição manual era essencial, teve na mãe, que trabalhava com escultura em madeira, uma de suas principais inspirações, além da avó e da tia, que eram costureiras.

Entretanto, em 2015, após vencer um concurso de vitrinismo no Senai, ele conquistou uma bolsa para estudar moda na Faculdade Santa Marcelina. Quatro anos depois, já morando na capital paulista, abriu seu primeiro ateliê e lançou uma marca que leva seu nome. Para o estilista, a identidade indígena ainda é frequentemente invisibilizada nas grandes cidades, sendo associada apenas à vivência em aldeias, o

que desvaloriza experiências urbanas e reforça estigmas e preconceitos enfrentados pelos povos indígenas (Vogue, 2023). A seguir está uma fotografia de Duarte, Figura 35.

Figura 35- Maurício Duarte



Fonte: Imagem coletada no Instagram @mauricioduartebrand, 2025.

Assim, a partir de uma análise dos conteúdos e informações disponíveis no Instagram de Duarte, observa-se que grande parte de seu trabalho atualmente se baseia na transformação de produtos não têxteis em peças vestíveis, com foco em propostas conceituais voltadas para desfiles de moda.

No entanto, como mencionado, ele iniciou sua trajetória com peças feitas sob medida e estampadas manualmente por meio de pinturas inspiradas em elementos da natureza, grafismos indígenas ou apenas pinceladas. Utilizando tecidos naturais e sustentáveis, que não agredem o meio ambiente e absorvem a tinta com mais facilidade. Dessa forma, foi elaborado um *moodboard* (Figura 36) que apresenta alguns de seus trabalhos, evidenciando como suas artes se manifestam visualmente nos tecidos.

Figura 37- George Azevedo realizando pintura em tela e roupa.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Segundo Lopes (2022), com a suspensão dos desfiles e a diminuição de campanhas publicitárias, George Azevedo ex produtor de moda, decidiu retomar uma habilidade que tinha desde a adolescência: a pintura e o desenho. Inicialmente, ele começou a trabalhar com telas, mas com o tempo passou a pintar jaquetas, calças, camisetas, *bodies* e chapéus.

Além disso, o conceito de moda sustentável também o motivou a reutilizar tecidos e transformar peças antigas em novas criações, processo conhecido como *upcycling*. Ele começou a reaproveitar roupas que já possuía em casa e, quando não tinha mais peças disponíveis, passou a comprar jeans com defeitos de fabricação para transformá-los em novos produtos com um toque artístico (Lopes, 2022).

O trabalho de Azevedo é inspirado na fauna e na flora da caatinga nordestina, utilizando essa temática como uma forma de homenagear suas origens e exaltar a natureza. Nesse contexto, o estilista desenvolveu duas coleções marcantes, ambas tendo como tema principal as estampas de onça, pintadas com tinta para tecido. Sua primeira coleção, Salto da Onça (Figura 38), remete à lenda potiguar que originou o povoado e o município de Santo Antônio do Salto da Onça, no Agreste (Correia, 2022).

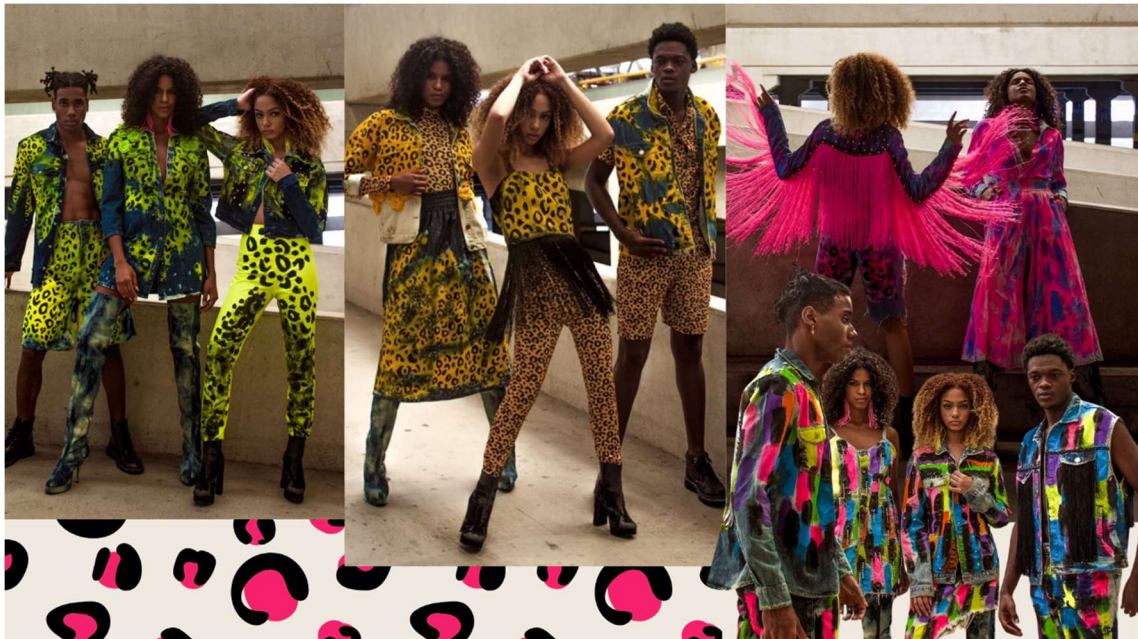
Figura 38- Alguns looks da coleção *Salto da Onça*.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

A segunda coleção, nomeada como *Bicho Solto* (Figura 39), também traz o animal print da onça como sua principal característica. Mas de acordo com a *Tribuna do Norte* (2022), apesar de resgatar as onças-pintadas, o estilista também se inspirou nas raras araras-azuis, animal que enfrenta um processo de extinção devido à caça ilegal.

Figura 39- Coleção *Bicho Solto*.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Portanto, a forma como Duarte e Azevedo apresentados expressam as singularidades de suas culturas - representando elementos da natureza carregados de significados -, por meio da pintura e do uso de cores intensas em tons terrosos ou fluorescentes, torna-se fonte criativa para a elaboração da coleção Essência Huni Kuin. Apesar de representarem culturas brasileiras distintas, ambos seguem o mesmo propósito: homenageá-las unindo moda e arte.

Dessa forma, o próximo subcapítulo apresentará a pesquisa de tendências realizada, que ajudará a entender as influências de design e público que dialogam com o projeto.

4.3 PESQUISA DE TENDÊNCIAS

Monteiro (2023) argumenta que a diferença entre moda e arte está, principalmente, na intenção por trás de cada produção. Enquanto o designer pode desenvolver peças pensando no consumo e nas demandas do mercado, a criação artística tem um foco maior na apreciação visual e no significado da obra.

Além disso, os estilistas podem ser vistos como artistas ao incorporarem elementos como cores, formas e estilos em suas criações, apropriando-se de imagens e conceitos presentes em obras de arte (Souza, 1996, apud Monteiro, 2023, p. 114).

Portanto, aplicar aspectos artísticos das pinturas de Bane é viável para a criação de uma coleção voltada à comercialização, permitindo o desenvolvimento de peças que dialoguem com o consumo sem perder a essência criativa da arte.

Essa proposta se alinha às tendências futuras apontadas pela plataforma WGSN. Por exemplo, a macrotendência “Recarregar” (Maggioni, 2024), prevista para o período P/V 26, complementa essa ideia ao celebrar a engenhosidade, a beleza e o mistério da natureza. Com inspirações em formas biofílicas, texturas naturais e saberes ancestrais, essa tendência valoriza criações inclusivas e culturalmente respeitadas.

Dentro dessa previsão macro, a microtendência “Terraformação” reforça o uso de técnicas tradicionais e materiais naturais crus, que remetem a superfícies terrosas e formas orgânicas. Essa proposta valoriza um visual rústico e imperfeito, além de incentivar práticas sustentáveis e o reconhecimento de comunidades indígenas. Foi elaborado o *moodboard* (Figura 40) a seguir, com o objetivo de representar visualmente essas projeções.

Figura 40- Representação das tendências por meio de produtos, cores e texturas.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas da internet, 2025.

Dessa forma, a coleção seguirá essas orientações, reinterpretando de maneira sutil os elementos da natureza pintados por Bane, tanto na modelagem quanto nas estampas, com o uso de tons terrosos e intensos. Busca-se incorporar assimetrias e formas arredondadas nas peças, refletindo o movimento orgânico da cobra, assim como os padrões em zig-zag e losangos.

Além disso, a sobreposição de tecidos, com camadas ou transpasses, será utilizada para representar visualmente a abundância de detalhes presente em suas obras. Também serão utilizados tecidos que, embora não sejam totalmente naturais, como o Viscolinho, oferecem leveza aos modelos.

Assim, a Figura 41 apresenta o *moodboard* desenvolvido com o intuito de ilustrar as características visuais de design e conceituais que guiarão a coleção.

Figura 41- Representação dos elementos que irão compor a coleção.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas da internet, 2025.

Entretanto, ao deixar de focar exclusivamente nos produtos e ao direcionar o olhar para as previsões de comportamento de consumo, observa-se uma tendência relevante que contribuirá para a definição do público-alvo no subcapítulo 4.5. A microtendência “Identidade” reforça o crescente interesse do público jovem por conexões espirituais e culturais por meio do consumo. Mostrando que mulheres da Geração Z e *Millennials*, se interessam cada vez mais por marcas e produtos que ofereçam não só estilo, mas também propósito (Tan; Ho, 2025).

Portanto, compreender a relação entre arte e moda, assim como reconhecer que a ideia deste projeto está alinhada com as tendências previstas para o próximo ano, fortalece a noção de que é possível expressar cultura de maneira artística por meio das roupas, mantendo conexão com o mercado.

No quinto capítulo será desenvolvida a coleção. Para isso, algumas informações apresentadas aqui serão retomadas na elaboração do painel inspiracional de modelagem, considerando que o tema já foi devidamente introduzido e ilustrado. O objetivo é interpretar essas referências de forma criativa, justificando os elementos artísticos que estarão presentes no projeto.

Dessa forma, os próximos subcapítulos serão dedicados à apresentação da marca de referência deste trabalho.

4.4 A MARCA ERVADOCE

Diferente dos subcapítulos anteriores, que abordaram pesquisas relacionadas à geração de ideias, este tem como foco a apresentação de uma marca de moda que já atua no mercado: a Ervadoce.

Segundo informações disponíveis em seu site oficial, trata-se de uma marca brasileira de moda feminina, fundada em 1984 e com mais de 40 anos de trajetória no mercado. Seu propósito vai além de oferecer roupas: busca proporcionar praticidade, conforto e versatilidade para mulheres com rotinas diversas. As peças são desenvolvidas para se adaptarem a diferentes momentos do dia, como o trabalho, o lazer ou as tarefas cotidianas, sempre com foco em valorizar o corpo e o bem-estar de quem as veste (Ervadoce, 2024).

A partir da análise do perfil da marca no Instagram e das publicações, foi possível identificar que a empresa foi fundada pelos pais das atuais sócias, Christiane Cavichioli e Marianne Cavichioli (Figura 42), e atualmente é gerida de forma familiar por elas.

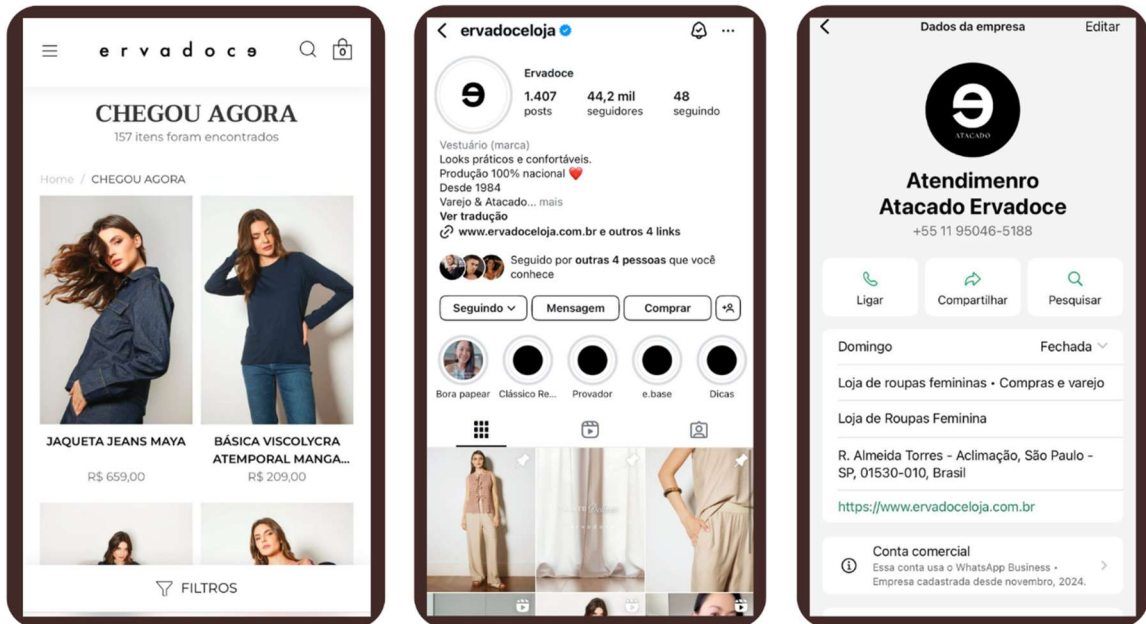
Figura 42- Christiane Cavichioli e Marianne Cavichioli.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas no Instagram, 2025.

Vale ressaltar que a Ervadoce possui seis lojas físicas em São Paulo, mas também atua de forma *on-line*, utilizando três canais principais para manter sua presença digital e comercializar seus produtos (Figura 43).

Figura 43- Principais redes sociais.



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

O site funciona como a principal plataforma de vendas, reunindo todo o catálogo disponível. O Instagram cumpre o papel de vitrine virtual, sendo uma ferramenta essencial para a divulgação das peças e para o relacionamento com o público. Por fim, o WhatsApp é utilizado especialmente para o atendimento de clientes interessados em compras no atacado, funcionando como um canal direto de negociação.

A marca se propõe a vestir mulheres com mais de 40 anos, que buscam peças que conciliam conforto e versatilidade. Com atenção à durabilidade e à produção ética, as roupas são feitas para durar, respeitando o meio ambiente e as mulheres envolvidas em todas as etapas do processo produtivo (Ervadoce, 2024). Nesse sentido, é importante observar seu posicionamento no mercado, os tipos de produtos oferecidos e a faixa de preços, para que na seção 4.4.2 seja possível apresentar seu público-alvo.

As peças de roupa apresentam modelagens soltas, com tecidos leves - como a Viscolycra, o Algodão Egípcio e o *Fluity* -, que conferem sofisticação e movimento. Apesar da simplicidade no design, carregam um toque *fashion*, seja por meio das estampas, dos recortes ou de golas que adicionam estilo à composição. Além disso, as cores são bastante variadas, com modelos em tons neutros, estampas vibrantes e também versões em cores únicas. Todas essas características foram compiladas na Figura 44 abaixo.

Figura 44- Estilo dos produtos da marca.

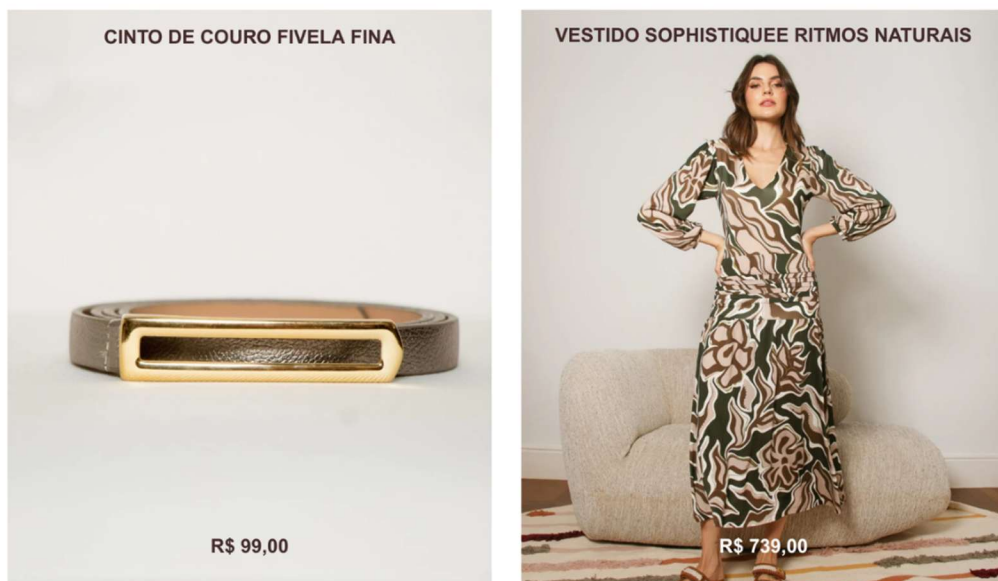


Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Os preços variam entre R\$99 e R\$739, com a maioria das peças situando-se na faixa de R\$200 a R\$500. Considerando que estas são produzidas de forma artesanal por um grupo de mulheres, em pequena escala, e com materiais de qualidade, o valor pode ser considerado justo. Ainda assim, trata-se de produtos que não estão ao alcance de todos, tendo um tipo de consumidor direcionado.

Abaixo estão as imagens do item mais barato e do mais caro disponíveis para compra (Figura 45), com seus respectivos valores.

Figura 45- Produtos de menor e maior preço.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens coletadas no site ervadoceloja.com.br, 2025.

Portanto, a apresentação da Ervadoce permite compreender melhor sua proposta, valores, faixa de preços e tipos de produtos, o que contribui para entender o perfil da mulher que a marca busca atingir.

A seguir, será apresentada a coleção Floresta Encantada, com o objetivo de mostrar como a cultura Huni Kuin não só inspira este trabalho, mas também influenciou iniciativas semelhantes.

4.4.1 A coleção Floresta Encantada

A Ervadoce, como apresentado anteriormente, costuma investir em peças que transitam entre o básico e o *fashion*, sem foco específico na representação de culturas. No entanto, em 2024, a marca lançou a coleção Floresta Encantada (Figura 46), voltada à valorização de conhecimentos culturais.

Figura 46- Coleção Floresta Encantada.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Lançada em parceria com as mulheres Huni Kuin da Aldeia Arco-Íris, a coleção teve como objetivo homenagear essa comunidade por meio de três estampas inspiradas nos grafismos *kene kuin*. Como parte da colaboração, 10% do valor arrecadado foi destinado à própria aldeia, contribuindo para seu fortalecimento cultural e econômico (Cavichioli, 2024).

A iniciativa deste projeto nasceu de um laço afetivo construído ao longo dos anos entre a fundadora da marca e a jovem indígena Txima, com quem estabeleceu

uma relação de proximidade desde o primeiro encontro, durante um festival de batismo Huni Kuin, em 2020 (Cavichioli, 2024). Abaixo, encontra-se uma fotografia das duas juntas, onde Txima veste uma das peças da coleção.

Figura 47- Fotografia de Christiane e Txima.



Fonte: ervadocejoja.com.br, 2025.

Dessa maneira, as três estampas (Figura 48) apresentam significados simbólicos diferentes. A estampa Isu Hina remete à energia ágil e protetora do macaco preto, animal de grande poder na mitologia Huni Kuin. Já a Txere Beru representa a curica, ave admirada por sua coragem, responsável por trazer o fogo sagrado à humanidade. Por fim, Shawã Bawe une o canto da arara ao poder espiritual da planta Bawe, utilizada no Nixi Pae (Cavichioli, 2024).

Figura 48- As três estampas da coleção.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Logo, a coleção Floresta Encantada revela como é possível desenvolver produtos inspirados em uma cultura e atrair um público consumidor que reconhece e valoriza seus significados. Diante disso, a próxima seção apresentará uma análise do público da marca, com o objetivo de compreender melhor suas características.

4.4.2 Análise de público

O objetivo desta seção é analisar e compreender os perfis de consumidoras da Ervadoce, a fim de auxiliar na definição do público-alvo deste projeto. Para aprimorar esse entendimento, foram observados cerca de quinze perfis de clientes, considerando seus comportamentos, preferências e hábitos de consumo. A análise mostrou que, embora a marca tenha como foco mulheres a partir dos 40 anos, também atrai um número significativo de consumidoras na faixa dos 30, revelando um alcance mais jovem do que o inicialmente esperado.

Em sua maioria, são mulheres que trabalham, muitas delas mães, com rotinas agitadas e múltiplas atividades ao longo do dia. Incluindo o trabalho fora de casa, cuidados com a família e momentos de lazer. Considerando a faixa de preços dos produtos, observa-se que elas pertencem majoritariamente às classes sociais B1 e B2, conforme o Critério Brasil da Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa

(ABEP), que estima uma renda familiar média de R\$ 12.683,34 e R\$ 7.017,64, respectivamente. Trata-se, portanto, de um público com estabilidade financeira e bom poder aquisitivo, que valoriza qualidade, identidade e propósito nas marcas que consome.

Além disso, foi percebido que a maior parte das atividades cotidianas dessas mulheres estão relacionadas ao bem-estar, à cultura e ao autocuidado. Muitas demonstram interesse por práticas como yoga, caminhadas ao ar livre e leitura. Outras compartilham momentos em cafés e visitas a feiras, além de registrarem momentos em família ou com amigos. Dessa maneira foi elaborado um *moodboard* (Figura 49) que representa o estilo de vida desse público feminino, apresentado a seguir.

Figura 49- Estilo de vida das consumidoras da marca Ervadoce.



- Mulheres de 30 a 45 anos
- Mães
- Classes B1 e B2
- Valorizam qualidade e propósito nas marcas
- Praticam yoga, caminhadas e leitura
- Gostam de cafés, feiras e momentos em família

Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Logo, a partir dessa análise do público, será elaborado o público-alvo e a persona da coleção autoral feminina, considerando as características das mulheres que já consomem a marca, com pequenos ajustes em relação à faixa etária.

4.5 PÚBLICO-ALVO E PERSONA DO PROJETO

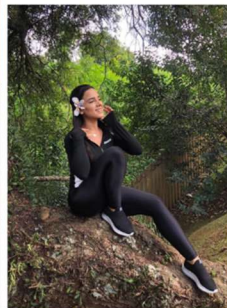
A definição do público-alvo e a criação de uma persona são importantes para compreender melhor os usuários reais, permitindo a construção de um perfil fictício que oriente o desenvolvimento de soluções adequadas às suas necessidades e

preferências durante a etapa de geração de ideias (Ambrose; Harris, 2011). Com base nisso, o público da coleção foi definido a partir do perfil das clientes da marca Ervadoce, alinhado à pesquisa de tendências apresentada no subcapítulo 4.3. O estudo permitiu compreender quem já se identifica com os valores do projeto e estaria mais propenso a adquirir os produtos.

Dessa forma, com a produção artesanal e estampas pintadas à mão, busca-se alcançar consumidoras jovens, entre 20 e 35 anos, das classes média alta e alta, cujo poder aquisitivo permita valorizar essa técnica. São mulheres que apreciam a arte, reconhecem a importância de narrativas culturais e buscam peças com significado.

Além disso, os comportamentos e *hobbies* das seguidoras da marca também foram utilizados como referência para a construção da persona, mesmo se tratando de um perfil um pouco mais jovem. Método que ajudou a traçar hábitos, interesses e preferências que poderão ser considerados na concepção e comunicação da coleção. Dessa forma, com base nessas características, foi desenvolvida a persona apresentada na Figura 50.

Figura 50- Persona.



Clara Andrade

- Idade: 26 anos
- Profissão: Diretora de branding em uma empresa multinacional de cosméticos
- Localização: São Paulo (SP)
- Estado civil: Vive com o companheiro e tem uma filha de 3 anos
- Classe social: A
- Renda familiar mensal: Aproximadamente R\$ 20.000,00
- Pratica yoga duas vezes por semana
- Gosta de frequentar feiras de arte
- Costuma consumir de marcas autorais e valoriza o feito à mão
- Divide a rotina entre o trabalho, a maternidade e momentos de autocuidado

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Sendo assim, Clara Andrade representa o perfil ideal de mulher que consumiria os produtos da coleção Essência Huni Kuin. Ela demonstra interesse por iniciativas que valorizam as culturas brasileiras, reconhecendo nelas beleza e resistência. Em suas escolhas de consumo, prioriza qualidade, durabilidade e significado, buscando

investir em criações de design autoral que estejam alinhadas com seus valores de vida.

Portanto, criar o perfil da persona e compreender o público-alvo foi essencial para nortear a parte criativa - desde a escolha da modelagem, tecidos e estampas até o alinhamento com os gostos e valores dessas mulheres. Isso tornou mais viável a elaboração de uma proposta com embasamento e potencial de inserção no mercado da moda. Com essa direção, o próximo capítulo abordará o processo criativo da coleção, detalhando como as ideias apresentadas até agora serão traduzidas em produtos.

5 ESSÊNCIA HUNI KUIN: COLEÇÃO AUTORAL FEMININA

5.1 RELEASE

Durante o desenvolvimento deste estudo, foram exploradas algumas características culturais do povo Huni Kuin, como seus grafismos e sua cosmologia ligada à natureza. Esses elementos, presentes nas obras de Cleiber Bane, foram essenciais para a construção criativa da coleção. A partir dessas referências, foram elaborados dez *looks* - nove voltados para a linha *fashion* comercial e um conceitual. Também foram desenvolvidas quatro estampas autorais, pensadas para serem pintadas manualmente, a fim de manter uma conexão mais direta com a arte em tela.

Intitulada Essência Huni Kuin, a coleção busca transmitir, de forma respeitosa, a espiritualidade e a riqueza simbólica dessa comunidade por meio da moda. A ideia é mostrar como roupas e acessórios podem carregar histórias, cultura e representatividade. Dessa forma, os conhecimentos tradicionais e as figuras da floresta que os envolvem foram incorporados de maneira sutil à modelagem e às estampas, que também apresentam formas presentes nas pinturas de Bane. Buscou-se constantemente o equilíbrio entre design, elementos visuais e paleta de cores, a fim de criar um conjunto harmônico que desperte o desejo e a conexão emocional com cada peça. Como forma de materializar o projeto, foram confeccionados três protótipos: uma bata quimono com estampa localizada, um short-saia e um colar. Além da realização de um ensaio fotográfico.

5.2 PAINÉIS DE INSPIRAÇÃO

Para representar visualmente a proposta da coleção, foram desenvolvidos três painéis inspiracionais. O primeiro painel aborda o tema central, o segundo é dedicado às estampas autorais e o terceiro relaciona-se à modelagem.

Sendo assim, a Figura 51 traduz o conceito da coleção, tendo como plano de fundo a obra Yube Nawa Aĩbu, nome de uma das canções Huni Meka. Essa pintura serviu como referência para o processo criativo, pois reúne os principais elementos visuais explorados por Bane.

Figura 51- Painel inspiracional da coleção.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Além disso, apresenta-se imagens de uma roupa pintada à mão e pincéis com tinta, que remetem às práticas artesanais de pintura do projeto. Figuras femininas também estão presentes, simbolizando a conexão entre o feminino e a natureza, com destaque para a relação espiritual com a jiboia. Por fim, mulheres Huni Kuin com o corpo coberto pelos *kene* aparecem ao lado do cipó caapi e da folha chacrona, reforçando o contexto sagrado que orienta toda a coleção.

O segundo painel (Figura 52), por sua vez, apresenta os principais traços explorados nas estampas, destacando formas como o zigue-zague, os losangos e as ondulações, frequentemente encontradas nas obras de Bane.

Figura 52- Painel inspiracional estampas.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Três pinturas específicas presentes no painel serviram de base para a criação das estampas, sendo elas: Yube Nawa Aĩbu (também presente no primeiro *moodboard*), Rewe Rashüiti e Yube Inu Yube Shanu. Além disso, as flores do jenipapo e do urucum, o cipó caapi e a folha chacrona também foram incorporados, agregando estilo, valor visual e significado.

Por fim, o terceiro painel inspiracional (Figura 53) apresenta os recursos de design que compõem as peças da coleção, como decotes, modelagens e recortes. O cipó, além de aparecer nas estampas, também se manifesta nos detalhes das roupas por meio de trançados em tecido, dialogando com as tendências abordadas no capítulo anterior sobre a incorporação de formas da natureza na moda.

Figura 53- Painel inspiracional modelagem.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Dessa forma, as ilustrações ajudam a visualizar com mais clareza as características que dão forma à coleção, facilitando a compreensão do conceito e a construção das peças. Considerando esse direcionamento, a seguir são apresentadas as escolhas dos tecidos e aviamentos.

5.3 CARTELA DE TECIDOS E AVIAMENTOS

A cartela de tecidos foi cuidadosamente selecionada para garantir leveza e fluidez às peças, além de considerar a absorção da tinta para tecido, essencial para a pintura manual. Logo, foram escolhidos três tecidos para compor a coleção: o Viscolinho cru, como tecido principal; a Viscose sarjada, utilizada em detalhes ou pequenas áreas, nas cores amarelo mostarda e vermelho fechado; e a Lycra Liganete, reservada exclusivamente para a blusa do *look* conceitual, dada a necessidade de uma modelagem mais ajustada ao corpo. Assim, a escolha de materiais leves (Figura 54) teve como objetivo remeter ao movimento dos desenhos de Bane.

Figura 54- Cartela de tecidos.



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

A cartela de aviamentos foi composta por itens que contribuem para o caimento e o acabamento das peças. Como o Viscolinho e a Viscose Sarjada não possuem elastano em sua composição, são tecidos que não se moldam ao corpo nem oferecem elasticidade. Por esse motivo, algumas peças inteiras ou partes superiores receberam zíper invisível, facilitando o ato de vestir. Já os cóses das peças inferiores, possuem elástico de cinco centímetros na parte de trás, garantindo maior conforto e ajuste, além de entretela, que contribui para uma estrutura mais firme e um acabamento mais definido.

Entretanto, para a blusa do look conceitual, foi selecionado o arame encapado para pontos estratégicos da peça, possibilitando melhor modelagem e sustentação do design proposto.

Além disso, foram escolhidas três cores de linha para a composição: crua, amarelo mostarda e vermelho fechado, as quais seriam utilizadas de acordo com a cor do tecido. Por fim, o viés, que no painel aparece representado por um modelo tradicional em poliéster, seria confeccionado com os próprios tecidos da coleção, conforme a aplicação desejada em cada peça. Todos esses aviamentos estão presentes na Figura 55, a seguir.

Figura 55- Cartela de aviamentos



Fonte: Compilado pela autora a partir de imagens coletadas na internet, 2025.

Dessa forma, essas duas cartelas permitem visualizar um pouco melhor a proposta de caimento e detalhes que irão compor os *looks*.

5.4 CARTELA DE CORES

Foram elaboradas duas cartelas de cores: uma voltada para as estampas e outra para os tecidos que compõem a coleção, que já foram apresentados. Para a definição dessas cores, a pintura Yube Nawa Aĩbu, apresentada no painel inspiracional geral, foi utilizada como base. A partir dela, foi extraída, por meio da ferramenta conta-gotas, a cartela de cores das estampas. A escolha dessa obra se deu por sua paleta composta por tons terrosos, que preserva a vivacidade das cores utilizadas pelo artista, mas com nuances mais suaves e naturais.

Além disso, para a definição da cartela de cores dos tecidos, foram utilizados os mesmos tons de amarelo mostarda e vermelho fechado extraídos dessa obra. A única cor não proveniente da pintura é o tom cru do Viscolinho, incluído por sua neutralidade e por atender às necessidades técnicas e estéticas da coleção.

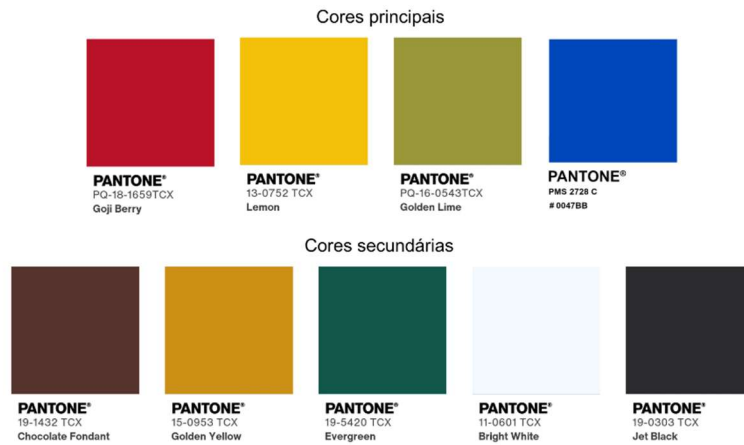
Assim, a autora buscou dar vida às estampas sem perder a essência das obras de Bane e a conexão com os elementos da natureza. A seguir, estão a obra e as respectivas cores selecionadas (Figura 56) e a cartela final de cores das estampas (Figura 57).

Figura 56- Cores extraídas da obra Yube Nawa Aïbu.



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 57- Cartela de cor das estampas.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens do site pantone.com.br, 2025.

A seguir, a Figura 58 apresenta a cartela de cores dos tecidos, enquanto a Figura 59 exhibe a cartela de cores completa da coleção.

Figura 58- Cartela de cor dos tecidos.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens do site pantone.com.br, 2025.

Figura 59- Cartela de cor geral da coleção.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens do site pantone.com.br, 2025.

Logo, estabelecer as cores é essencial para criar um equilíbrio entre tons neutros e vibrantes, dando vida às estampas e detalhes das roupas. Essa escolha ressalta uma das características mais marcantes do artista: cores com presença.

5.5 ESBOÇOS

Segundo Ambrose e Harris (2011), durante a fase de geração de ideias no design, pode-se utilizar a elaboração de esboços, adaptando conceitos existentes para desenvolver soluções criativas que estejam alinhadas ao briefing e às necessidades do projeto. Dessa forma, os rascunhos são essenciais para tirar as ideias do campo imaginário e transformá-las em algo mais concreto. Por isso, serão apresentados os dez *croquis* iniciais, mostrando as inspirações de suas construções.

O primeiro rascunho a ser apresentado é do *look* conceitual, que se diferencia do restante da coleção por ter uma estrutura e um design mais expressivo. O objetivo foi representar o corpo da jiboia entrelaçado ao corpo humano, criando um impacto visual que sugere o movimento orgânico da cobra. Essa concepção foi inspirada na metamorfose entre a mulher e a serpente, presente no mito da origem do *kene*. Para apoiar essa proposta, foi desenvolvido um painel (Figura 60) que reúne as principais referências visuais, formas e conceitos que nortearam a criação desse *look*.

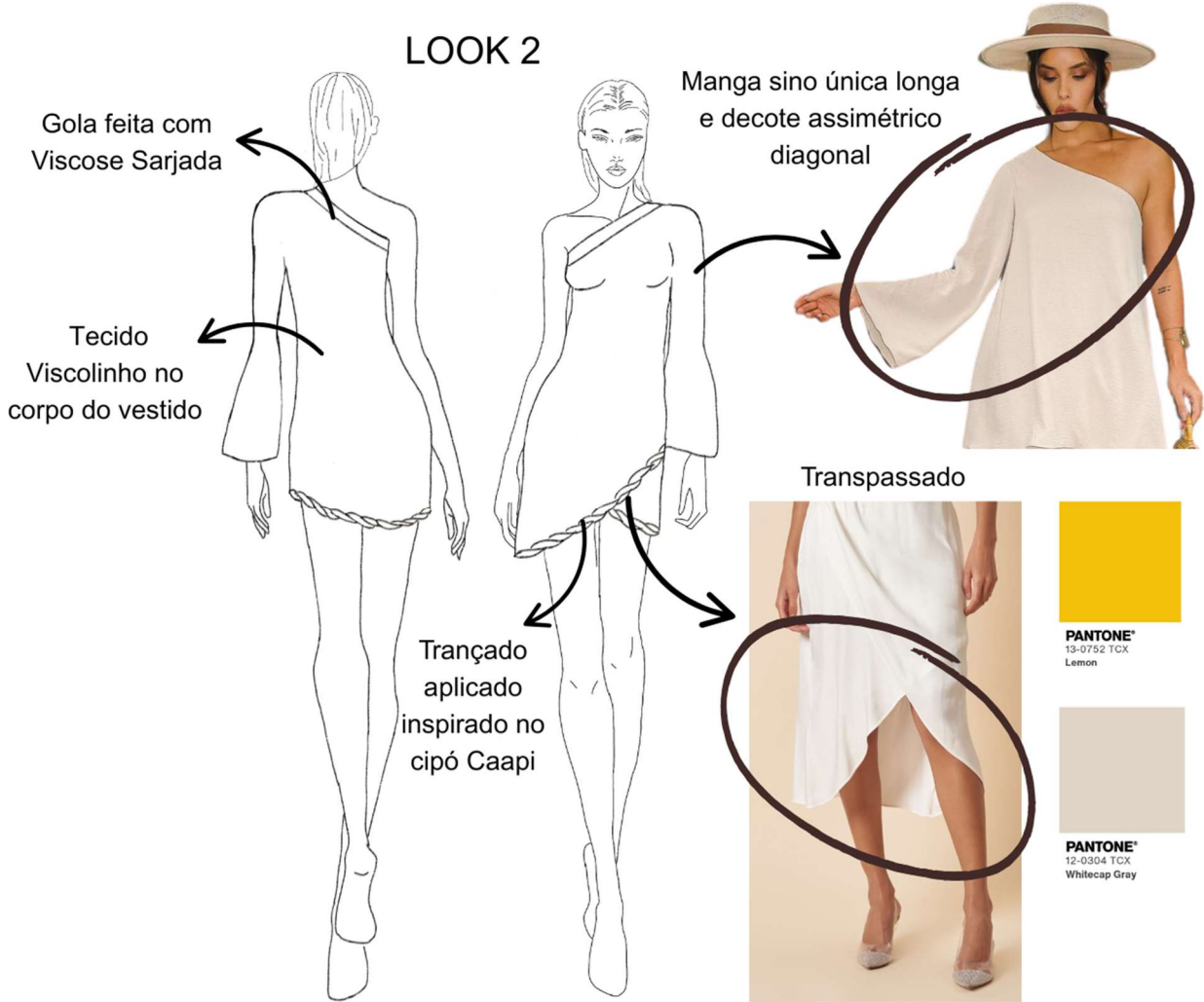
Figura 60- Painel de inspiração *look 1*, elementos de design e descrições.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Por outro lado, todo o estilo da linha *fashion* foi pensado para transmitir fluidez, com formas onduladas, arredondadas e assimétricas. As referências foram coletadas da internet, mas reinterpretadas com alterações autorais. Logo, foram elaborados painéis que apresentam os esboços dos *looks*, suas inspirações e alguns dos elementos que os compõem, como os tecidos utilizados e detalhes aplicados. Esses painéis serão apresentados a seguir, da Figura 61 à Figura 69.

Figura 61- Painel de inspiração *look 2*, elementos de design e descrições.



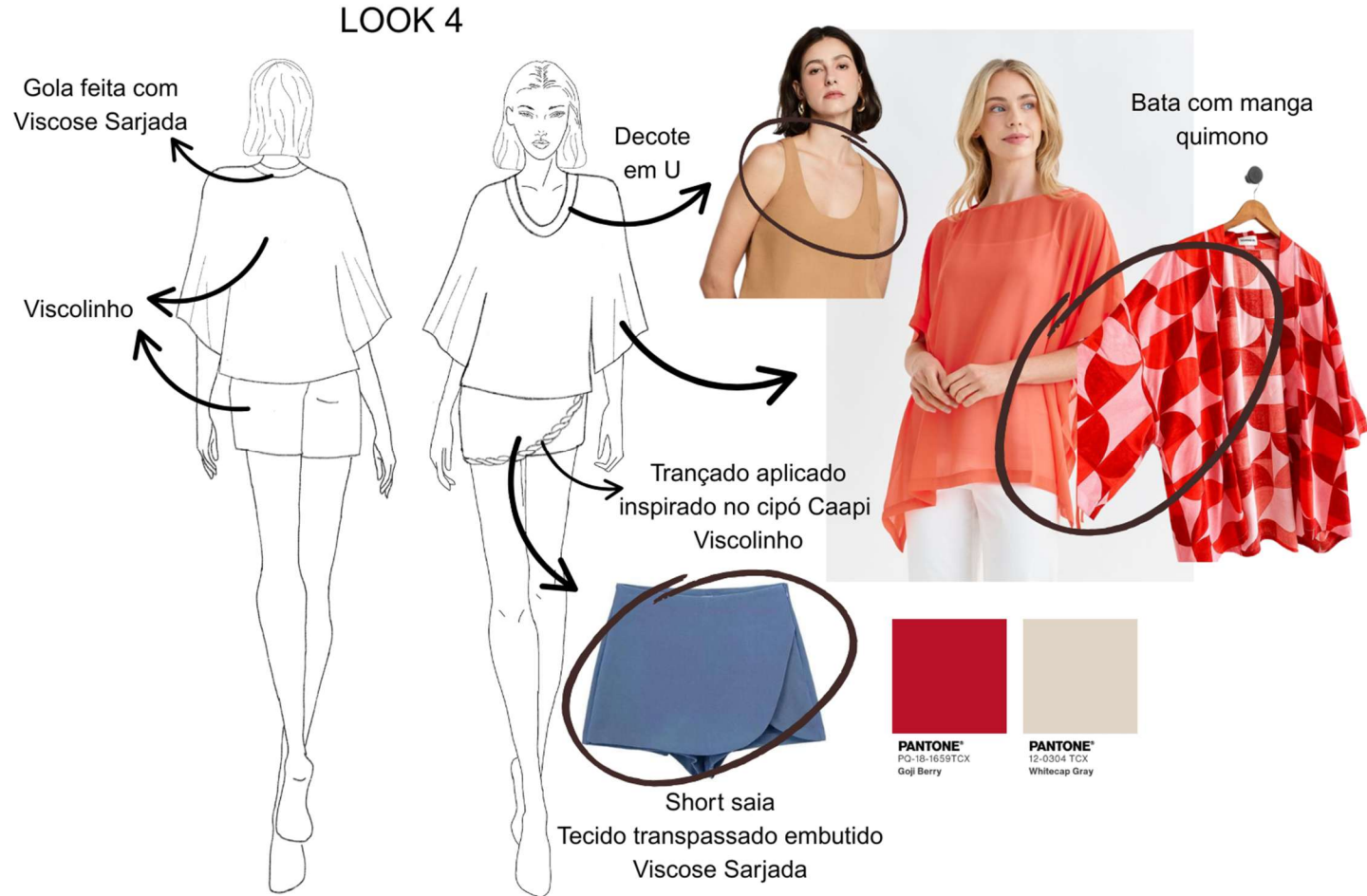
Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Figura 62- Painel de inspiração *look 3*, elementos de design e descrições.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Figura 63- Painel de inspiração *look 4*, elementos de design e descrições.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Figura 64- Painel de inspiração look 5, elementos de design e descrições.

LOOK 5

Viés feito com Viscose Sarjada

Decote U

Vestido acinturado curto com recorte princesa
Viscolinho

Barra aplicada Viscose Sarjada

Cinto trançado inspirado no cipó Caapi (seria feito a partir de dois rolotês trançados- Viscose Sarjada)

PANTONE®
PQ-18-1659 TCX
Goji Berry

PANTONE®
12-0304 TCX
Whitecap Gray

PANTONE®
13-0752 TCX
Lemon

Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Figura 65- Painel de inspiração *look 6*, elementos de design e descrições.

LOOK 6

Trançado aplicado
inspirado no cipó Caapi
Viscose Sarjada

Decote assimétrico
diagonal e camada
sobreposta de
Viscose Sarjada

Corpo do vestido
Viscolinho

Barra aplicada
diagonal
Viscose Sarjada

PANTONE®
PO-18-1659TCX
Goji Berry

PANTONE®
13-0752 TCX
Lemon

PANTONE®
12-0304 TCX
Whitecap Gray

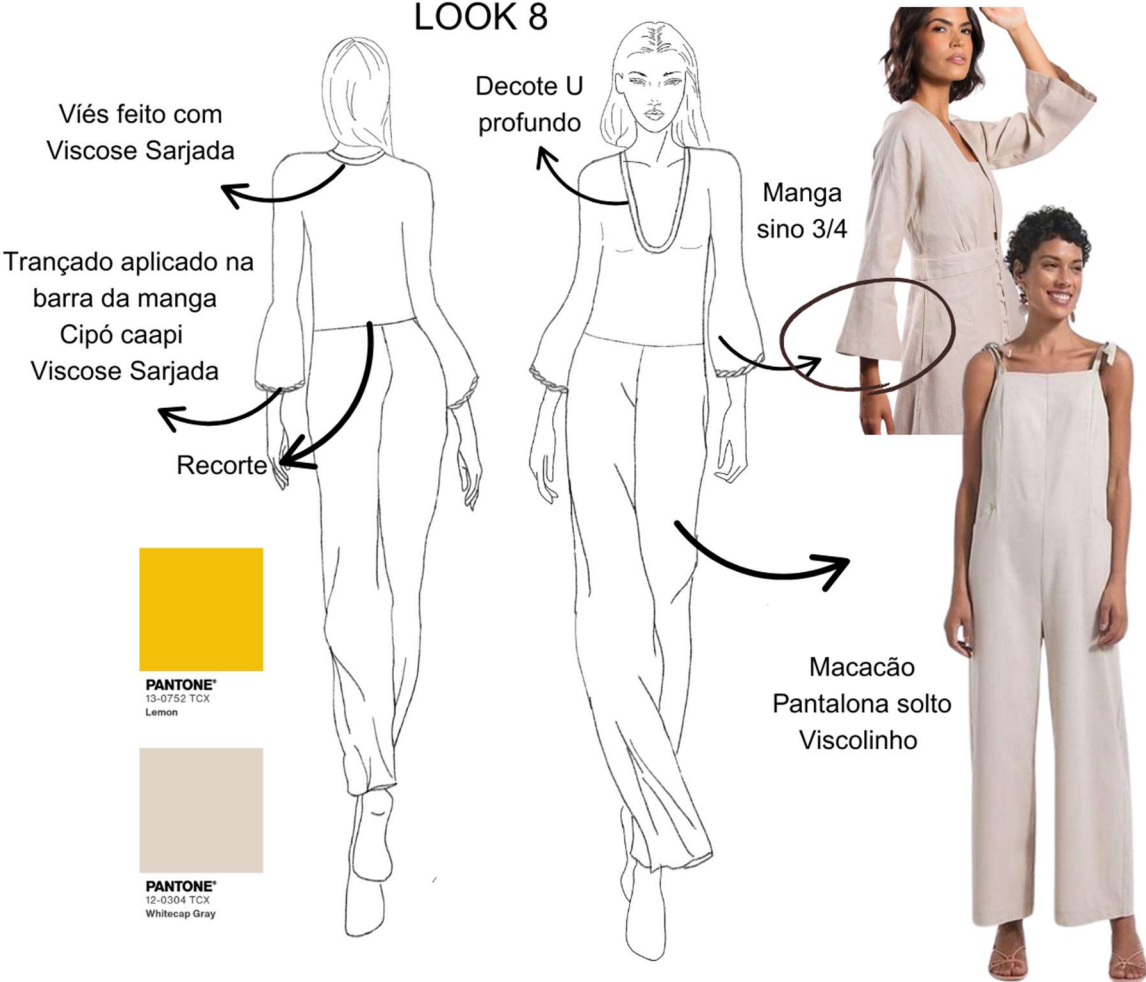
Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Figura 66- Painel de inspiração *look 7*, elementos de design e descrições.



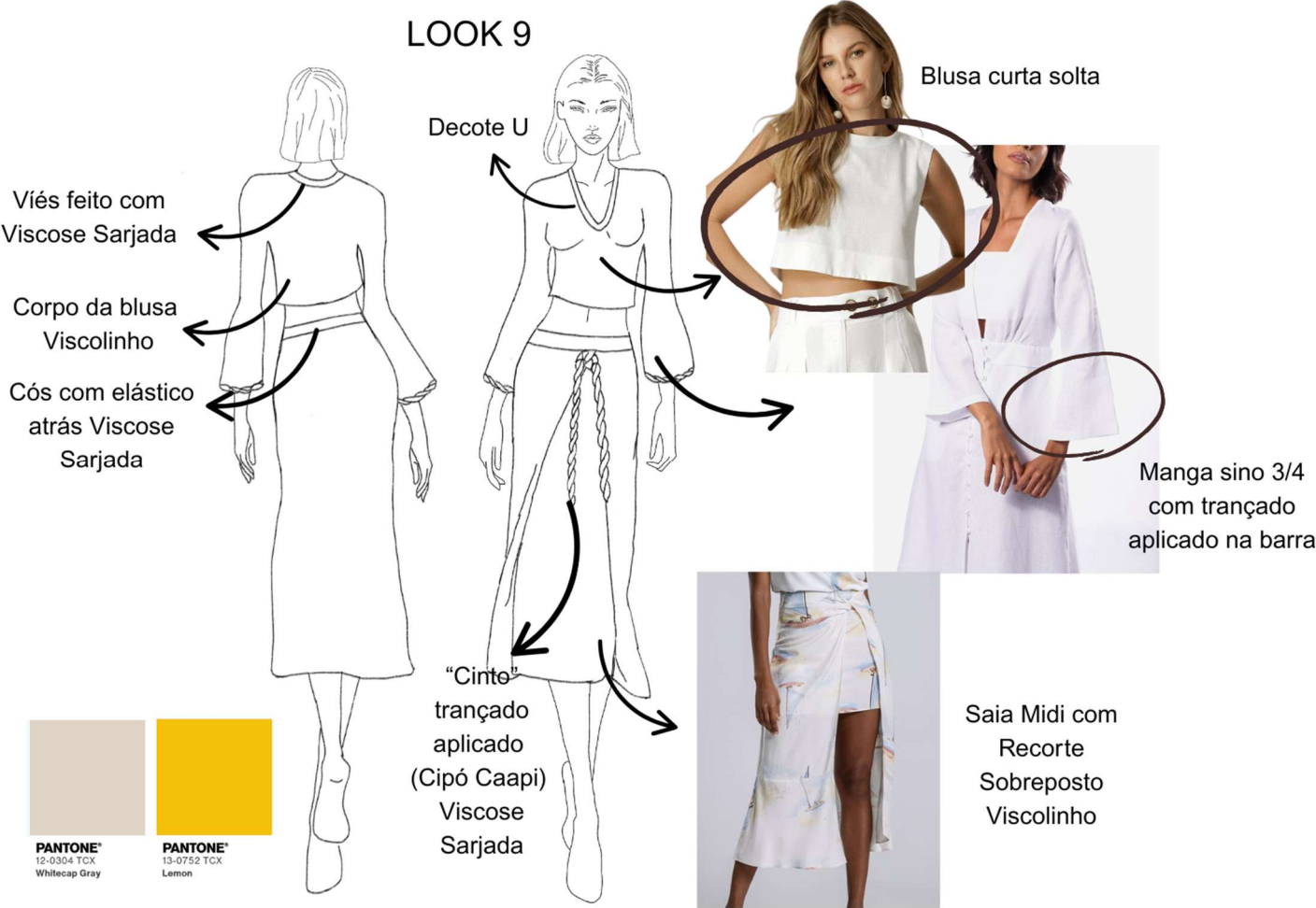
Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Figura 67- Painel de inspiração look 8, elementos de design e descrições.



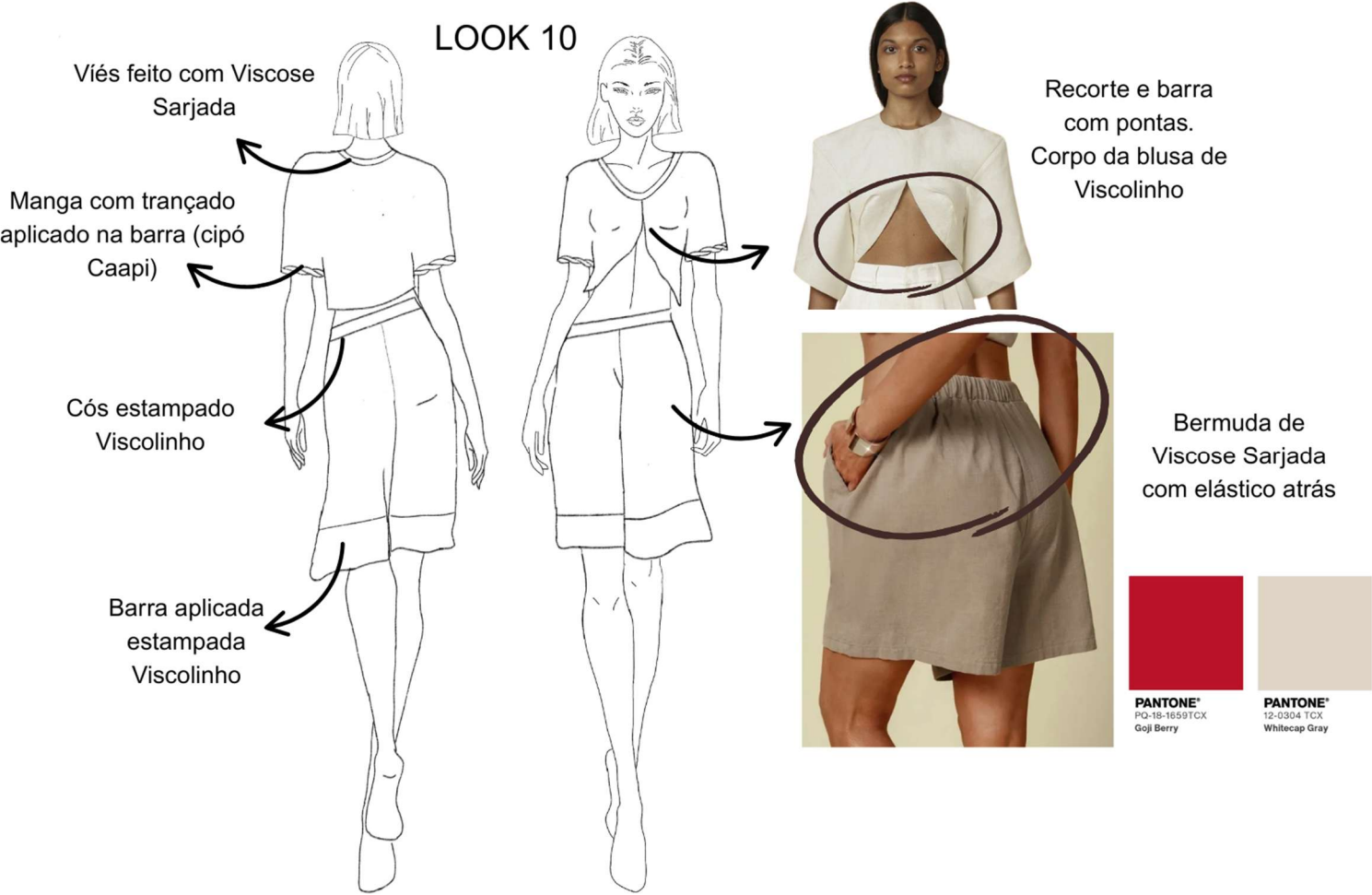
Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

Figura 68- Painel de inspiração look 9, elementos de design e descrições.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

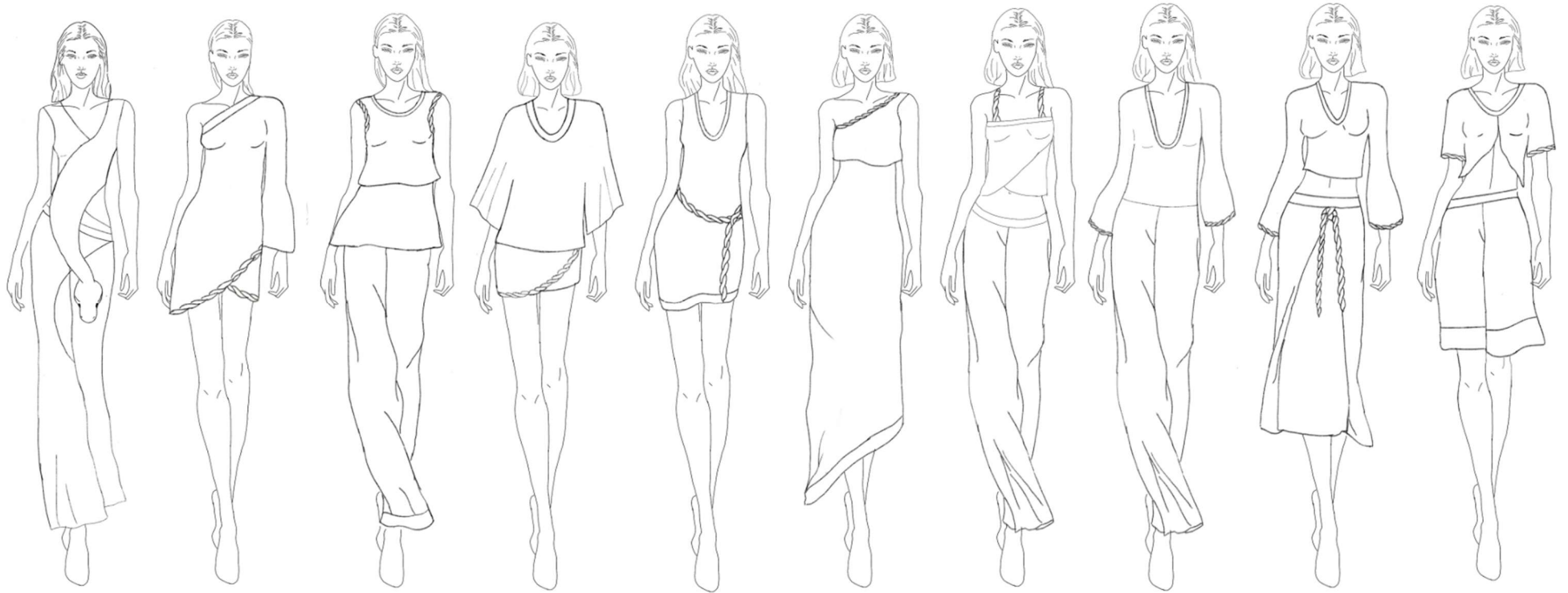
Figura 69- Painel de inspiração *look 10*, elementos de design e descrições.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens coletadas na Internet, 2025.

A seguir, estão os desenhos da coleção completa, antes da aplicação de cores e estampas (Figura 70).

Figura 70- Esboços coleção completa.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

5.6 MIX DE PRODUTOS

Após a definição e elaboração dos esboços, foram desenvolvidos os respectivos desenhos técnicos. Estes foram elaborados pela autora com a colaboração de Gabrielle Ferreira, também estudante da Faculdade Senai Cetiq. Para uma melhor compreensão numérica da coleção, foi desenvolvida a tabela de planejamento numérico, apresentada na Figura 71.

Figura 71- Tabela de planejamento numérico.

PLANEJAMENTO NUMÉRICO MINICOLEÇÃO			
Partes de cima	Partes de baixo	Inteiros	Acessórios
6	6	4	1
1 blusa curta de alça	3 calças	3 vestidos	1 colar
1 blusa curta com manga longa	1 saia	1 macacão	
1 blusa curta com manga	1 bermuda		
1 bata	1 short-saia		
2 blusas sem manga			
TOTAL DE PRODUTOS: 17			

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Abaixo, da Figura 72 à 75, são apresentados os desenhos técnicos da coleção, separados por categorias.

Figura 72- Desenhos técnicos parte de cima.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 73- Desenhos técnicos parte de baixo.

Partes de baixo

Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 74- Desenhos técnicos inteiros.

Inteiros

Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 75- Desenho técnico acessório.

Acessório

Fonte: Acervo pessoal, 2025.

5.7 TABELA DE MEDIDAS

A tabela de medidas (Figura 76) foi retirada do livro Modelagem Plana Feminina (Fulco; Silva, 2013, p. 10). Com base nela, os protótipos foram elaborados no tamanho 36, utilizando medidas próximas.

Figura 76- Tabela de medidas.

TABELA DE MEDIDAS (em centímetros)

		36	38	40	42	44
1	BUSTO	80	84	88	92	96
2	CINTURA	60	64	68	72	76
3	QUADRIL	88	92	96	100	104
4	PESCOÇO	33	34	35	36	37
5	TÓRAX	76	80	84	88	92
6	BRAÇO	24	25.5	27	28.5	30
7	PUNHO (MÃO)	18	19	20	21	22
8	ALTURA COSTAS	41	41.5	42	42.5	43
9	LARGURA COSTAS	34	35	36	37	38
10	DIST. BUSTO	17	18	19	20	21
11	ALT. BUSTO	18	18	18	18	18
12	COMPR. MANGA	59	59.5	60	60.5	61
13	ALTURA QUADRIL	20	20	20	20	20
14	COMPR. SAIA	57	57.5	58	58.5	59
15	COMPR. CALÇA	98	99	100	101	102
16	ALT. ENTREPERNAS	73.5	73.75	74	74.25	74.5
17	ALT. GANCHO	24.5	25.25	26	26.75	27.5

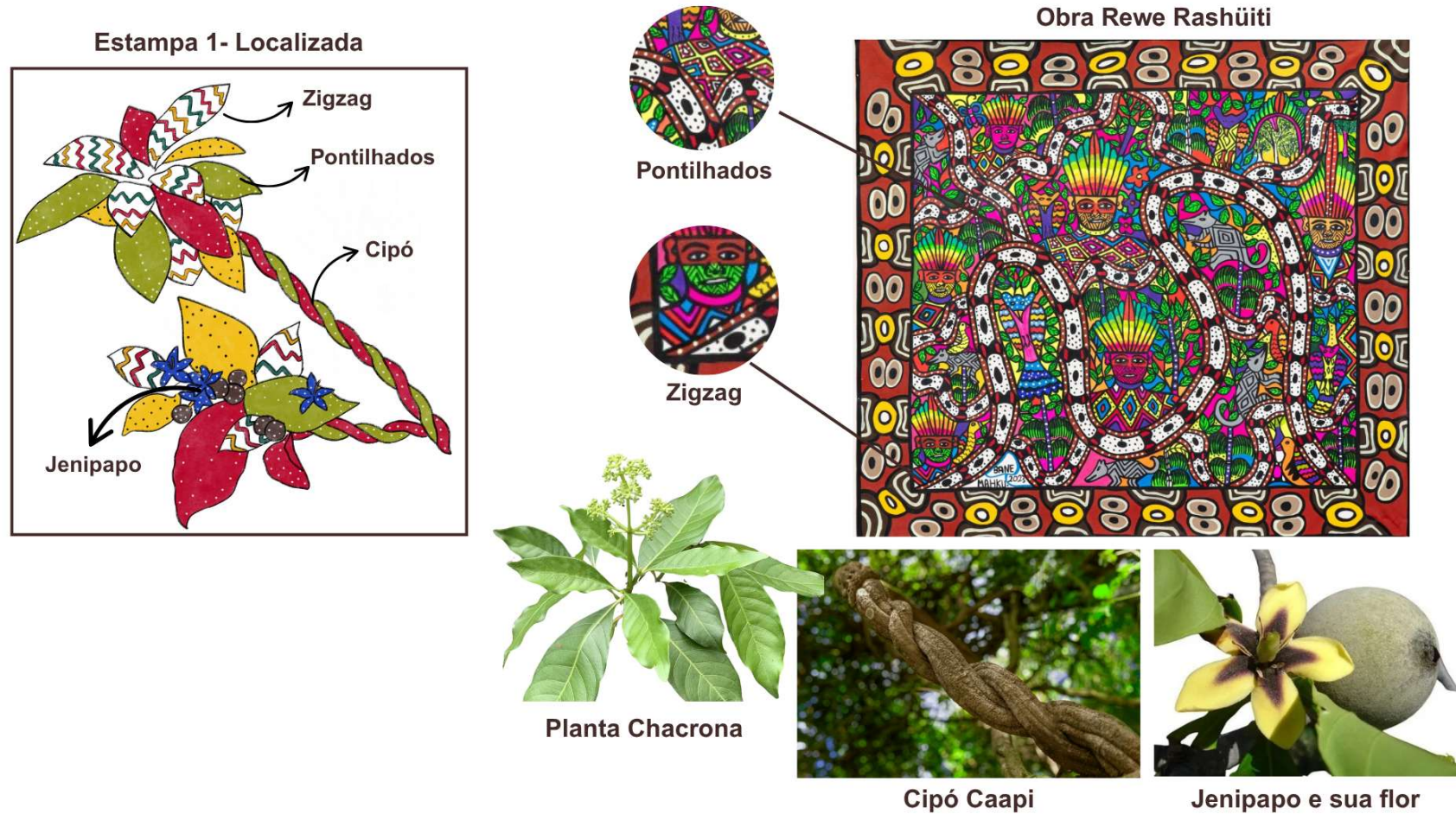
Fonte: Fulco; Silva, 2013, p. 10

5.8 ESTAMPAS

Assim como os *croquis*, as estampas foram desenvolvidas manualmente no aplicativo Procreate. Todas buscam transmitir características culturais do povo Huni Kuin, tendo como referência as três obras de Cleiber Bane apresentadas no painel inspiracional das estampas.

A estampa 1 (localizada) foi inspirada em recursos naturais utilizados pelos Huni Kuin. O desenho representa a folha chacrona conectada ao cipó caapi, além do jenipapo e sua flor. Também foram incluídas formas presentes na obra Rewe Rashüiti, como o zigue-zague e o pontilhado, aplicadas como detalhes, conforme mostra a Figura 77.

Figura 77- Referências visuais Estampa 1.

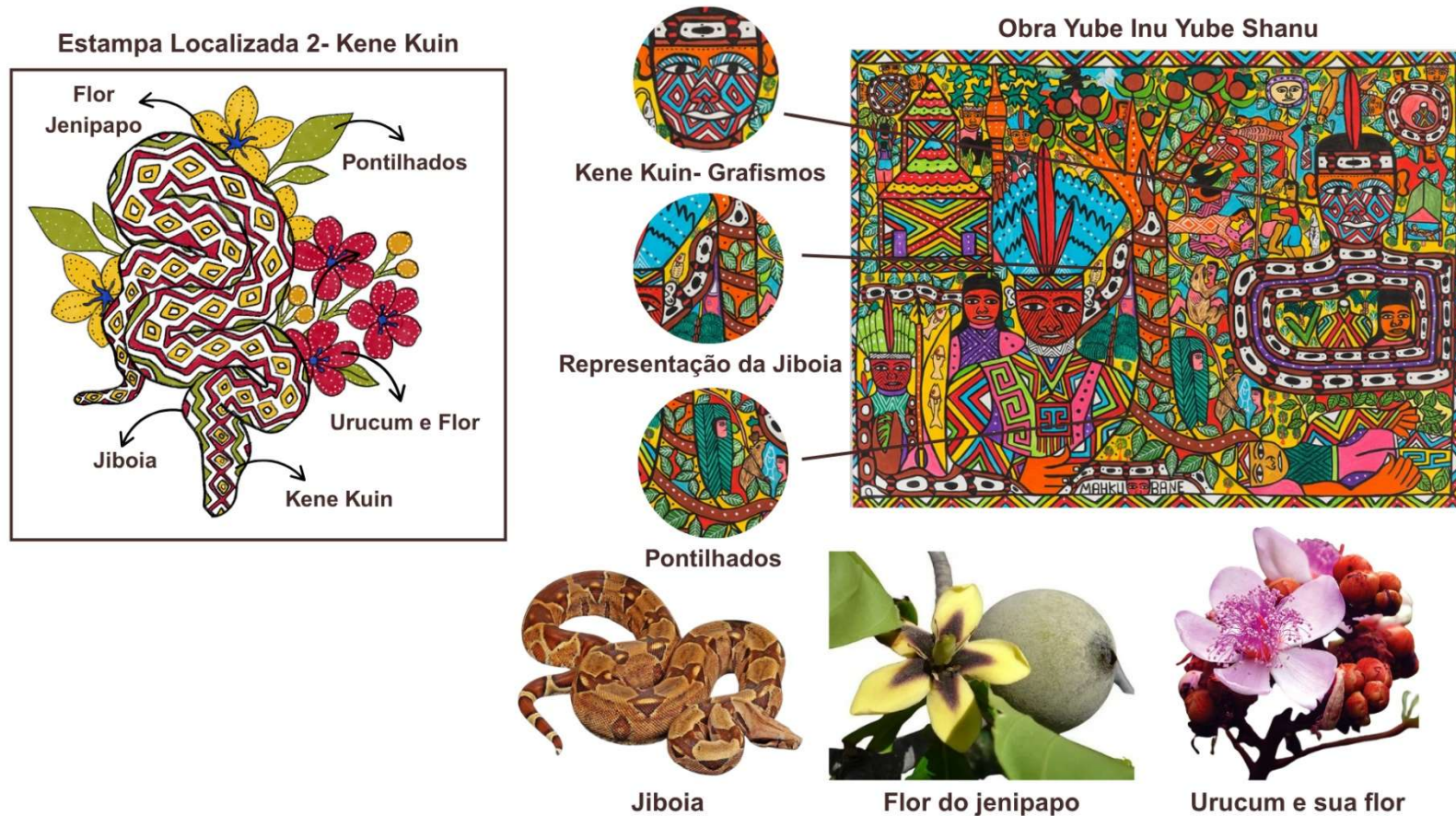


Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

A estampa localizada Kene Kuin, aplicada no protótipo da bata quimono, é inspirada nos grafismos tradicionais, como o próprio nome sugere. A obra Yube Inu Yube Shanu foi a principal referência, por reunir traços como a jiboia, os pontilhados e os

kene, que foram reinterpretados no desenho. Dessa maneira, a cobra foi representada junto aos grafismos que remetem à textura de sua pele, enquanto as flores do jenipapo e do urucum também foram incorporadas (Figura 78).

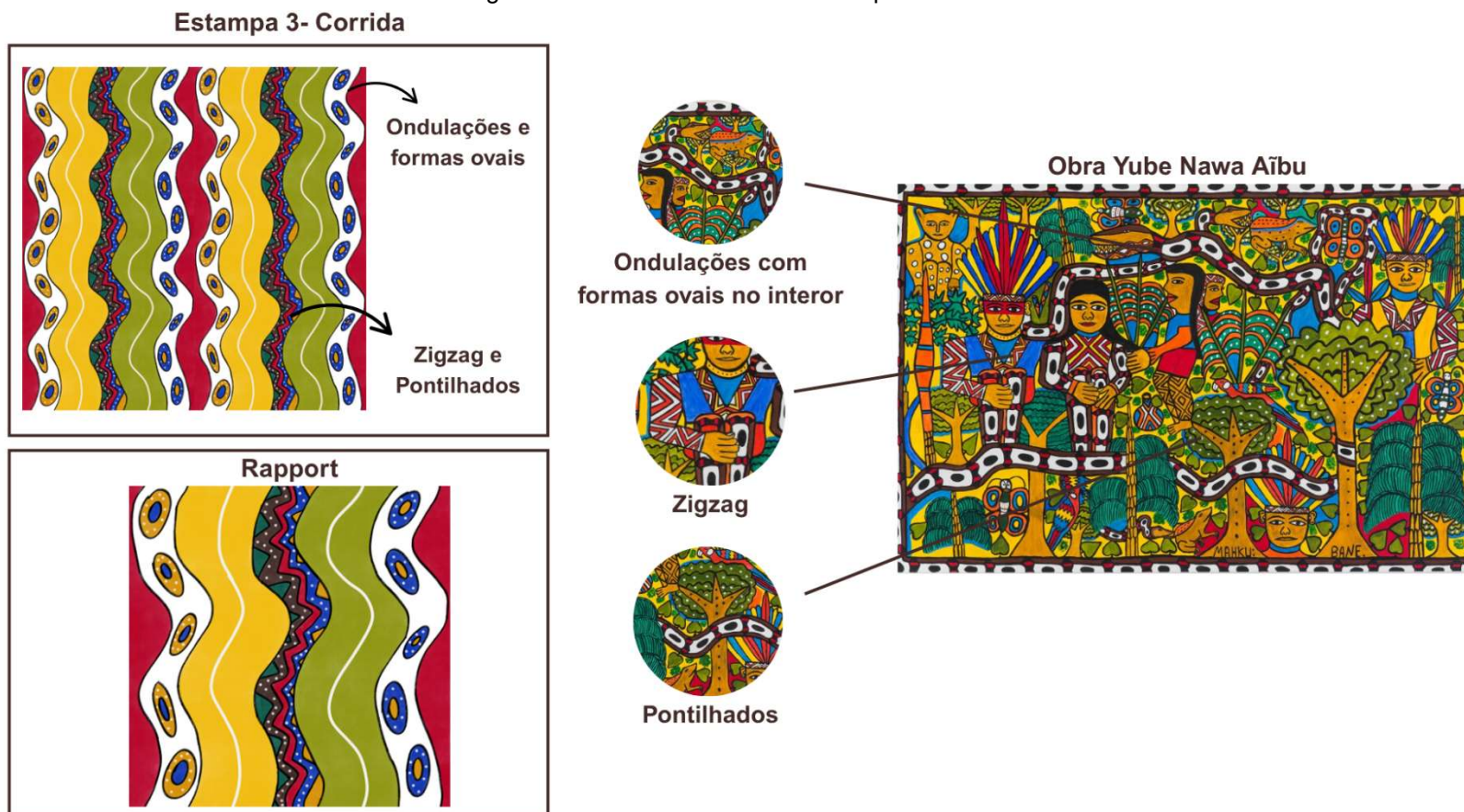
Figura 78- Referências visuais Estampa Kene Kuin.



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Por outro lado, as estampas corridas 3 e 4 foram inspiradas apenas nas formas mais recorrentes presentes nas obras de arte. Na estampa 3, por exemplo, foram desenhadas linhas onduladas em direção vertical, dentro das quais foram inseridos elementos característicos, como o zigue-zague, os pontilhados e as formas ovais que Bane utiliza para representar a pele da jiboia, conforme mostra a Figura 79 a seguir.

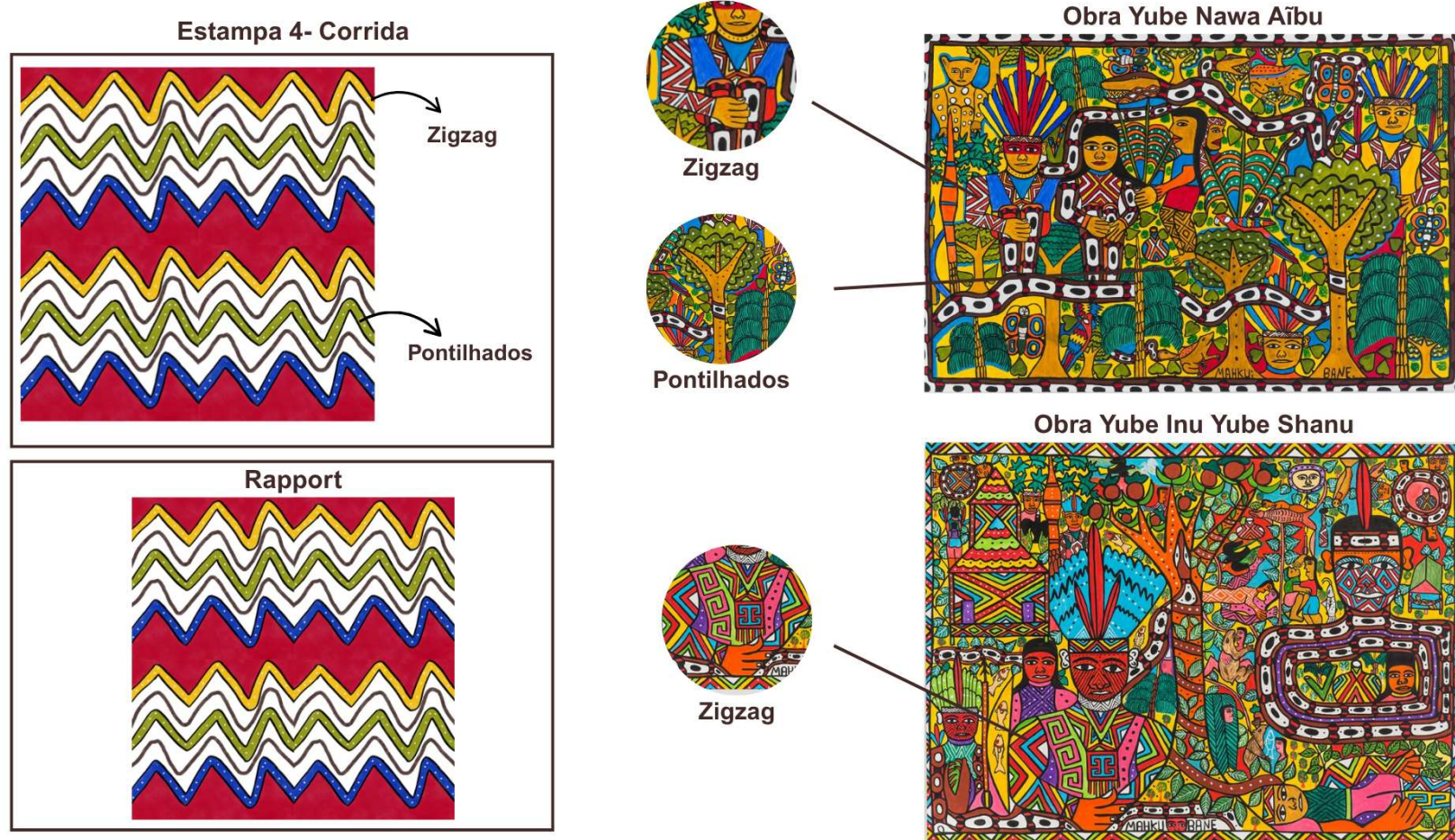
Figura 79- Referências visuais Estampa 3.



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Por fim, a estampa 4 (Figura 80) é composta por zigue-zagues dispostos na horizontal, com pontilhados incorporados em seu interior.

Figura 80- Referências visuais Estampa 4



.Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

A seguir, na Figura 81, está a cartela completa de estampas desenvolvida para a coleção.

Figura 81- Cartela de Estampas.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

5.9 COLEÇÃO

Abaixo estão os *croquis* completos da coleção, já com as cores finais e as estampas aplicadas (Figura 82).

Figura 82- Coleção final.



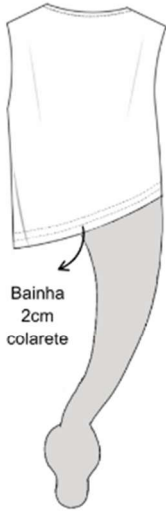





Fonte: Acervo pessoal, 2025.

5.10 FICHAS DE DESENVOLVIMENTO










Neste subcapítulo, serão apresentadas as fichas de desenvolvimento das peças, contendo todas as informações sobre tecidos, aviamentos, cores, detalhes e descrições individuais. As fichas estão organizadas da Figura 83 à Figura 96.

Figura 83- Ficha de desenvolvimento blusa *look 1*.

Look 1	FICHA DE DESENVOLVIMENTO		
	Coleção: 2026	Referência: 3014	Data: 28/05/2025
	Descrição: Blusa assimétrica justa com estrutura em formato de cobra.		Produto: Blusa lisa assimétrica cobra
			Linha: Conceitual
	Frente	Costas	Cores Tecidos
	 <p data-bbox="718 1240 845 1339">Estrutura da cobra feita com arame encapado</p>	 <p data-bbox="922 1240 986 1308">Bainha 2cm colarete</p>	 <p data-bbox="1216 1102 1305 1151">PANTONE® PQ-18-1659TCX Goji Berry</p>
Aviamentos	Tecidos		
 <p data-bbox="603 1854 769 1881">Arame encapado</p>	 <p data-bbox="903 1854 1107 1908">Lycra Liganete -100% Poliamida</p>		


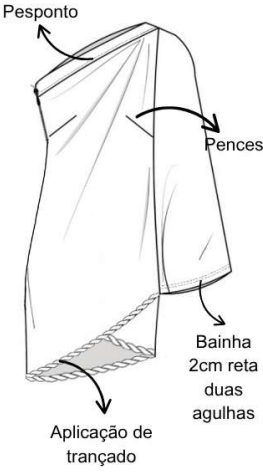
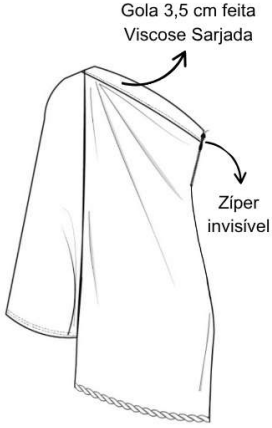

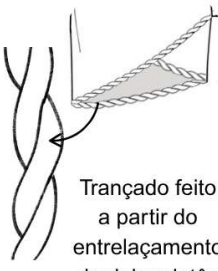


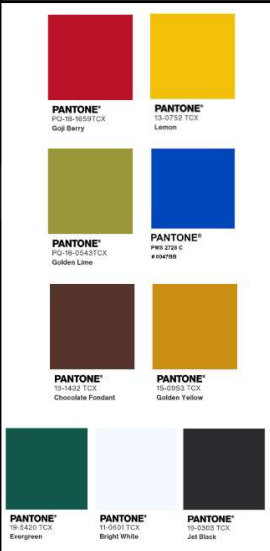
Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 84- Ficha de desenvolvimento calça look 1.

Look 1	FICHA DE DESENVOLVIMENTO			
	Coleção: 2026	Referência: 3015	Data: 28/05/2025	Designer: Marcelly Oliveira
	Descrição: Calça pantalona assimétrica com cós na diagonal, tecido sobreposto costurado e aplicação de elástico no cós costas.			Produto: Calça Pantalona Assimétrica
				Linha: Conceitual
	Frente	Costas		Cores Tecidos
	 <p>Pespointo</p> <p>Entretela cós frente</p> <p>Tecido sobreposto costurado por cima da calça</p>	 <p>Elástico rebatido cós costas</p> <p>Bainha 2cm reta</p>		 <p>PANTONE® 12-0304 TCX Whitecap Gray</p> <p>PANTONE® 13-0752 TCX Lemon</p>
Aviamentos	Tecidos		Cores Estampa	
 <p>Elástico 5cm</p>  <p>Entretela de tecido</p>	 <p>Viscolinho- 30% Linho 70% Viscose</p>  <p>Viscose Sarjada- 100% Viscose</p>		 <p>PANTONE® 19-1043 TCX Raspberry</p> <p>PANTONE® 13-0752 TCX Lemon</p> <p>PANTONE® 15-0343 TCX Golden Lime</p> <p>PANTONE® 19-0752 TCX Lemon</p> <p>PANTONE® 19-1445 TCX Chocolate Pudding</p> <p>PANTONE® 13-0953 TCX Golden Yellow</p> <p>PANTONE® 16-4949 TCX Emergence</p> <p>PANTONE® 15-4607 TCX English White</p> <p>PANTONE® 19-0500 TCX Jet Black</p>	

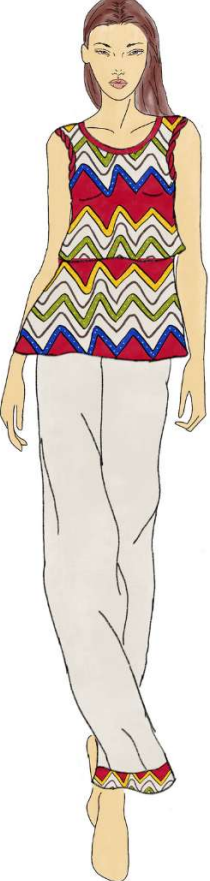
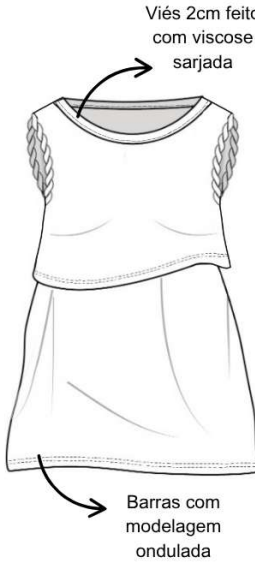
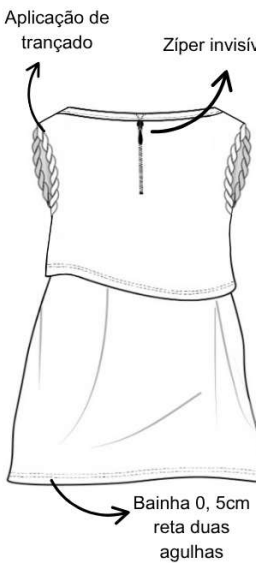





Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 85- Ficha de Desenvolvimento look 2.

Look 2		FICHA DE DESENVOLVIMENTO		
	Coleção: 2026 Referência: 3010 Data: 15/05/2025 Designer: Marceley Oliveira	Descrição: Vestido assimétrico com manga longa única, decote diagonal, transpassado na barra e aplicação de trançado.		Produto: Vestido Assimétrico Manga Única
			Linha: Fashion	
	Frente	Costas	Cores Tecidos	
				
Detalhes	Aviamentos	Tecidos	Cores Estampa	
 <p>Trançado feito a partir do entrelaçamento de dois rolotês (Viscose sarjada)</p>	 <p>Zíper invisível 15cm</p>	 <p>Viscolinho- 30% Linho 70% Viscose</p> <p>Viscose Sarjada- 100% Viscose</p>		




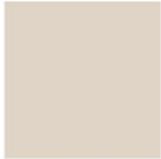




Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 86- Ficha de desenvolvimento blusa look 3.

Look 3		FICHA DE DESENVOLVIMENTO				
	Coleção: 2026 Referência: 3016 Data: 28/05/2025 Designer: Marcelly Oliveira	Descrição: Blusa composta por duas camadas, aplicação de trançado na cava e decote canoa com viés.		Produto: Blusa Duas Camadas		
					Linha: Fashion	
	Frente	Costas	Cores Tecidos			
	 <p>Viés 2cm feito com viscose sarjada</p> <p>Barras com modelagem ondulada</p>	 <p>Aplicação de trançado Zíper invisível</p> <p>Bainha 0, 5cm reta duas agulhas</p>	 <p>PANTONE® 12-0304 TCX Whitecap Gray</p> <p>PANTONE® PO-18-1659TCX Goji Berry</p>			
Detalhes	Aviamentos	Tecidos				
 <p>Trançado feito a partir do entrelaçamento de dois rototês (Viscose sarjada)</p>	 <p>Zíper invisível 15cm</p>	 <p>Viscolinho- 30% Linho 70% Viscose</p> <p>Viscose Sarjada- 100% Viscose</p>				
		Cores Estampa				
		 <p>PANTONE® PG-18-1659TCX Goji Berry</p> <p>PANTONE® 15-0752 TCX Lemong</p> <p>PANTONE® PG-15-0548TCX Golden Lime</p> <p>PANTONE® 11-0601 TCX Bright White</p> <p>PANTONE® 19-1432 TCX Chocolate Fondant</p> <p>PANTONE® 18-0353 TCX Jet Black</p>				









Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 87- Ficha de desenvolvimento calça look 3.

Look 3		FICHA DE DESENVOLVIMENTO			
	Coleção: 2026	Referência: 3017	Data: 28/05/2025	Designer: Marceley Oliveira	
	Descrição: Calça pantalona com barra aplicada e cós costas com elástico.			Produto: Calça Pantalona com Barra Aplicada	
				Linha: Fashion	
	Frente	Costas	Cores Tecidos		
	 <p>Entretela cós frente</p> <p>Barra aplicada 4cm</p>	 <p>Elástico rebatido cós costas</p>	 <p>PANTONE® 12-0304 TCX Whitecap Gray</p>		
Aviamentos	Tecidos	Cores Estampa			
 <p>Elástico 5cm</p>  <p>Entretela de tecido</p>	 <p>Viscolinho- 30% Linho 70% Viscose</p>	 <p>PANTONE® 19-1066 TCX Gold Berry</p> <p>PANTONE® 13-0752 TCX Lemon</p> <p>PANTONE® 19-1066 TCX Golden Linen</p> <p>PANTONE® #1A73B3</p> <p>PANTONE® 18-1432 TCX Chocolate Fondant</p> <p>PANTONE® 19-0601 TCX #1A73B3</p> <p>PANTONE® 19-0601 TCX Jet Black</p>			


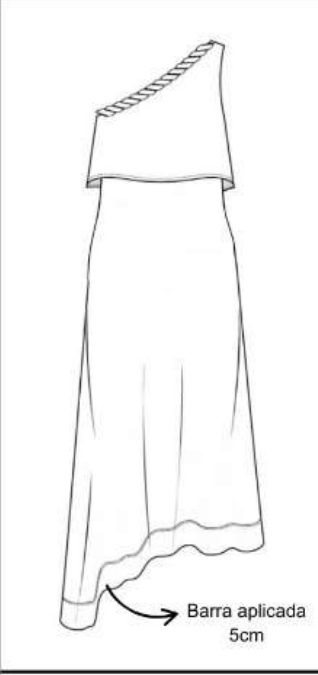
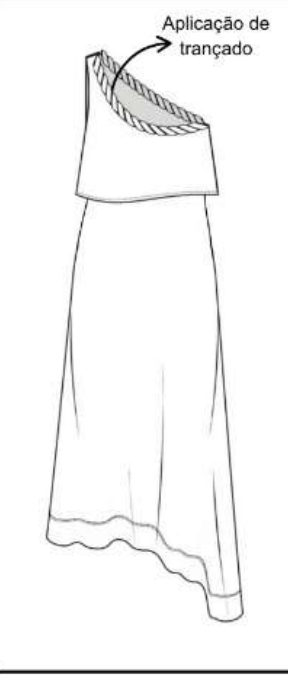




Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 88- Ficha de desenvolvimento look 5.

Look 5	FICHA DE DESENVOLVIMENTO			
	Coleção: 2026	Referência: 3013	Data: 28/05/2025	Designer: Marcelly Oliveira
	Descrição: Vestido curto acinturado com recorte princesa, decote U com viés e barra aplicada.			Produto: Vestido Acinturado Linha: Fashion
	Frente	Costas	Cores Tecidos	
				
Detalhes	Aviamentos	Tecidos		
 <p>"Cinto" trançado feito a partir do entrelaçamento de dois rototês (Viscose sarjada)</p>	 <p>Zipper invisível 15cm</p>			
		Cores Estampa		
				











Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 89- Ficha de desenvolvimento look 6.

Look 6	FICHA DE DESENVOLVIMENTO			
	Coleção: 2026	Referência: 3011	Data: 28/05/2025	Designer: Marcey Oliveira
	Descrição: Vestido assimétrico com decote e barra na diagonal, aplicação de trançado e camada sobreposta na parte superior (busto).			Produto: Vestido Assimétrico Longo
				Linha: Fashion
	Frente	Costas	Cores Tecidos	
	 <p>Barra aplicada 5cm</p>	 <p>Aplicação de trançado</p>	 <p>PANTONE® 12-0104 TCX Whitecap Gray</p> <p>PANTONE® 19-1059 TCX Goji Berry</p> <p>PANTONE® 13-0752 TCX Lemon</p>	
Detalhes	Tecidos	Cores Estampa		
 <p>Trançado feito a partir do entrelaçamento de dois rotetês (Viscose sarjada)</p>	 <p>Viscolinho- 30% Linho 70% Viscose</p> <p>Viscose Sarjada- 100% Viscose</p>	 <p>PANTONE® 19-1059 TCX Goji Berry</p> <p>PANTONE® 13-0752 TCX Lemon</p> <p>PANTONE® PD 16-0642 TCX Golden Lime</p> <p>PANTONE® Pant 0115 Azules</p> <p>PANTONE® 19-1412 TCX Chocolate Powder</p> <p>PANTONE® 19-0550 TCX Orange Yellow</p> <p>PANTONE® 19-3410 TCX Espresso</p> <p>PANTONE® 19-2601 TCX Black White</p> <p>PANTONE® 19-3909 TCX Jet Black</p>		










Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 90- Ficha de desenvolvimento blusa look 7.

Look 7	FICHA DE DESENVOLVIMENTO			
	Coleção: 2026	Referência: 3018	Data: 28/05/2025	Designer: Marceley Oliveira
	Descrição: Blusa com alça trançada, elástico acima do busto e transpasse.			Produto: Blusa de Alcinha
				Linha: Fashion
	Frente	Costas	Cores Tecidos	
 <p>Alça trançada</p> <p>Bainha 0,5 cm reta duas agulhas</p>	 <p>Elástico rebatido</p>	 <p>PANTONE® 12-0304 TCX Whiteup Gray</p> <p>PANTONE® PG-18-165STCX Gogj Berry</p> <p>PANTONE® 13-0754 TCX Lemon</p>		
Detalhes	Aviamentos	Cores Estampa		
 <p>Trançado feito a partir do entrelaçamento de dois rolos (Viscose sarjada)</p>	 <p>Elástico 3cm</p>	 <p>PANTONE® PG-18-165STCX Gogj Berry</p> <p>PANTONE® 13-0754 TCX Lemon</p> <p>PANTONE® PG-18-1042TCX Olive Lark</p> <p>PANTONE® 28-0804 TCX Blueberry</p> <p>PANTONE® 18-4401 TCX Chocolate Fondant</p> <p>PANTONE® 11-3801 TCX Sage Ink</p> <p>PANTONE® 19-0601 TCX Jet Black</p>		
		Tecidos		
		 <p>Viscolinho- 30% Linho 70% Viscose</p> <p>Viscose Sarjada- 100% Viscose</p>  		


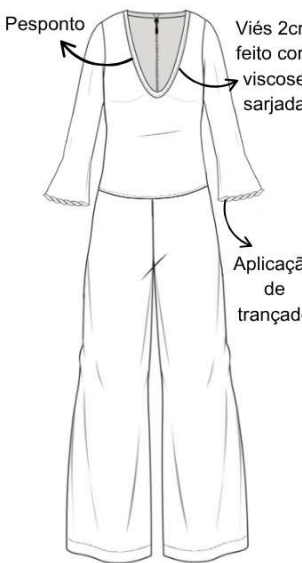







Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 91- Ficha de desenvolvimento calça look 7.

Look 7	FICHA DE DESENVOLVIMENTO			
	Coleção: 2026	Referência: 3019	Data: 28/05/2025	Designer: Marceley Oliveira
	Descrição: Calça pantalone com elástico no cós costas.			Produto: Calça Pantalone
				Linha: Conceitual
	Frente	Costas	Cores Tecidos	
	 <p>Entretela cós frente</p> <p>Bainha 2cm reta</p>	 <p>Elástico rebatido cós costas</p>	 <p>PANTONE® 12-0304 TCX Whitecap Gray</p> <p>PANTONE® 13-0752 TCX Lemon</p>	
Aviamentos	Tecidos	Cores Estampa		
 <p>Elástico 5cm</p>  <p>Entretela de tecido</p>	 <p>Viscolinho- 30% Linho 70% Viscose</p>  <p>Viscose Sarjada- 100% Viscose</p>	 <p>PANTONE® 19-1665 TCX Gij Berry</p> <p>PANTONE® 13-0752 TCX Lemon</p> <p>PANTONE® 10-1654 SECX Golden Linx</p> <p>PANTONE® 11-0601 TCX Engle White</p> <p>PANTONE® 19-4638 TCX Chocolate Potsdam</p> <p>PANTONE® 11-0601 TCX Engle White</p> <p>PANTONE® 18-0000 TCX Jet Black</p>		










Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 92- Ficha de desenvolvimento look 8.

Look 8		FICHA DE DESENVOLVIMENTO		
	Coleção: 2026	Referência: 3012	Data: 28/05/2025	Designer: Marceley Oliveira
	Descrição: Macacão pantalona com decote U, manga ¾ e aplicação de trançado.			Produto: Macacão Pantalona
				Linha: Fashion
	Frente		Costas	
				
Detalhes		Aviamentos		Cores Estampa
 <p>Trançado feito a partir do entrelaçamento de dois rolos (Viscosse sarjada)</p>		 <p>Zíper invisível 50cm</p>		
		 <p>Viscolinho- 30% Linho 70% Viscose</p>		
		 <p>Viscosse Sarjada- 100% Viscose</p>		



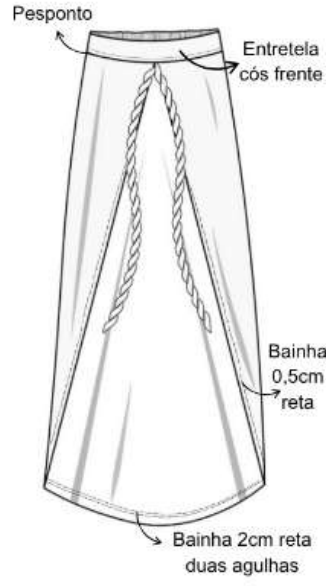
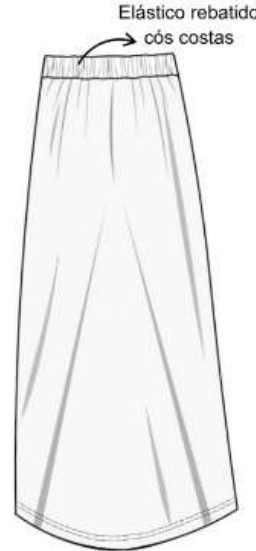






Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 93- Ficha de desenvolvimento blusa look 9.

Look 9		FICHA DE DESENVOLVIMENTO			
	Coleção: 2026	Referência: 3020	Data: 28/05/2025	Designer: Marcelly Oliveira	
	Descrição: Blusa curta com decote U com acabamento em viés, manga ¾ e aplicação de trançado bainha.			Produto: Blusa curta com manga ¾	
				Linha: Fashion	
	Frente	Costas		Cores Tecidos	
					
Detalhes	Tecidos		Cores Estampa		
					
					









Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 94- Ficha de desenvolvimento saia look 9.

Look 9		FICHA DE DESENVOLVIMENTO		
	Coleção: 2026 Referência: 3021 Data: 28/05/2025 Designer: Marcelly Oliveira	Descrição: Saia midi com sobreposição de tecido, detalhe trançado para amarração e elástico no cós costas.		Produto: Saia Midi
	Linha: Fashion	Cores Tecidos		
	Frente	Costas	Cores Estampa	
				
Detalhes	Aviamentos	Tecidos		
	 	 		


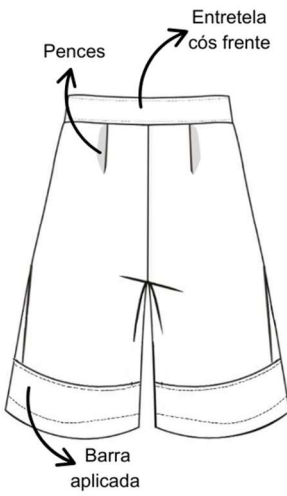







Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 95- Ficha de desenvolvimento blusa look 10.

Look 10	FICHA DE DESENVOLVIMENTO		
	Coleção: 2026	Referência: 3022	Data: 28/05/2025
	Descrição: Blusa curta com abertura frontal, gola canoa e aplicação de trançado nas mangas.		Produto: Blusa lisa com abertura frontal
			Linha: Fashion
	Frente	Costas	Cores Tecidos
			
Detalhes	Aviamentos	Tecidos	
 <p>Trançado feito a partir do entrelaçamento de dois rolos (Viscose sarjada)</p>	 <p>Zíper invisível 10cm</p>	 <p>Viscolinho- 30% Linho 70% Viscose</p>  <p>Viscose Sarjada- 100% Viscose</p>	

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 96- Ficha de desenvolvimento bermuda look 10.

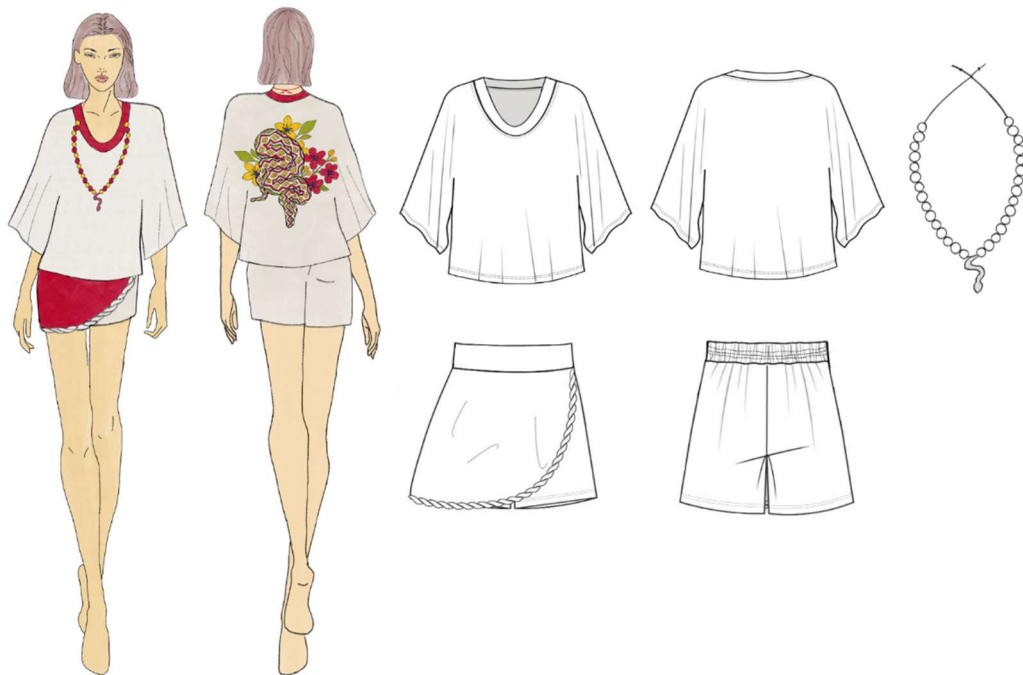
Look 10	FICHA DE DESENVOLVIMENTO				
	Coleção: 2026	Referência: 3023	Data: 28/05/2025	Designer: Marcelly Oliveira	
	Descrição: Bermuda reta com barra aplicada, pences na parte da frente e elástico no cós costas.			Produto: Bermuda Casual com Barra Aplicada	
				Linha: Fashion	
	Frente		Costas		Cores Tecidos
	 <p>Entretela cós frente</p> <p>Pences</p> <p>Barra aplicada</p>		 <p>Elástico rebatido cós costas</p> <p>Bainha 2cm reta</p>		 <p>PANTONE® 12-0304 TCX Whitecap Gray</p> <p>PANTONE® PO-18-1659TCX Goji Berry</p>
	Aviamentos		Tecidos		Cores Estampa
 <p>Elástico 5cm</p>  <p>Entretela de tecido</p>		 <p>Viscolinho- 30% Linho 70% Viscose</p>  <p>Viscose Sarjada- 100% Viscose</p>		 <p>PANTONE® PO-18-1659TCX Goji Berry</p> <p>PANTONE® 13-0752 TCX Lemon</p> <p>PANTONE® PO-18-0543TCX Golden Lime</p> <p>PANTONE® PMS 2291 C #004785</p> <p>PANTONE® 18-1450 TCX Chocolate Fondant</p> <p>PANTONE® 11-0601 TCX Bright White</p> <p>PANTONE® 19-0303 TCX Jet Black</p>	

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

5.11 PROTÓTIPOS

A partir deste ponto, será abordada a elaboração e confecção dos protótipos, detalhando todos os processos de desenvolvimento e suas fichas técnicas. De acordo com Ambrose e Harris (2011, p. 22), “protótipos são usados para testar a viabilidade técnica de uma ideia e ver se ela funciona como objeto físico”. Assim, como parte da materialização e experimentação da proposta, o *look 4* foi selecionado para produção, sendo composto por uma bata quimono, um short-saia e a estampa Kene Kuin, aplicada de forma localizada nas costas. O colar também foi desenvolvido, e seu processo será detalhado na seção terciária 5.12.3. Todos esses itens produzidos estão ilustrados na Figura 97.

Figura 97- Desenhos dos protótipos.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

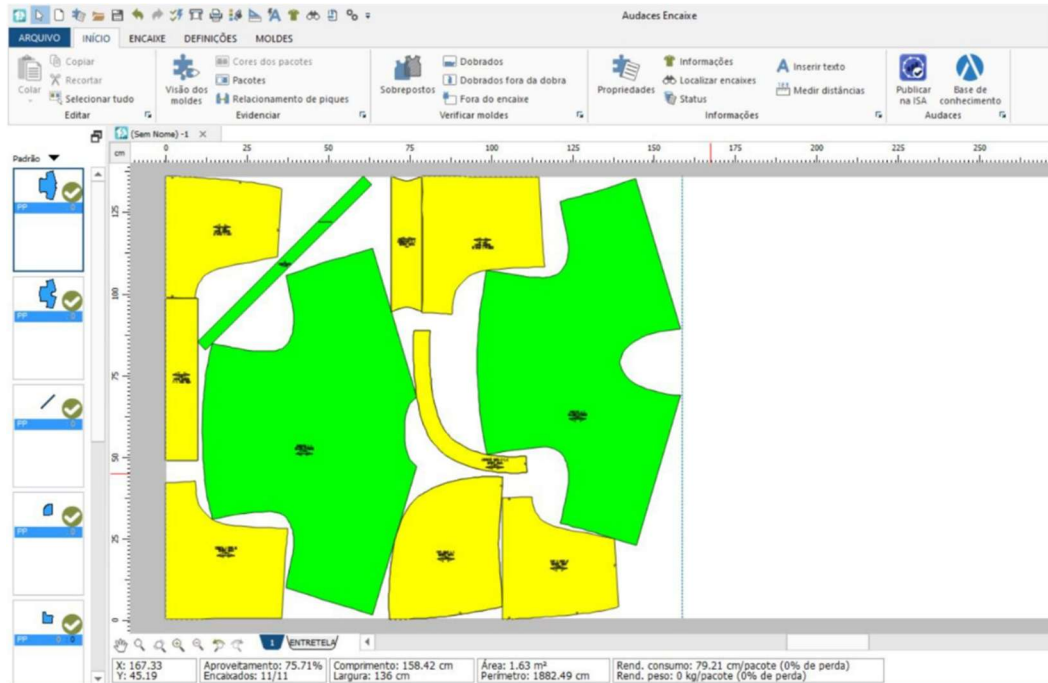
5.11.1 Modelagem e Costura

Nesta seção, serão abordados os processos de modelagem e costura da bata quimono e do short-saia, explicando como ocorreram e apresentando seus registros.

Sendo assim, a modelagem das peças foi terceirizada pela autora e realizada pela modelista Stephanie Casasola utilizando o programa de automatização Audaces. Para otimizar o uso do tecido e evitar desperdícios desnecessários, foi feito o encaixe considerando as medidas de 1,50m x 1,40m da quantidade comprada. Apesar de a

gola, a saia e sua limpeza terem sido confeccionadas em outro tecido. Essa otimização é mostrada a seguir (Figura 98).

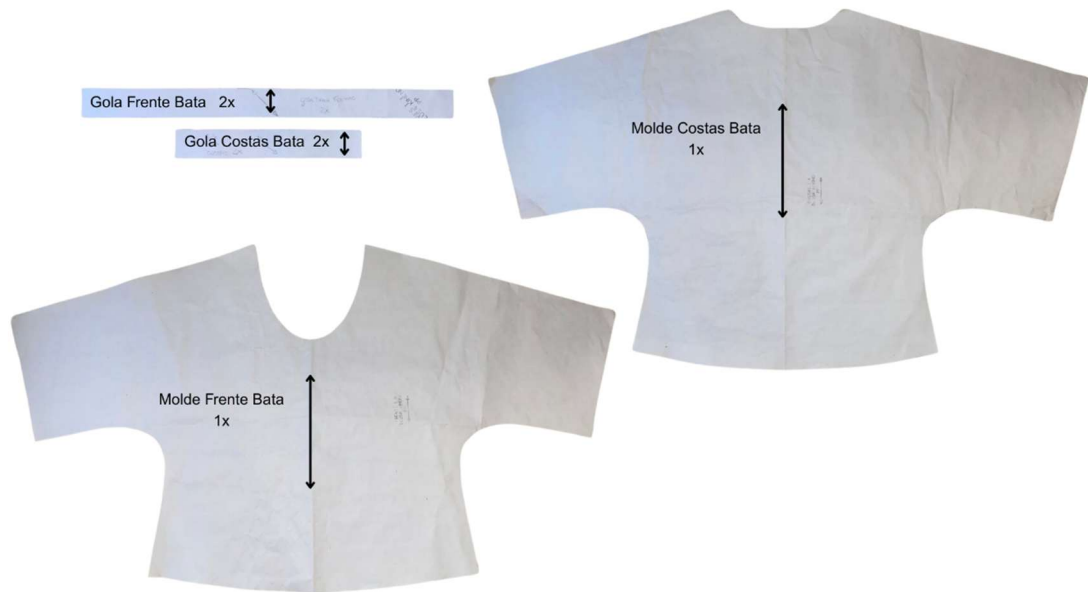
Figura 98- Otimização da modelagem Audaces.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

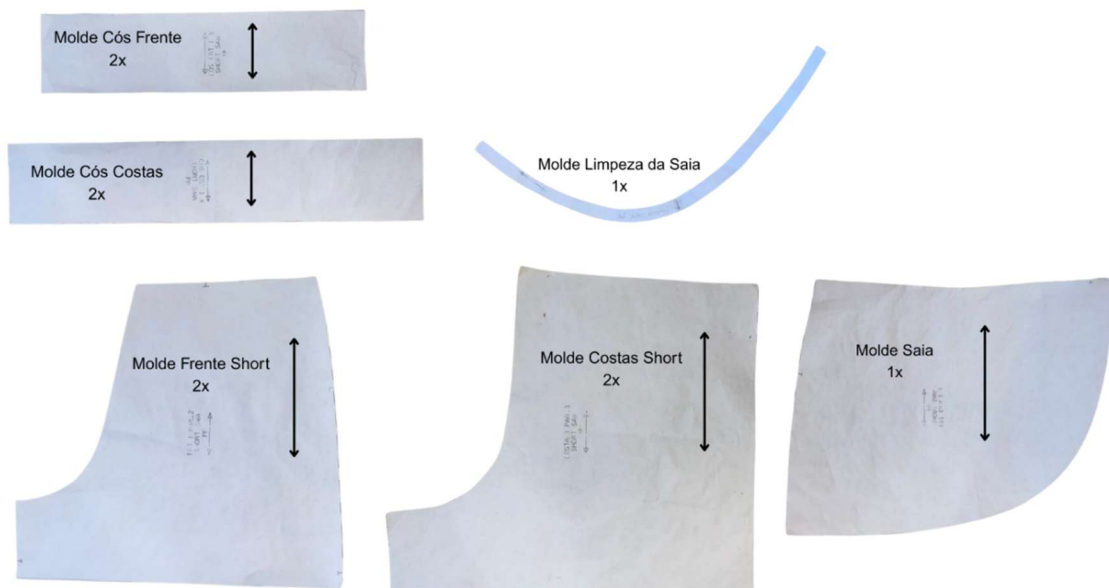
Dessa forma, a modelista desenvolveu três partes componentes para a bata quimono e sete para o short-saia. No entanto, a autora, junto com a pilotista Adriana Camilo, realizou duas alterações na modelagem. A primeira foi a divisão da gola em duas partes (frente e costas), para garantir mais estrutura ao tecido. A segunda alteração foi na limpeza da saia, que teve sua largura diminuída para 1cm (ao invés de 3cm), buscando um acabamento mais delicado e discreto. As modelagens resultantes, já com essas pequenas alterações, foram fotografadas e podem ser visualizadas nas Figuras 99 e 100.

Figura 99- Modelagem final bata quimono.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 100- Modelagem final short-saia.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Após a definição da modelagem, o processo de corte e costura foi iniciado. O tecido Viscolinho foi dobrado e os moldes foram encaixados manualmente e cortados no fio. Em seguida, as partes componentes (gola, saia e limpeza da saia) do tecido Viscose vermelha foram posicionadas e cortadas também. Posteriormente, iniciou-se a costura das peças. Algumas etapas desse processo foram registradas e podem ser vistas a seguir (Figura 101).

Figura 101- Processo de costura.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Com a finalização desta etapa, a Figura 102 apresenta as imagens das peças já costuradas e vestidas no manequim 36.

Figura 102- Protótipos no manequim 36.



Fonte : Acervo pessoal, 2025.

5.11.2 Estampa manual

Com o protótipo da bata quimono pronto, a autora iniciou a etapa de pintura da estampa localizada. Para que o desenho fosse transferido para o tecido sem alterações, ele foi impresso em três partes, em folhas A3, que foram cortadas e unidas novamente (Figura 103). Isso garantiu que o desenho ficasse no tamanho adequado para as costas da blusa.

Figura 103- Impressão da estampa Kene Kuin.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Após a união do desenho, uma base de papelão foi posicionada entre os tecidos da bata para criar uma superfície estável. Além disso, folhas de carbono foram utilizadas para transferir o desenho para o Viscolinho. Duas imagens desse processo estão disponíveis a seguir (Figura 104).

Figura 104- Processo de transferência do contorno da estampa para o tecido.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Com o contorno da arte presente no tecido, iniciou-se o processo de pintura com tinta Acrilex, própria para este tipo de material. Os tons das estampas foram criados a partir da mistura entre cores. A autora comprou as cores principais, como vermelho, verde e amarelo, e foi ajustando suas intensidades com as tintas branca e marrom. A Figura 105 apresenta as fotografias dos materiais utilizados para a pintura e um retalho de tecido contendo os testes de cores realizados durante a prática.

Figura 105- Materiais utilizados e teste de cor.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Com isto, a Figura 106 apresenta o processo de pintura em diferentes etapas, bem como as cores definidas e utilizadas.

Figura 106- Processo de pintura e cores definitivas.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Dessa maneira, após a finalização da pintura, os detalhes e acabamento foram feitos com caneta para tecido preta e branca, sendo eles o contorno e os pontilhados. A Figura 107 apresenta a imagem da estampa finalizada.

Figura 107- Estampa finalizada.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

A autora buscou destacar novamente a figura da jiboia, iniciando o desenvolvimento do pingente ao moldar o arame em seu formato. Em seguida, essa estrutura foi envolvida com barbante vermelho, utilizando a cola para fixá-lo. As imagens abaixo apresentam os materiais e o início desse processo (Figura 109).

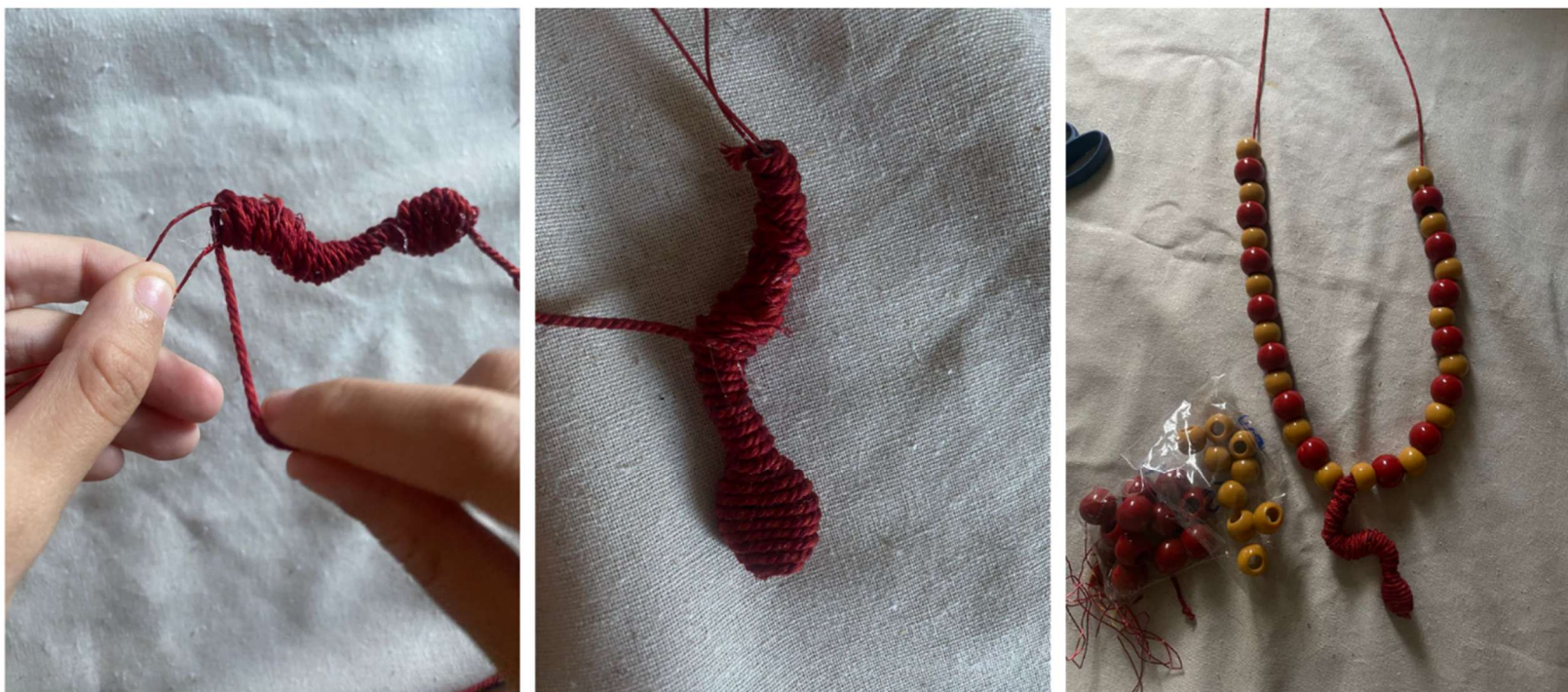
Figura 109- Materiais utilizados e início do processo de confecção do pingente.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Duas camadas de barbante foram aplicadas para aprimorar o acabamento e o formato do pingente. Em seguida, o barbante serviu como base para o colar, com o pingente posicionado ao centro e a intercalação de miçangas vermelhas e amarelas. Como pode ser observado na Figura 110, abaixo.

Figura 110- Processo de realização do colar.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Logo, com essa padronização e trabalho totalmente artesanal, chegou-se ao resultado do colar, apresentado na Figura 111.

Figura 111- Acessório finalizado.





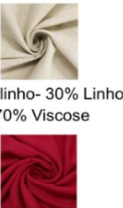



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

5.11.4 Fichas técnicas








Nesta seção, serão apresentadas as fichas técnicas dos protótipos desenvolvidos e da estampa realizada (Figura 112 à 115), abordando seus custos, detalhes técnicos e sequências operacionais.

Figura 112- Ficha técnica bata quimono.

Look 4	FICHA TÉCNICA					SEQUÊNCIA OPERACIONAL- BATA QUIMONO		
	Coleção: 2026	Referência: 3024	Data: 28/05/2025	Designer: Marcelly Oliveira		Nº	Operações	Maquinário
	Modelista: Stephanie Casasola		Pilotista: Adriana Camilo de Lima			1	Unir ombros frente e costas.	Overlock 5 fios
	Descrição: Bata com manga quimono e gola U.				Produto: Bata Quimono	2	Unir lateral e cava frente e costas.	Overlock 5 fios
	Frente		Costas			3	Unir duas partes da gola frente.	Reta
	<p>Gola 3,5cm feita com viscose sarjada (vermelho)</p>  <p>Bainha 2cm colarete</p>		<p>Pesponto sobreposto gola frente e costas</p> 			Linha: Fashion	4	Pesponto morto gola frente.
					Cores Tecidos	5	Unir duas partes da gola costas.	Reta
						6	Pesponto morto gola costas.	Reta
					Tecidos	7	Costurar gola na bata.	Overlock 5 fios
						8	Pesponto sobreposto abaixo da gola.	Reta
					Cores Estampa	9	Costurar bainha da bata e manga 2cm.	Colarete
						10	Fazer estampa manual com tinta de tecido.	Manual
CUSTO								
Matéria Prima	Fornecedor	Quantidade	Valor Unitário	Custo Produção				
Viscolinho Cru	Casa Miró	0,9 M	R\$70,00/M	R\$63,00				
Viscose Sarjada	Casa Pinto	0,02 M	R\$20,00/M	R\$0,40				
Tinta tecido 37ml	Caçula	10 unidades	R\$5,00/U	R\$50,00				
Caneta tecido	Caçula	2 unidades	R\$15,00/U	R\$30,00				
Folha A4 carbono	Casa do Contador	3 unidades	R\$1,00/U	R\$3,00				
Caneta fantasmilha	Caçula	1 unidade	R\$17,00/U	R\$17,00				
Total: R\$163,40								




Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 113- Ficha técnica short-saia.

Look 4		FICHA TÉCNICA				SEQUÊNCIA OPERACIONAL- SHORT SAIA			
	Coleção: 2026	Referência: 3025	Data: 28/05/2025	Designer: Marceley Oliveira		Nº	Operações	Maquinário	
	Modelista: Stephanie Casasola		Pilotista: Adriana Camilo de Lima						
	Descrição: Short saia de cintura alta, com entretela no cós frente, elástico embutido no cós costas e aplicação de trançado na barra da saia.				Produto: Short Saia Cintura Alta		1	Costurar 2 rolotês para fazer o trançado.	Reta
	Frente		Costas		Linha: Fashion		2	Chulear limpeza da barra da saia.	Overlock
	 <p>Entretela cós frente</p> <p>Trançado feito a partir do entrelaçamento de dois rolotês (Viscolinho)</p>		 <p>Elástico rebatido cós costas</p> <p>Bainha 2cm colarete</p>		Cores Tecidos		3	Costurar e pespontar limpeza na barra da saia.	Reta
						4	Costurar trançado na barra da saia.	Manual	
				Tecidos 		5	Costurar gancho frente.	Overlock 5 fios	
						6	Costurar gancho costas.	Overlock 5 fios	
						7	Costurar entretela no cós frente.	Reta	
						8	Pesponto morto cós frente.	Reta	
						9	Unir as duas partes do cós costas.	Reta	
						10	Pesponto morto cós costas.	Reta	
						11	Costurar e rebater elástico cós costas.	Reta	
						12	Unir e embutir cós frente e costas.	Reta	
						13	Unir saia no short frente.	Overlock 5 fios	
						14	Unir laterais.	Overlock 5 fios	
						15	Unir entrepernas.	Overlock 5 fios	
						16	Costurar cós no short saia.	Overlock 5 fios	
						17	Costurar bainha 2cm.	Colarete	
CUSTO									
Matéria Prima	Fornecedor	Quantidade	Valor Unitário	Custo Produção					
Viscolinho Cru	Casa Miró	0,6 M	R\$70,00/M	R\$42,00					
Viscose Sarjada	Casa Pinto	0,35 M	R\$20,00/M	R\$7,00					
Elástico	Artec Aviamentos	0,3 M	R\$0,90/M	R\$0,27					
Entretela	Casa Miró	0,039 M	R\$24,00/M	R\$0,94					
Total: R\$51,21									

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

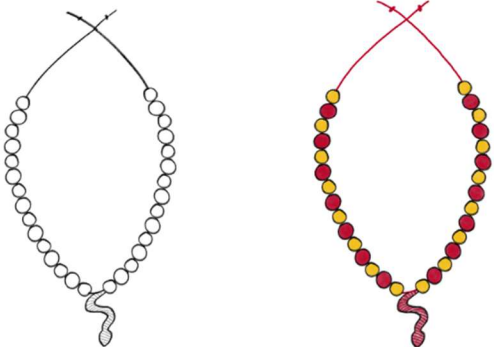

Figura 114- Ficha técnica estampa.

FICHA TÉCNICA- ESTAMPA LOCALIZADA				
Coleção: Essência Huni Kuin		Representações digitais		Arte
Nome da estampa: Kene Kuin				
Refrência: F3051				
Medidas: 43X39cm				
Técnica: Pintura manual				
Cores:				
				
CUSTO				
Matéria Prima	Fornecedor	Quantidade	Valor Unitário	Custo Produção
Tinta tecido 37ml	Caçula	10 unidades	R\$5,00/U	R\$50,00
Caneta tecido	Caçula	2 unidades	R\$15,00/U	R\$30,00
Folha A4 carbono	Casa do Contador	3 unidades	R\$1,00/U	R\$3,00
Caneta fantasmilha	Caçula	1 unidade	R\$17,00/U	R\$17,00
Total: R\$100,00				

SEQUÊNCIA OPERACIONAL- ESTAMPA MANUAL	
Nº	Operações Manuais
1	Imprimir o desenho escolhido no tamanho desejado.
2	Colocar o desenho impresso sobre o tecido com uma folha de carbono entre eles e transferir o contorno.
3	Reforçar o contorno utilizando a caneta preta Fastaminha.
4	Aplicar as cores com tintas próprias para tecido.
5	Refazer o contorno do desenho utilizando uma caneta preta para tecido.
6	Adicionar detalhes pontilhados utilizando canetas preta e branca de tecido.

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 115- Ficha técnica colar.

FICHA TÉCNICA				
Coleção: 2026	Referência: 3050	Data: 28/05/2025	Designer: Marceley Oliveira	
Descrição: Colar confeccionado com miçangas e um pingente de cobra feito de arame envolto em barbante.			Produto: Colar	
			Linha: Fashion	
Ilustração			Cores	
				
CUSTO				
Matéria Prima	Fornecedor	Quantidade	Valor Unitário	Custo Produção
Arame de alumínio	Caçula	0,1 M	R\$1,00/M	R\$0,10
Barbante	Caçula	0,5 M	R\$1,50/M	R\$0,75
Cola de silicone	Caçula	1 unidade	R\$5,00/U	R\$5,00
Miçangas	W&L	30 unidades	R\$1,00/U	R\$30,00
Total: R\$35,85				
SEQUÊNCIA OPERACIONAL				
Nº	Operações Manuais			
1	Moldar o arame de artesanato em formato de cobra.			
2	Envolver a estrutura do pingente cobra duas vezes com o barbante.			
3	Moldar a ponta do arame em U para criar o passador do pingente.			
4	Inserir o pingente e as miçangas de forma padronizada no colar.			
5	Finalizar com a amarração de um nó na extremidade do barbante.			

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

5.12 ENSAIO FOTOGRÁFICO

Com o objetivo de apresentar o caimento dos protótipos no corpo, foi realizado um ensaio fotográfico, tendo a própria autora deste trabalho como modelo.











6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de conclusão de curso teve como objetivo desenvolver uma coleção autoral feminina inspirada nas obras do artista indígena Huni Kuin, Cleiber Bane. A proposta foi homenagear e disseminar os saberes desse povo por meio da moda, promovendo a conexão entre arte e tradição. Para alcançar esse objetivo, utilizou-se a metodologia do Design Thinking, que ofereceu uma estrutura segura para conduzir todas as etapas do projeto. Além disso, as pesquisas bibliográficas permitiram apresentar a história da comunidade, suas práticas culturais e visões de mundo transmitidas por meio da arte contemporânea. Todo esse processo representou um mergulho em aprendizados e descobertas sensíveis, que enriqueceram não apenas a criação da coleção, mas também o olhar da autora sobre moda como forma de respeito e representatividade.

Desde o início, a intenção foi transformar as peças da coleção em verdadeiras telas em branco, que pudessem ser pintadas com estampas manuais. Como inspirações para essa abordagem, destacou-se os estilistas Maurício Duarte e George Azevedo, que unem moda e essência da arte. O desenvolvimento conceitual também considerou três tendências previstas para a temporada de 2026. A macrotendência “Recarregar” e microtendência “Terraformação” influenciaram diretamente o resultado ao abordarem a valorização das comunidades indígenas e a integração de formas biofílicas nas roupas, promovendo uma fusão entre natureza e espiritualidade. A terceira tendência, voltada ao comportamento do público feminino jovem, foi integrada à análise do público da marca Ervadoce, que já havia desenvolvido um projeto com a cultura Huni Kuin. A fusão dessas duas referências, foi fundamental para delinear o público-alvo e a persona da coleção.

A parte criativa aconteceu de forma espontânea, tornando-se uma das etapas mais prazerosas de todo o processo. No entanto, algumas ideias iniciais foram ajustadas ao longo do caminho por questões de viabilidade. A proposta original era desenvolver uma produção sustentável, utilizando tecidos naturais e tintas botânicas extraídas de recursos orgânicos. Contudo, além do custo elevado desses materiais, as cores obtidas não seriam suficientes para reproduzir com fidelidade as tonalidades presentes nas obras de Bane.

Apesar dessas alterações, tanto a coleção quanto os protótipos finais atenderam às expectativas da autora. Vale ressaltar que este projeto foi pensado com

foco na comercialização e, caso fosse levado adiante, parte da renda obtida com as vendas - com a devida autorização da FEPHAC (Federação dos Povos Huni Kuin do Acre) - seria destinada às comunidades Huni Kuin, como uma forma justa de retorno pelo uso de seus conhecimentos. Divulgar a riqueza dessa cultura exige respeito e consciência. Por isso, este trabalho também busca inspirar outros designers a se reconectarem com suas memórias e raízes, valorizando povos pouco representados no universo da moda.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR-6023**: Informação e documentação: Referência: Elaboração. São Paulo, 2018.

_____. **NBR-6024**: informação e documentação: Numeração progressiva das seções de um documento escrito: Apresentação. São Paulo, 2012.

_____. **NBR-6027**: Informação e documentação: Sumário: Apresentação. São Paulo, 2012.

_____. **NBR-6028**: Informação e documentação: Resumo: Apresentação. São Paulo, 2021.

_____. **NBR-6034**: Informação e documentação: Índice: Apresentação. São Paulo, 2004.

_____. **NBR-10520**: Informação e documentação: Citações em documentos: Apresentação. São Paulo, 2002.

_____. **NBR-14724**: Informação e documentação: Trabalhos Acadêmicos: Apresentação. São Paulo, 2011.

ADELINO, Joaquim Paulo. **Huni Kuĩ (Kaxinawá)**. 2020. In: COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DO ACRE (CPI-ACRE). Disponível em: [https://cpiacre.org.br/huni-kui-kaxinawa/#:~:text=Atualmente%2C%20no%20Brasil%2C%20o%20povo,aldeias%20\(FEPHAC%2C%202019\)](https://cpiacre.org.br/huni-kui-kaxinawa/#:~:text=Atualmente%2C%20no%20Brasil%2C%20o%20povo,aldeias%20(FEPHAC%2C%202019).). Acesso em: 28 fev. 2025.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Design Thinking**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

APURINÃ, Geraldo Aiwai. A economia tradicional dos povos indígenas. In: PINÊDO, Maria Luiza; TEIXEIRA, Gleyson (Org.). **Índios no Acre**: história e organização. 2. ed. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2002. p. 67-68. Disponível em: <https://cpiacre.org.br/wp-content/uploads/2024/06/Indios-no-Acre-Historia-e-Organizacao.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2025.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EMPRESAS DE PESQUISA (ABEP). **Critério Brasil**. São Paulo, 2024. Disponível em: https://abep.org/wp-content/uploads/2024/09/01_cceb_2024.pdf. Acesso em: 5 abr. 2025.

BYLAARDT, Marina Paulino. **A dança do mito no aprendizado dos kene**: a aquisição da arte pelo povo Huni Kuĩ. Jamaxi, Rio Branco, v. 3, n. 2, 2019. Disponível em: file:///C:/Users/marce/Downloads/3306-Texto%20do%20artigo-8982-1-10-20200418.pdf. Acesso em: 4 mar. 2025.

CAVICCHIOLI, Christiane. **Floresta encantada**: Huni Kuin + Ervadoce. 16 out. 2024. Disponível em: <https://www.ervadocejoja.com.br/m/blog/670ed181c558bd2c444752c7/floresta-encantada-huni-kuin-ervadoce?srsId=AfmBOorD466b-UN6SWK0UdrndH9x7V6HBoqPSkQcRSaMimkYePAjGwPh>. Acesso em: 5 abr. 2025.

CORREIA, Hilneth. **AS ONÇAS DE GEORGE**. Hilneth Correia, 25 maio 2022. Disponível em: <https://hilnethcorreia.com.br/2022/05/25/as-oncas-de-george/>. Acesso em: 01 abr. 2025.

COUTINHO, Tiago. **Curando através de imagens**: notas sobre os mecanismos terapêuticos de um rito urbano de consumo de Ayahuasca. Ponto Urbe: Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, p. 1-16, 2013. Pós-doutorado em Antropologia e Sociologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Disponível em: file:///C:/Users/marce/Downloads/pontourbe-652.pdf. Acesso em: 22 mar. 2025.

DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DO ACRE (DPE/AC). No Estado do Acre. In: **Cidadania e Direitos**: povos indígenas. Rio Branco: Ed. dos Autores, 2024. p. 22. (Coleção Cidadania e Direitos, v. 1). Disponível em: https://defensoria.ac.def.br/backend/img/noticias/correg/pauta/cartilha_cidadania_direitos_vol1_indigena.pdf. Acesso em: 28 fev. 2025.

DINATO, Daniel. **“Vende tela, compra terra” e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU)**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 50-73, jan.-jun. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/9066-0939/24386>. Acesso em: 24 mar. 2025.

DINATO, Daniel Revillion. Ver a transformação, transforma-se para ver. In: PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme (orgs.). **MAHKU: mirações**. 1. ed. São Paulo: MASP, 2023. p. 70-82.

DUARTE, Maurício. Instagram: @mauricioduartebrand. Disponível em: https://www.instagram.com/mauricioduartebrand?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNIZDc0MzlxNw==. Acesso em: 1 abr. 2025.

ERVADOCE. Instagram: @ervadocejoja. Disponível em: https://www.instagram.com/ervadocejoja?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNIZDc0MzlxNw==. Acesso em: 5 abr. 2025.

ERVADOCE. Site oficial da marca Ervadoce. 2024. Disponível em: <https://www.ervadocejoja.com.br/p/sobre>. Acesso em: 5 abr. 2025.

FONSECA, Raphael. DUA MEKE NEWANE. In: PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme (orgs.). **MAHKU: mirações**. 1. ed. São Paulo: MASP, 2023. p. 100-106.

FRANCO, Mariana C. Pantoja; ALMEIDA, Mauro Barbosa de; CONCEIÇÃO, Milton Gomes da; LIMA, Edilene Coffaci de; AQUINO, Terri Valle de; IGLESIAS, Marcelo Piedrafita; MENDES, Margarete K. Botar Roçados. In: CUNHA, Manuela Carneiro da; ALMEIDA, Mauro Barbosa de (Org.). **Enciclopédia da Floresta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 249-281.

FULCO, Paulo de Tarso; SILVA, Rosa Lúcia de Almeida. **Modelagem plana feminina**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013. p. 10.

GIUFRIDA, Guilherme. Mirações: pessoas de verdade pintam. In: PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme (orgs.). **MAHKU: mirações**. 1. ed. São Paulo: MASP, 2023. p. 28-48. Apud IBÃ, Salles.

IBÃ, Salles. O mito do surgimento de Nixi Pae. In: PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme (orgs.). **MAHKU: mirações**. 1. ed. São Paulo: MASP, 2023. p. 18-26.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Demográfico 2022**: Tabela 2 – População residente total e indígena por localização do domicílio – Unidades da Federação. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: https://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo_Demografico_2022/Indigenas_Primeiros_resultados_do_universo/Historico_dos_resultados_da_1a_apuracao_20230809/tabela_02_Populacao_residente_total_e_indigena_por_localizacao_do_domicilio_UF_2022.ods. Acesso em: 28 fev. 2025.

IXÃ, Edson Medeiros; IBÃ, Isaias Sales. O cativo do índio seringueiro. In: PINÊDO, Maria Luiza; TEIXEIRA, Gleyson (Org.). **Índios no Acre**: história e organização. 2. ed. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2002. p. 103-104. Disponível em: <https://cpiacre.org.br/wp-content/uploads/2024/06/Indios-no-Acre-Historia-e-Organizacao.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2025.

LAGROU, Els. “Arte: o poder da imagem”. **A fluidez da forma**: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawá, Acre). Rio de Janeiro: TopBooks Editora, 2007. p. 37-137. Disponível em: file:///C:/Users/marce/Downloads/A_fluidez_da_forma_arte_agencia_e_alteri.pdf. Acesso em: 16 mar. 2025.

LAGROU, Elsje Maria. **Huni Kuin (Kaxinawá)**. São Paulo, 19 abr. 2023. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_\(Kaxinaw%C3%A1\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinaw%C3%A1)). Acesso em: 28 fev. 2025.

LOPES, Cinthia. George Azevedo leva sua arte das telas para os jeans. **Típico Local**, 26 jan. 2022. Disponível em: <https://tipicolocal.com.br/noticia/george-azevedo-leva-sua-arte-das-telas-para-os-jeans#:~:text=O%20que%20George%20Azevedo%20faz,etiquetas%20da%20George%20Azevedo%20Arts>. Acesso em: 01 abr. 2025.

MAGGIONI, Sara. **Previsão de moda feminina primavera/verão 26**: reposição. Londres: WGSN, 2024. Disponível em:

<https://www.wgsn.com/fashion/article/668fa7fba08a552cce8d1af4>. Acesso em: 16 maio 2025.

MAIA, Dedê (org.). **KENE**: a arte dos Huni Kui. Rio de Janeiro: CNFCP, 1999. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 78). Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/KXD00065.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2025.

MARU, Adalberto Domingos; BARBOSA, Alcemir; VINNYA, Aldayso; SILVA, Alberto Rosa da; SILVA, Aldélicia Luíza da; PINÊDO, Maria Luiza; *et al.* O tempo das correrias. In: PINÊDO, Maria Luiza; TEIXEIRA, Gleyson (Org.). **Índios no Acre**: história e organização. 2. ed. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2002. p. 90-92. Disponível em: <https://cpiacre.org.br/wp-content/uploads/2024/06/Indios-no-Acre-Historia-e-Organizacao.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2025.

MATTOS, Amilton Pelegrino. **O sonho do Nixi Pae. A arte do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin.** ACENO, v. 2, n. 3, p. 59-77, 2015. Disponível em: file:///C:/Users/marce/Downloads/O_sonho_do_nixi_pae_A_arte_do_MAHKU_Movi.pdf. Acesso em: 22 mar. 2025.

MONTEIRO, Ilda. **Arte como suporte de criatividade no design da moda contemporânea.** Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes, v. 16, n. 31, p. 105-117, 2023. Disponível em: <https://convergencias.ipcb.pt/index.php/convergences/article/view/158/94>. Acesso em: 31 mar. 2025.

PEDROSA, Adriano; MARTINS, Heitor. MAHKU no MASP. In: PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme (orgs.). **MAHKU**: mirações. 1. ed. São Paulo: MASP, 2023. p. 6-8.

PRÊMIO PIPA. **Cleiber Bane Huni Kuin.** Disponível em: <https://www.premiopipa.com/cleiber-bane-huni-kuin/>. Acesso em: 18 mar. 2025.

REDAÇÃO TRIBUNA DO NORTE. Em homenagem à caatinga, George Azevedo lança segunda coleção. **Tribuna do Norte**, 28 ago. 2022. Disponível em: <https://tribunadonorte.com.br/colunas/george-azevedo/em-homenagem-a-caatinga-george-azevedo-lanca-segunda-colecao/>. Acesso em: 1 abr. 2025.

SHANE, Valdemir Mateus. O tempo dos direitos. In: PINÊDO, Maria Luiza; TEIXEIRA, Gleyson (Org.). **Índios no Acre: história e organização**. 2. ed. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2002. p. 119-122. Disponível em: <https://cpiacre.org.br/wp-content/uploads/2024/06/Indios-no-Acre-Historia-e-Organizacao.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2025.

SILVA, Maria Rodrigues. Um pouco sobre a história dos povos indígenas no Acre. In: SILVA, Maria Rodrigues; DEUS, Carlo Edgard de (Orgs.). **Povos Indígenas no Acre**. Rio Branco: FEM, 2010. p. 11-14. Disponível em: <https://cpiacre.org.br/wp-content/uploads/2020/03/Povos-Indigenas-no-Acre-2010-1.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2025.

TAN, Elizabeth; HO, Alison. **Prioridades da Juventude 2026: Identidade – fornecer pilares estáveis de significado**. Londres: WGSN, 2025. Disponível em: <https://www.wgsn.com/insight/article/67973e890350defb56d72b74#page3>. Acesso em: 16 mar. 2025.

TERENA, Naiane. O MAHKU e as práticas político-comunitárias para o bem viver. In: PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme (orgs.). **MAHKU: mirações**. 1. ed. São Paulo: MASP, 2023. p. 52-59.

TOCCHETTO, Fernanda Bordin. **Possibilidades de interpretação do conteúdo simbólico da arte gráfica Guarani**. Estudos Ibero-Americanos, PUCRS, v. XXII, n. I, p. 27-45, jun. 1996. Disponível em: <file:///C:/Users/marce/Downloads/28774-Texto%20do%20artigo-117185-119087-10-20171009.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2025.

VIEIRA, Douglas. Liderado por Ibã Sales, em Jordão, no Acre, coletivo de artistas indígenas da etnia Huni Kuin vende telas para poder comprar mata virgem. **Revista**

Trip, 15 jan. 2018. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/coletivo-de-artistas-indigenas-mahku-da-etnia-huni-kuin-vende-telas-para-poder-comprar-mata-virgem>. Acesso em: 24 mar. 2025.

VOGUE BRASIL. Conheça Maurício Duarte, estilista indígena que chama atenção por suas criações ancestrais. **Portal da Associação Nacional dos Ancestrais Indígenas (ANAÍ)**, 23 jun. 2023. Disponível: <https://anaind.org.br/noticias/conheca-mauricio-duarte-estilista-indigena-que-chama-atencao-por-suas-criacoes-ancestrais/>. Acesso em: 1 abr. 2025.