

The background of the page features a stylized illustration in shades of brown and black. It depicts three indigenous women in traditional attire, a dog, and various elements like corn cobs and geometric patterns. The style is reminiscent of indigenous art or textile designs.

A moda e seu ensino decolonial como tecnologias de encantamento para preservação das vestimentas indígenas no cotidiano

Fashion and its decolonial teaching acting as enchantment technologies, preserving indigenous clothing nowadays

Julia Vidal¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4083-2699>

Júlia Muniz de Souza²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7910-3392>

[**resumo**] Este artigo busca ampliar a conceituação da dimensão do vestir abordando as diversas formas de vestimentas indígenas como veículos que perpetuam símbolos, tradições, saberes e identidades, e fazem parte do processo de (re)existência cultural de sociedades que passaram por processos coloniais de genocídio. Como recorte etnográfico abordaremos formas de produção e representação das vestimentas dos povos Marajoara e Xavante, assim como as adaptações necessárias ao contexto urbano em contraposição às construções de significado e sentidos consolidadas nas subjetividades não indígenas, sob a ótica colonizadora. Através da pesquisa bibliográfica, de acervos de imagens, de relatos orais coletados em pesquisa de campo em aldeias e ao longo das aulas do curso de Moda Pluricultural, da Escola Ewà Poranga, pretendemos ampliar a compreensão sobre os vestires originários e do ensino de moda pluricultural como ferramentas decoloniais e antirracistas que fazem parte de um conjunto de ‘tecnologias de encantamento’ para a manutenção das existências das cosmologias indígenas na contemporaneidade.

[**palavras-chave**] **Moda Indígena. Vestimenta. Cosmovisões. Pluricultural. Escola decolonial.**

¹ Julia Vidal é Bapaioca, filha de baiana, neta de paraense e nascida no Rio de Janeiro, é mulher negra e indígena (marajoara) em retomada. Designer gráfico e de moda, pós graduada em História-África Brasil, mestre em Relações Étnico-raciais. Idealizadora e coordenadora da Ewà Poranga, Professora de Narrativas afro-indígenas na moda brasileira no IED (Instituto Europeu de Design Brasil (RJ e SP), coordenadora de Educomunicação do Colabora Moda Sustentável, membro da diretoria regional da REAFRO RJ e da Universidade Pluriétnica Aldeia Maracanã (UIPAM);

² Julia Muniz de Souza recebeu seu nome indígena se tornando Julia Otomorinhori’õ, integrante do povo Xavante, formada em Educação Artística pela UERJ, professora de artes da rede pública, coordenadora das atividades de arte da Universidade Pluriétnica Indígena Aldeia Maracanã (UIPAM) e curadora dos mestres indígenas para os cursos Ewà Poranga.

[abstract] This article seeks to broaden the conceptualization of the dimension of dressing by addressing indigenous clothing as vehicles of symbols, traditions and identities. Indigenous clothing also are part of the (re)existence cultural process, on societies that have undergone colonial processes of genocide. As an ethnographic approach, we will address the production form and representation of the clothing from the Marajoara and Xavante peoples, as well as the necessary adaptations to the urban context. And then place them in opposition to the constructions of the meaning and symbols consolidated in non-indigenous subjectivities, from the colonizing perspective. Through bibliographic research, image collections, oral reports collected in field research in villages and throughout the classes of the Pluricultural Fashion course, at the Ewà Poranga School, we intend to expand the understanding of original clothing and the teaching of pluricultural fashion as decolonial and anti-racist tools that are part of a set of 'technologies of enchantment' for the maintenance of the existences of indigenous cosmologies in contemporaneity.

[keywords] Indigenous fashion. Clothing. Cosmovisions. Multicultural. Decolonial School.

Recebido em: 22-09-2023

Aprovado em: 19-12-2023

Introdução

Ao longo dos processos históricos civilizatórios, indígenas foram identificados como povos que não usavam roupas, sendo a eles atribuídos o conceito de nudez e hierarquizados de forma desqualificada em uma escala civilizatória entre sociedades e raças.

A carta de Pero Vaz de Caminha, expunha a nudez e a relação antagônica deste conceito para colonizadores orientados pelos fundamentos cristãos em oposição às culturas originárias referenciadas por suas tradições e vestimentas espirituais. O trecho da carta em destaque apresenta a ótica colonizadora e expõe suas compreensões sobre a vestimenta originária.

A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto. Ambos traziam os beijos de baixo furados e metidos neles seus ossos brancos e verdadeiros, de comprimento duma mão travessa, da grossura dum fuso de algodão, agudos na ponta como um furador (Tufano, p. 5, 2023).

A oposição entre visões de mundo são reveladas no trecho “nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto”, onde as palavras vergonha e inocência são centrais para entendermos o choque cultural. É preciso compreender que o olhar estrangeiro foi violento e exterminador, validando estupros aos corpos e às epistemologias indígenas. Desta forma, tornou-se uma imposição, vestir as roupas da forma que a visão eurocentrada concebeu, até os dias de hoje, por não serem consideradas outras formas de coberturas. Porém na concepção originária o vestir-se tem significado maior, assim como acontece de diversas formas.

Vestir-se é uma ação intrinsecamente ligada ao corpo, e que pode também estar relacionada a cosmovisões de mundo, culturas, contextos históricos e sociais, processos interculturais, condições climáticas, e às diferentes formas de embelezamento. Quando lidamos com os modos de vestir dos povos originários, essa compreensão se expande, incluindo as pinturas e incisões corporais e, em alguns casos, a transcendência do corpo por meio de contextos rituais, histórias míticas e espiritualidade (Indumenta, 2022, p. 1).

“Povos indígenas nunca estiveram nus”³, a professora Julia Vidal faz esta afirmação em suas aulas para explicitar que tudo que veste o corpo indígena tem significado, parte

³ Ao longo do texto iremos expor diversas falas apontadas com o nome dos autores e colhidas ao longo das aulas do curso de Moda Pluricultural da escola Ewà Poranga. Este curso acontece anualmente e as falas foram transcritas a partir das gravações realizadas nos anos de 2020/2021/2022.

que representa a materialidade do signo, o desenho, a modelagem, a escrita em representações simbólicas até o significado que informa a mensagem subjetiva, o conteúdo, a ideia, a parte imaterial atrelada ao signo. A primeira vestimenta indígena que pousa sobre a pele é a pintura corporal, nas aulas de Julia Otomorinhori'õ Xavante os grafismos étnicos são apresentados em suas “dimensões social, coletiva e sagrada”. Lux Vidal (2000, p. 13) define grafismo como “manifestações simbólicas e estéticas centrais para a compreensão da vida em sociedade” e ao longo das aulas da escola de moda pluricultural da Ewà Poranga, a professora citada acima complementa que eles também são apresentados como “uma forma de grafia, uma forma de escrever” apontando a necessidade da educação decolonial para se compreender o significado das mensagens e identificação de povos indígenas a partir dos grafismos étnicos.

Quando não se é alfabetizado em uma determinada cultura, língua, códigos, nos tornamos incapazes de ler e decodificar as mensagens. Esta é a situação do não indígena quando se depara com um grafismo: ele não consegue ler os códigos e as mensagens que estão ali escritas. Esta decodificação se dificulta, ainda mais, devido à estrutura racista de nossa sociedade que apresenta os grafismos indígenas ressaltando apenas sua estética, contribuindo para a dissociação da sua complexidade, esvaziando seus significados e as propriedades intelectuais neles presentes.

Os grafismos indígenas são uma representação estética e social ancestral, Mônica Manau os definiu como “decodificações espirituais”⁴, de uso compartilhado pelos que nasceram na coletividade de um povo comum. As diversas cosmovisões indígenas não reconhecem as fronteiras do mundo ocidental eurocentrado e suas relações com a natureza se ampliam, de forma que sua identidade e representações se fundem com a própria fauna e flora constituintes do seu ser. O território e o ser indígena estão em simbiose, de maneira que o corpo traz em “unidades mínimas significantes todo seu entorno” (Vidal, 2000), como forma de fortalecimento de sua própria existência e espiritualidade. Ao longo das aulas, o conceito de ‘corpo território’ é apresentado pelo filósofo Dilmar Puri, contribuindo para a compreensão da conexão profunda dos povos indígenas com a terra onde habitam, onde o “corpo é um microcosmos político de existência e de luta pelo território de origem”. São conceitos que nunca caminham separados e estão imbricados um ao outro. Esta visão pode ser estendida a tudo que cobre o corpo indígena, indo ao encontro da conceituação de indumentária de Raul Lody (2015, p.27), como “um território de identidade experimentada no corpo”.

Somada a vestimenta do grafismo nas pinturas corporais, é preciso reforçar que os povos indígenas também produziam e seguem produzindo complexas e diversas coberturas como as ricas tecelagens feitas por pelos Guajajara, Huni Kuí, Ashaninka, como poderemos observar abaixo na Figura 1, entre muitos outros povos que poderíamos citar.

⁴ Fala coletada no Seminário Moda, artes e culturas indígenas em Janeiro de 2020 e publicada em (Vidal, 2022).

FIGURA 1 – VESTIMENTAS ASHANINKA. MULHERES ASHANINKA DA TERRA INDÍGENA KAXINAWA ASHANINKA DO RIO BREU (AC).⁵



FONTE: Acervo do projeto Cores da Floresta da Aya Bussiness em parceria com Escola Ewà Poranga. Foto de 2022.

Embora a sociedade não indígena não entenda a vasta diversidade de saberes e fazeres relacionadas às tecnologias ancestrais de produção têxtil e manejo de fibras naturais, ao compreender as cosmovisões indígenas podemos perceber o corpo como nossa ‘oca⁶ matéria’, conceito apresentado por Alma Kazure Xucuru em materiais de apoio às aulas do curso de Moda Pluricultural, como um espaço material repleto de significados expressos na pele e em tudo que pousa sobre ele, simbolizando nosso retorno a casa, lugar de origem. Para além desta superfície cada povo também irá explorar diferentes suportes de manifestação de identidade como o barro, as tessituras de algodão, de penas, de palhas, de miçangas, de

⁵ Os nomes de grupos étnicos serão identificados no singular porque originalmente os nomes que correspondiam a um determinado povo já representavam o coletivo, por isso ao usarmos numa frase um nome que se relaciona a um grupo étnico, não devemos flexionar no plural a palavra. Ela, por si só, já representa a coletividade e, portanto, está flexionada no plural.

⁶ ermo na língua Tupi-guarani que significa casa, local que habitam pessoas de um mesmo povo/grupo étnico.

conchas, entre vários outros teceres repletos de grafismos que fazem parte da diversidade de vestir *poranga*⁷, desde antes da invasão à Terra das Palmeiras, Pindorama, até a contemporaneidade, em nova leitura a partir da moda indígena ou ainda por baixo das roupas impostas pelo convívio com as sociedades não indígenas nas zonas urbanas.

Sendo assim, como proposta deste artigo se estabelece a necessidade de nos delimitarmos brevemente a um recorte etnográfico, para se compreender e exemplificar as camadas de conhecimento e significado do vestir originário como uma complexa forma de representação ancestral, que vai além da concepção eurocentrada ocidental, e que nos permitirão vivenciar e compreender vestires pindorâmicos na contemporaneidade a partir da roupa e dos teceres produzidas pelos próprios indígenas ou ribeirinhos como continuidade da dinâmica de transformação e preservação cultural imaterial dos vestires indígenas. Dando sequência a esta caminhada iremos apresentar a metodologia de estudo e as formas de vestir Marajoara e Xavante.

Tramas e metodologias utilizadas

Para seguirmos refletindo sobre os vestires indígenas como veículos que perpetuam símbolos, tradições, saberes e identidades culturais, empreendemos uma pesquisa empírica, em que foram utilizados como critério de seleção, para fins de análise, o recorte etnográfico sobre as vestimentas Marajoara e Xavante e suas jornadas de transformação da indumentária tradicional as suas (re)existências para uso cotidiano contemporâneo em contextos locais em aldeias, comunidade ribeirinha ou nos centros urbanos.

Sendo assim, este estudo se debruçou na trajetória da Tanga Marajoara até os têxteis bordados Marajoaras e nos grafismos corporais Xavante até as vestimentas contemporâneas em bermudas e camisetas ou *tops*⁸ com estampas e cores usadas nas pinturas corporais. A escolha por estes povos se deve à ascendência étnica e cultural das autoras ao longo dos processos de pertencimento étnico e para isso queremos dividir um pouco da trajetória das autoras e da retomada de suas culturas de origem.

A autora Júlia Muniz de Souza, é uma mulher indígena duas vezes (Pachamama, 2018). De fenótipo indígena, sua ascendência de origem é desconhecida e provém da linhagem paterna de Fortaleza (CE), estado onde vivem 16 povos originários. Já na vida adulta foi adotada por uma família Xavante, onde ela recebeu seu nome indígena e a missão de cacicado em caso do falecimento de sua irmã Xavante. Desta forma adotou o pertencimento étnico deste povo. Apresenta suas pesquisas em experiências cotidianas estimulando seus alunos aos trabalhos sob concepção das mais diversas produções artísticas originárias. É militante e professora, tornando-se grande divulgadora das culturas indígenas em escolas da rede pública e ainda em cursos de especialização na Universidade Indígena Pluriétnica Aldeia Marakan'á e na Ewà Poranga, em suas aulas de artes visuais e de etnologia.

⁷ Termo na língua Tupi que significa Beleza, no idioma Tupi Antigo.

⁸ Nome em língua inglesa para parte superior do vestuário feminino. No caso dos *tops* Xavantes cobrem apenas os seios deixando livre parte do tronco.

A autora Julia Vidal, é uma mulher afroindígena de contexto urbano, em retomada. Seu fenótipo de pele escura e as vivências em Salvador (BA) com a família materna na infância e adolescência, a levaram a auto identificação negra. Porém ainda na juventude, no início do adoecimento da avó paterna com o Mal de Alzheimer, começa a acessar as memórias da avó marajoara (PA). Neste momento inicia o processo de retomada, com idas ao território de origem e o profundo conhecimento do termo cabocla⁹ muito presente na fala da avó. É também através da espiritualidade, onde recebeu uma missão junto ao Matriarcado indígena como curandeira auxiliar da Juremeira Alma de Xonsè, que a autora passa pelas ritualísticas e vem recebendo os ensinamentos ancestrais e de pertencimento, que a presenteiam com conhecimentos, grafismos e mirações. Desde 2009, desenvolve trabalhos que reúnem temáticas negras e indígenas na criação de design de moda, na condução de consultorias que conectam empresas e povos indígenas em metodologia justa de trabalho, na elaboração de material bibliográfico sobre design e moda étnica e é idealizadora da escola e consultoria Ewà Poranga, que propõe o ensino com protagonismo afro-ameríndio.

Para a obtenção dos dados necessários para esse artigo, conduzimos uma análise qualitativa e interpretativa de documentos bibliográficos que concentram informações alusivas ao tema, imagens do uso das vestimentas, assim como réplicas das peças tradicionais para análise, além dos registros fotográficos do acervo das autoras em suas pesquisas de campo nos territórios de origem como vilarejos de Joanes e Soure da Ilha do Marajó (PA) e aldeias *Aldeia Etempore* e *Marã Tedewa* (MT).

Ademais, foram colhidas informações orais ao longo das experiências de aprendizagem na Escola Consultoria Pluricultural *Ewà Poranga*¹⁰, no curso de moda pluricultural em especial no módulo de conteúdos intitulado Artes, Culturas e Cosmovisões Indígenas na Moda, ministrado por educadores indígenas. As aulas e conteúdos apresentam a vivência pluricultural em um mesmo espaço, atravessadas e experimentadas ao mesmo tempo através dos conteúdos, vocabulário e práticas das cosmovisões do Pindorama, das Áfricas e do Brasil. Este artigo se restringirá a análise das gravações das aulas, materiais de apoio, seminários e letramentos para empresas relativas às cosmovisões do Pindorama (anterior à invasão europeia) e de suas recriações no Brasil (pós-invasão europeia), apresentando temas, reflexões e conceitos debatidos e referenciados às aulas e cujas autorias serão evidenciadas no próprio texto junto às citações diretas em aspas.

Vale dizer, por fim, que as aulas e imagens de acervo foram concedidas pela instituição Escola Ewà Poranga, com prévia autorização dos professores para uso em materiais acadêmicos. Usamos, como subterfúgio para a discussão dos dados, a análise de conteúdo, que representa uma técnica que tem como escopo, a partir de um viés crítico

⁹ O termo caboclo já representou uma forma de apagamento das etnias indígenas, quando miscigenadas com o branco, porém no Marajó a palavra ganhava novo significado, o caboclo marajoara representa o encontro fusional do indígena com o negro, por isso o termo afroindígena é usado neste contexto regional, para designar esta concepção de identidade étnica própria da região do Marajó.

¹⁰ *Ewà Poranga* significa beleza, nas línguas *Yorübá* e *Tupi Antigo*, respectivamente. Ewà Poranga é uma consultoria e escola de ensino de moda pluricultural que desde 2020 vem desenvolvendo a formação em moda pluricultural, com corpo docente de mestres afro descendentes, africanos e indígenas latino-americanos costurando os diversos saberes e fazeres dos povos originários na moda.

e interpretativo, sistematizar os dados da pesquisa, com o propósito de se identificar categorias e/ou fragmentos de textos que elucidem, de alguma forma, as problemáticas de pesquisa que norteiam a investigação (Bardin, 2011).

As vestimentas Marajoara

Marajó é a maior ilha da América Meridional, compõe a região amazônica e está localizada no estado do Pará ao norte do Brasil. Por ser “uma fortaleza que vigia as águas” (Machado, p.9, 1989), que ao norte é banhada pelo rio Amazonas e ao sul, pelo rio Pará, seus habitantes originários desenvolveram um sistema avançado de manejo hidráulico, que garantia o suprimento de água durante meses sem chuva e a retenção de peixes na região (Schaan, 2004), por todas estas características muito especiais este território era ancestralmente chamado de Mbarayó¹¹, que significa Anteparo ao mar. As aldeias da região chegaram a ser habitadas por cinco ou seis mil habitantes que foram dados como extintos, porém atualmente existem movimentos de retomada entre descendentes do principal povo que habitou a região, os *Aruan*¹², que passou pelo processo de catequização no período de 1700. O grande legado patrimonial destes povos se mantém vivo através da cerâmica, pela qual a região é reconhecida internacionalmente.

Segundo Barreto (2020), a cultura Marajoara se desenvolveu na parte leste da Ilha de Marajó em torno de 350-400 E.C e, entre 800 e 1.200 EC, se consolidou com a profusão de técnicas artísticas e o estilo de cerâmica pela qual é reconhecida. Neste artigo iremos nos concentrar nos legados desta cultura, que envolve o manejo da terra, dos aquíferos e as cerâmicas encontradas nos tesos¹³, que eram sítios arqueológicos onde eram enterradas as urnas funerárias de barro levando os restos mortais e pertences, como sua tangas, entre outros utensílios de uso cotidiano.

A extrema qualidade da argila da ilha e o conjunto marcante de grafismos marajoara apresentam a relação intrínseca entre o território, o ciclo da vida e a terra. Em suas formas podemos notar a relação mulher/homem e animal, cultura e natureza, terra e água, presentes na cosmovisão desta sociedade matriarcal, desde as formas das cerâmicas às urnas funerárias, com o papel de conduzir o ancestral de volta à casa, até seu uso modelado como vestimenta em forma da tanga, a partir no período da adolescência da mulher.

Muitas destas urnas funerárias foram desenhadas como se fossem um corpo feminino, com olhos e boca na parte superior, e o bojo redondo sendo o corpo, onde braços eram desenhados acompanhando a curvatura do vasilhame, com mãos que seguram um círculo vermelho: o ventre (Gallo, 2005, p. 24).

¹¹ Termo na língua Tupi que significa anteparo ao mar, barreira do mar.

¹² Este povo foi o primeiro a habitar a região de Cachoeira de Arari. Também estiveram presentes nas aldeias Maruanazes e Mundins no território de Soure, onde seus descendentes deram origem ao povo Sacacas na região de Salvaterra (Costa; Maués, 2016).

¹³ Nome dado aos sítios arqueológicos em aterros, plataformas elevadas construídas até 12 metros acima do solo, ao longo de lagos e rios, onde eram enterradas as urnas funerárias.

A tanga marajoara faz parte desse conjunto de peças modeladas e foi usada sobreposta ao corpo já coberto pela primeira vestimenta, as pinturas corporais. Esta peça cobria os órgãos genitais e era feita de cerâmica, fibras naturais e ornamentada com grafismos que representam uma relação profunda da vestimenta com a cosmovisão marajoara, englobando todas as formas de vida que vivem no território. As inscrições que compõem a tanga são zoomórficas, representando uma síntese visual dos animais que vivem neste território e que fazem parte dos mitos fundadores destes povos. A quantidade de desenhos presentes na tanga originária indica forma de representação de maior ou menor importância do indivíduo que a usa dentro da sociedade, sendo a maior quantidade de desenho destinadas às pessoas de maior poder na hierarquia social, como as Xamãs, por exemplo, que vestiam tangas de “decoração” abundante e moldavam peças de cerâmicas com mensagens recebidas pelos ancestrais a partir de profundas conexões espirituais.¹⁴

A modelagem da tanga é triangular, de ergonomia perfeita para o corpo feminino, apresentando três orifícios, um em cada extremidade do triângulo, cobrindo a parte dianteira do corpo feminino. Por estes espaços são passados fios de fibra vegetal que compõem a amarração da tanga ao corpo, deixando a parte traseira coberta apenas pelo fio da fibra. A aparência da peça é similar ao biquíni fio dental.

FIGURA 2 – TANGA MARAJOARA. RÉPLICA DAS TANGAS ORIGINAIS PRODUZIDA PELA ARTISTA MARIELE SANTOS DE SOURE DO ATELIÊ ARTE MANGUE MARAJÓ (PA).



FONTE: Acervo da autora. Foto de 2016.

¹⁴Fala sobre as Xamãs e Cosmovisão Marajoara, do artista Maré, em visita ao ateliê de cerâmica Marajó Ancestral na região do Soure, para material de apoio do curso de Moda pluricultural, chamado Livro Vivo, em 2021.

Pelo território da Ilha do Marajó passaram povos originários, que deixaram como presente para as futuras gerações os vasos, tangas entre outras cerâmicas marajoaras enterradas nos *tesos*, sítios arqueológicos que expõem com frequência os *cacos*¹⁵ destas peças ancestrais a todos que tiverem olhares atentos ao solo que pisam. Com o passar dos anos, a população começou a reunir estes materiais, buscando salvá-los das pisadas do gado bubalino e do abundante fluxo de águas de pequenos *Igarapés*¹⁶ e cabeceiras de rios. A partir do trabalho de recuperação destas memórias apresentou-se um estudo de suas superfícies e a reprodução linear dos grafismos das peças autênticas marajoaras. Este trabalho foi conduzido pelo Padre Giovanni Gallo¹⁷ que reuniu os fragmentos de *cacos*, remontou os desenhos originais do grafismo preservado pelas cerâmicas e os disponibilizou em um livro, propondo a aplicação de motivos marajoaras como adornos bordados em panos com objetivo de promover a “integração entre formas geradas pela cultura tradicional e modalidades atuais de trabalho” (Gallo, 2005, p.7).

FIGURA 3: BORDADOS EM PONTO CRUZ FEITOS PELAS ARTESÃS DA ASSOCIAÇÃO EDUCATIVA RURAL E ARTESANAL DA VILA DE JOANES (AERAJ), SALVATERRA, MARAJÓ (PA).



FONTE: Acervo da autora. Foto de 2016.

¹⁵ Na linguagem coloquial marajoara, caco é o termo científico para as peças arqueológicas encontradas nos solos da região. É comum achar um caco na região ou ele ser presenteado a pessoas que têm interesse no estudo da cerâmica ou do grafismo Marajoara.

¹⁶ *Ëara>pe* no tupi-guarani seu significado é caminho da canoa, se refere a estreitos córregos de água.

¹⁷ Também é o idealizador e mantenedor do Museu do Marajó, em Cachoeira de Arari.

A história sociocultural étnica do povo marajoara se caracteriza pela junção das matrizes indígenas, negras e europeias que dá origem ao caboclo marajoara, resultado da colonização espanhola e portuguesa, que escravizou pessoas negras e indígenas para o trabalho na fazenda de gado bovino e bubalino. Segundo Costa e Maués; (2016), desta miscigenação descendem os vaqueiros que vão ser agregados dependentes das fazendas a partir de 1888, e que se assumirão como caboclos marajoara, na Microrregião do Arari ou Marajó dos Campos, evocando a energia motriz relacionada às funções na terra e ainda a manutenção das expressões e manifestações culturais.

Com o passar do tempo foi possível notar a preservação de poucos grafismos ancestrais e a inventividade local recorreu à estratégias de reprodução estética dos grafismos encontrados nos cacos, como práticas de preservação na busca por acentuar e expandir a identidade cultural marajoara¹⁸. Desta forma, foi feito o trabalho de manter os motivos originais, preservados pelas cerâmicas, como nova vida dada ao ancestral nas criações contemporâneas através de técnicas como bordado, serigrafia, entalho em madeira e o desenho de calçadas.

Em decorrência desse processo de (re)existência e encantamento¹⁹, quem vai à região hoje pode encontrar uma rica produção de artigos de decoração como tapetes e toalhas, entre outros itens têxteis que levam à aplicação da iconografia marajoara em ponto cruz, e belas peças de vestir contemporâneas como as camisas de botão que hoje compõem a indumentária tradicional do vaqueiro Marajoara, rememorando as inscrições que antes cobriram as tangas de barro e os vasos de cerâmica.

FIGURA 4 – CAMISA DO VAQUEIRO MARAJOARA FEITA POR “BAIANO”, ARTESÃO RAYMUNDO PARAENSE DE JESUS DE SOURE, MARAJÓ (PA).



FONTE: Acervo da Pousada Maruanases. Foto em 2021.

¹⁸ O termo marajoara se refere ao povo ribeirinho, que habita a Ilha do Marajó e que representa um conjunto étnico e cultural. O termo não se aplica a uma etnia ou povo específico e já ao processo de miscigenação com ênfase nas raízes étnicas e culturais indígenas em processo fusional com as negras.

¹⁹ Palavra se refere a manter vivo a conexão com seres encantados, seres da natureza que representam uma conexão espiritual e ancestral. O encantamento seria uma forma de manter viva a conexão ancestral na contemporaneidade, trazendo um valor imaterial a algo material.

As vestimentas Xavante

Os Xavante se autodenominam *A'uwê uptabi*, que significa gente verdadeira na língua nativa *a'uwê mreme*, do tronco macro-jê, que é mantida e adotada pelas novas gerações. O censo de 2020 apresentou um total de 22 mil e 256 pessoas Xavante viventes em nove Terras Indígenas diversas e descontínuas, com cerca de 165 aldeias espalhadas desigualmente no Mato Grosso, zona central do cerrado brasileiro, bioma que combina vegetação de cerrado e mata de galeria com cursos d'água (Pachamama, 2018).

Os Xavante praticam diversas atividades tradicionais, ligadas às cerimônias, rituais e às festividades como a luta do Ói'ó, feita com uma clava pelos meninos; a luta *Wa'i* e a corrida de tora com revezamento, *Uiwede*. Nessas atividades competem uma pessoa do clã *Poredza'õno* contra outra do *Owawê*, no caso da corrida, estão representados os dois grupos. Há também o *Da-ño're* que é uma atividade coletiva cerimonial de canto e dança, na qual os homens cantam músicas que foram conhecidas pelos homens em sonho.

FIGURA 5 – CACIQUE DOMINGOS MAHORO USANDO COCAR E GRAVATA DO POVO XAVANTE



FONTE: Publicada por De Olho Nos Ruralistas (2020). Disponível em: <https://deolhonosruralistas.com.br/wp-content/uploads/2020/09/xavante-domingosmahoro-266x400.jpeg>. Acesso: 20 de agosto de 2023

Diferente de outros povos originários, o cocar Xavante é um adorno raro de se ver em rituais. De maneira oposta, a chamada *gravata* é a vestimenta mais usada por todos. Esta peça especial da indumentária Xavante é feita de algodão cru natural trançado com comprimento em torno de 60 cm e apenas uma pena no centro dela, como parte mais importante da vestimenta, cumprindo um papel identitário essencial, sendo confeccionada para cada ritual em particular com um objetivo específico.

A pena da “gravata” também é escolhida de acordo com cada ocasião especial, de acordo com o ritual e a idade de quem a usa. Entre os Xavante existem 8 faixas etárias e para cada uma há uma ave específica, por exemplo para a criança a partir de dois anos, usa-se a pena de gavião, e os adolescentes usam a pena de papagaio. Em rituais de passagem para a fase adulta, os padrinhos substituirão a pena por dois dentes de capivara (Pachamama, 2018). O nó dado com as pontas da *gravata* também é específico e a mesma amarração é feita de forma repetida nas cordinhas de fibra de buriti, que dão cinco voltas finalizadas com o mesmo nó especial, nos pulsos e tornozelos.

FIGURA 5 – VESTIMENTA DO POVO XAVANTE E REPRESENTANDO OS DOIS CLÃS DESTES POVOS.



FONTE: Publicada por Portal Amazônia. Disponível em: https://portalamazonia.com/images/p/28856/a_mulher_xavante.jpg Acesso: 20 de agosto de 2023

Entre as “ornamentações” corporais mais comuns estão: os cortes de cabelo”, todos usam o corte tradicional ou cabeça raspada em sinal de luto, “os adornos”, “pauzinhos” usados

pelos homens e pelos jovens que já passaram pelo ritual de furação de orelha; no pescoço estão os diferentes tipos de *gravata* para homens, mulheres e crianças, indispensáveis como identidade Xavante; nos pulsos, tornozelos e na cintura, está amarrada a fina cordinha de buri-ti e “as roupas” que são as pinturas corporais. Na atualidade a pintura sobre o corpo está sendo substituída por coberturas de tecido de cor única assim, como nas pinturas originais, cobrindo determinadas partes ao longo do corpo como as pernas, o tronco e a barriga (Vidal, 2000)

A estética de cores e desenhos Xavante é marcante e bem definida, sendo feita unicamente nas cores vermelha, resultado da coloração natural do urucum, e o preto, proveniente do corante natural jenipapo. Em geral, a pintura é feita formando blocos de cor preta ou vermelha cobrindo a área do peitoral até as pernas, “quatro dedos acima do joelho”²⁰, como continuação da pintura do tórax. Quando a pintura é feita na cor preta cobrindo membros e tronco, na frente, há um desenho retangular cobrindo a barriga e nas costas um retângulo que vai dos ombros até a cintura, ambas em vermelho, como é possível notar na imagem abaixo.

FIGURA 6 – VESTIMENTA DO POVO XAVANTE II



FONTE: Publicada por El Pais (2014). Disponível em: https://ep00.epimg.net/brasil/imagenes/2014/11/27/album/1417117613_695153_1417118362_album_normal.jpg. Acesso: 20 de agosto de 2023

²⁰A expressão se refere à forma de medida falada e usada entre os Xavante. De modo geral, povos indígenas usam os dedos e mãos como referência de medidas para suas pinturas e artes.

Infelizmente, a crescente atuação religiosa, desde o período colonial até a mais recente atuação das igrejas pentecostais e evangélicas nos Territórios Indígenas, influenciaram e continuam influenciando fortemente as práticas religiosas, cerimoniais e crenças tradicionais afetando diretamente o comportamento dos mais diversos povos indígenas.

Como imposição cultural, o olhar cristão que introduziu a “vergonha” no processo de invasão da “terra das palmeiras”, ainda hoje vem afetando os vestires originários, sendo introduzida nos rituais Xavante, para todos, as roupas de tecido, como a bermuda, que substitui parte da pintura corporal porém segue tradicionalmente o comprimento original “de quatro dedos acima do joelho”. Essa peça substitui em cor e tamanho a parte do corpo que seria pintada, se a bermuda for preta, é porque a pele devia ser pintada no comprimento total da cobertura de preto, se a bermuda é vermelha, é porque a pele devia ser pintada de vermelho. Assim também aconteceu com os sutiãs, que vieram cobrir os seios femininos.

Diferente de outros povos, as mulheres Xavantes não adotaram a saia como roupa feminina ritual. As mulheres usam sutiã e a pintura da mesma cor que outrora era feita na totalidade na pele. Na parte inferior, usam o *short* com o comprimento seguindo a referência tradicional, por exemplo, se o comprimento da peça em tecido for mais curto que a estética original, haverá uma pintura corporal por baixo completando o comprimento indicado até chegar ao padrão.

FIGURA 7 – UNIFORME DA ESCOLA XAVANTE, ESCOLA ESTADUAL INDÍGENA DAVID AL’RERO (MT), FRENTE E VERSO.



FONTE: Acervo da autora. Foto de 2016.

Da indumentária à moda indígena, ‘tecnologias de encantamento’ na contemporaneidade

A partir das análises feitas às vestimentas Marajoara e Xavante, pudemos perceber como as indumentárias tradicionais, ao se tornarem uma roupa ou objeto que é veículo de identidades coletivas, pode guardar uma parte essencial do todo, sendo assim (re)escritas das identidades originárias no cotidiano.

Há tempos, a noção de agência, quando estendida aos objetos, vem instigando a Arqueologia a melhor entender a relação entre pessoas e coisas. Uma das premissas mesmo da Arqueologia é que as pessoas constroem seu mundo social fazendo e transformando coisas, imagens, lugares e paisagens. Reciprocamente, artefatos, imagens e paisagens constroem sujeitos humanos, nossa personitude, nossa identidade (Hoskins, 2006). No entanto, é na Arqueologia do simbólico (Hodder, 1982) que percebemos que alguns objetos adquirem maior relevância na produção e reprodução de identidades e relações sociais (Barreto, 2020, p. 4).

Ao adentrar no universo criativo dos povos indígenas, podemos encontrar as representações das cosmovisões de cada povo, “estampadas” nos mais diversos suportes como cestos, cuias, cocares, saias, grandes vestidos, banquetas, todos de grande apuro estético, apresentando um conjunto de grafismos que designam o povo ao qual pertencem, relações com a fauna e a flora local, compondo um conjunto simbólico complexo em forma de texto visual que aponta toda a identidade étnica e cultural de cada peça produzida.

As vestimentas, mesmo após a invasão dos territórios e a violência colonial que promoveu extermínios e genocídios culturais, encontram na moda e artesanato produzido e criado por e a partir das perspectivas indígenas, formas de (re)estabelecer suas agências de sentidos e significados, adaptadas a novas superfícies, como a roupa de tecido propriamente dita, adotando muitas vezes diferentes técnicas, como foi o caso da cultura marajoara que passa a se utilizar do bordado, estabelecendo vínculos de passado com o presente, dando continuidade a tradição, (re)inventada para preservar a identidade Marajoara, aliada a necessidade de promover o desenvolvimento local, com geração de renda e o bem viver.

O tecido sobre o corpo ou em objetos, passa a ser um vetor de encantamento das cosmovisões, subjetividades e coletividades indígenas. Como pudemos perceber no uniforme criado para a escola Estadual Indígena *David Al’Rero* (MT), assim como o uso das bermudas com detalhe para o comprimento completado pela pintura corporal, no caso de que a bermuda seja de menor extensão em relação a pintura corporal. Estas roupas estão (re) carregas da vestimenta originária que é a pintura corporal, a identidade do clã, as cores do Urucum e do Jenipapo, pigmentos da flor e do fruto, respectivamente. Estas entre outras informações complexas de sentido reverberam na existência e memória ancestral Xavante.

A roupa antes inanimada, enquanto um produto de consumo de valor comercial, produzido por um sistema-mundo que fabrica coisas esvaziadas de significados, passam a ser animada, dando voz aos espíritos ancestrais, animais e ao território, poderem novamente estar vivos através do grafismo, do desenho, das cores e corantes ancestrais, dos materiais naturais e fibras vegetais que devolvem o significado mais amplo de vestir nas concepções originárias. O termo ‘tecnologias de encantamento’²¹ nos ajuda a compreender

a complexidade da organização de campos decorativos e motivos gráficos, assim como maneiras particulares de representar seres e seus corpos, tecnologias estas reaproveitadas e readaptadas em contextos ocidentais históricos e contemporâneos (Barreto, 2020, p. 1).

²¹ Conceito cunhado por Gell (1992).

Percebemos nesta trajetória de (re)existência que a moda indígena e os espaços de ensino decoloniais podem ser importantes ferramentas para trazer a consciência dos “artifícios usados pelos povos indígenas” para a manutenção cultural e desobediência epistêmica ao sistema mundo colonizador, que mantém vivas suas agências a partir de dispositivos antes colonizadores como a escola e a moda, da forma que ela se consolidou a partir da revolução industrial.

Retomando como exemplo a tanga marajoara, não foi suficiente que os grafismos encontrassem novas formas de existências a partir da técnica do bordados em ponto cruz, é necessário também fazer uma revisão epistemológica de como podemos repensar aspectos históricos sobre a criação das roupas de banho brasileiras, suas modelagens diferenciadas em relação às concebidas em outros países e como a história da moda praia brasileira precisa ser recontada, a partir do (re)conhecimento das modelagens e ergonomia, tecnologias ancestrais e diversas formas de tessituras originárias criadas e reproduzidas milenarmente pelos povos originários cujas rotinas estavam conectadas aos banhos de rio e de mar, de acordo com a região que habitaram.

Ao longo do curso de moda pluricultural da escola Ewà Poranga, para além da aula, *O indígena não estava nu*²², que revela o antagonismo das cosmovisões eurocentradas e indígenas, apresentado anteriormente, é retomado um novo ponto para a reflexão sobre o referencial bibliográfico da moda praia brasileira, que atribui o início desta moda à França.

As narrativas são criadas a partir de centros de poder reforçados constantemente, precisamos ficar atentos se a narrativa apresentada faz sentido dentro de nossas criações e produções, compreendendo a importância de adentrarmos em um caminho de enriquecimento pluricultural por (re)construções epistemológicas a partir dos diversos contextos históricos e culturais.

Desta forma, para que possamos construir conceitos e sentidos pluriculturais e decoloniais, devemos experimentar a convivência proposta da filosofia do bem viver, onde a diferença é legitimada, “em uma relação de respeito mútuo, onde não existe supremacia, e as partes cumprem o papel de co-construtores do entorno...em uma unidade entendida como diversa” (UNIVERSIDAD INTERCULTURAL AMAWATAY WASI, 2004, p. 165).

Construindo caminhos de existência

Através deste artigo pudemos imergir por duas culturas indígenas e suas formas de vestimenta, compreendendo que o vestir originário vai muito além da funcionalidade de cobrir e proteger, se relacionando de forma ampliada com a dimensão ontológica, onde a materialização do que cobre o corpo se relaciona com a existência coletiva e de pertencimento.

Durante muito tempo foram necessários criar caminhos decoloniais e de resistência. Porém, após mais de 500 anos, entendemos que nossos ancestrais nos levam a construir e manter vivas histórias de libertação, que nos permitem criar caminhos e suportes para existências múltiplas. Estas construções complexas podem encontrar apoio nos espaços de ensino e nas peças de vestir que nos conduzirão para outras epistemologias.

²² Debate desenvolvido na aula *O indígena não estava nu*, em setembro de 2020/2021/2022.

Para ampliar e apoiar este caminho da moda e das vestes criadas sob concepção originária como ‘tecnologias de encantamento’ faz-se necessária a construção coletiva acontecendo apoiada pelo ensino desta nova consciência. A escola foi um dispositivo colonial que buscou apagar culturas, memórias, saberes e legados dos povos originários, porém é também assumindo o protagonismo delas que poderemos contar histórias não contadas, ampliar visões de mundo, refletir sobre as formas de (re)existência como é o caso das adaptações feitas pelos Xavante para a conservação do grafismo étnico nas confecção de roupas de tecidos estampados com a pintura corporal original. A partir do estudo prático e do conhecimento destas evoluções, podemos compreender vestimentas indígenas, de forma ampliada para os seus mais diversos papéis como “flechas” de diálogos identitários, de saberes pluriculturais e de manutenção das tradições. Os casos apresentados acima foram contextualizados e entremeados pela apresentação de conceitos e de diálogos abordados nas jornadas pluriculturais da escola Ewà Poranga, protagonizado pelo seu corpo docente de mestres indígenas, para compreender os processos de construção desde o originário até o contemporâneo, sem o extermínio de identidades culturais.

Podemos focar as construções epistemológicas a partir das histórias que fazem sentido dentro de nosso contexto histórico e cultural, sem negar que em concomitância possam acontecer outras histórias que partem de outras lógicas quando em outro contexto e território. Precisamos conhecer nossas cosmovisões para nos resguardar de recorrer às narrativas únicas, aos discursos universais, evidenciando os caminhos de construção. Dussel (2016), nos apresenta o conceito de exterioridade cultural, apontando os caminhos de existências das culturas originárias, na exterioridade das culturas hegemônicas. Ele evidencia uma identidade em processo de crescimento na exterioridade, que se mantém viva e preserva seus processos desde a era pré-moderna (anterior à modernidade), assim como as peças de cerâmica marajoaras da era pré-colombiana, que passam pela modernidade²³, sendo elas revisitadas e adaptadas a novos suportes, como o bordado em roupas, e se apresentam contemporâneas, assumindo o que ele vai chamar de “transmodernidade”²⁴, embora as sociedades indígenas da Ilha do Marajó tenham passado por um extermínio e genocídio, estas culturas “... não estão mortas, mas vivas...” (Dussel, 2016, p. 62) e guardam uma alteridade em relação à modernidade europeia, com a qual conviveram e aprenderam a responder com as ‘tecnologias ancestrais’ aos desafios.

O caminho de existência e pluriculturalidade deve abarcar o estudo, a valorização e a dedicação às nossas ‘tecnologias dos vestires ancestrais’, nome que damos às estratégias de manutenção milenares usadas por nossos povos que mantiveram vivos e dinâmicos os conhecimentos tradicionais, as filosofias e visões de mundo por meio das vestimentas, e suas formas inovadoras de apresentá-las em diversos suportes trazendo à tona as inovações, passadas de geração para geração em contextos tradicionais e que tornam possíveis nossas existências. Ao longo do caminho, cabe a cada um em seu processo evolutivo, tirar a

²³ A Modernidade teria cinco séculos – assim como o “sistema-mundo” – e também foi coextensiva com o domínio europeu sobre o planeta, da qual tornou-se o “centro” a partir de 1492 (Dussel, 2016).

²⁴ “Transmodernidade” indica todos os aspectos que se situam “além” (e também, cronologicamente, “anteriores”) das estruturas valorizadas pela cultura euro-americana moderna, e que atualmente estão em vigor nas grandes culturas universais não-europeias e foram se movendo em direção a uma utopia pluriversal (Dussel, 2016).

venda colonial buscar espaços que conduzam a esta visão mais ampliada de mundo para se permitir adentrar um universo pluricultural, que permanece vivo e mantém sua alteridade, porque tem grande capacidade de se atualizar e ao mesmo tempo ser fiel aos seus propósitos e tradições.

Referências

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 6ª ed. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARRETO, Cristina. Do teso marajoara ao sambódromo: agência e resistência de objetos arqueológicos da Amazônia. In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, Belém, v, 15, n. 3, e. e20190106, 2020.

BORGES, Luiz C.; GODIM, Lourdes. **O saber do mito: Conhecimento e inventividade indígenas**. Rio de Janeiro: Editora Teatral, 2003.

COSTA, Márcia O.; Maués, Ivone G. **Sons e ritmos africanos na amazônia: O lundu Marajoara**. Belo Horizonte; Historiarte, 2016.

DUSSEL, Enrique. **Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação**. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1. Janeiro/Abril 2016.

D. MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política**. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008.

GALLO, Giovanni PE. **Motivos Ornamentais da cerâmica Marajoara, modelos para o artesanato de hoje**. Cachoeira do Arari: Edições Museu do Marajó, 2005.

GELL, Alfred. **The technology of enchantment and the enchantment of technology**. In J. Coote & A. Shelton (Eds.), *Anthropology, art and aesthetics* (pp. 41-63). Oxford: Clarendon Press, 1992.

HODDER, I. (1982). **Symbols in action: ethnoarchaeological studies of material culture** (Série New Studies in Archaeology). Cambridge: Cambridge University Press.

HOSKINS, J. (2006). **Agency, biography and objects**. In C. Tilley, W. Keane, S. Kuechler, M. Rowlands & P. Spyer (Eds.), *Handbook of Material Culture* (pp. 74-84). London: Sage Publications.

INDUMENTA. **Ixitkydky, Um olhar sobre os trajés tradicionais das mulheres Iny Karajá**. Disponível em: vestiresmulheresyinykaraja.com. Acesso em: Setembro de 2022.

LODY, Raul. **Moda e História. As Indumentárias das mulheres de fé.** São Paulo; Senac São Paulo, 2015.

MACHADO, José de Paula. **Marajó.** Rio de Janeiro; Agir, 1989.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. **Guerreiras = M'baïma Miliguapy : Mulheres indígenas na cidade.** Rio de Janeiro; Pachamama, 2018.

SCHAAN, Denise P. **A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara: um estudo da arte pré-histórica na Ilha de Marajó, Brasil (400-13 00AD).** Porto Alegre: EdIPUCRS, 1997. (Coleção Arqueologia, 3).

TUFANO, Douglas. **A carta de Pero Vaz de Caminha.** São Paulo: Editora moderna, 2023.
UNIVERSIDAD INTERCULTURAL AMAWATAY WASI. **Aprender en la Sabiduría y el Buen Vivir.** Quito: Imprenta Mariscal. 2004.

VIDAL, Julia (organizadora). **Cosmovisões X Moda: Qual é a sua tendência? Contribuições e proposições para uma moda étnica e ética.** Rio de Janeiro: Editora Universidade Indígena, 2020.

VIDAL, Julia. **Precisamos desconstruir ou construir? a arte utilitária como um caminho de construção.** Anais do I Colóquio Design e Memória. Belo Horizonte, MG: Sobrado, 2022.

VIDAL, Lux (organizadora). **Grafismo Indígena.** Estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.