

# dobras



contra toda monocultura



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE  
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA

Associação Brasileira de  
Estudos e Pesquisas em Moda

#### COMITÊ EDITORIAL

##### EDITORA-CHEFE

Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio

##### EDITORA-EXECUTIVA

Dra. Valéria Faria dos Santos Tessari

##### ASSISTENTES EDITORIAIS

Dra. Carina Borges Rufino, Felipe Goebel e Leticia Calvano Teixeira

##### GESTORA FINANCEIRA

Profa. Dra. Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos

#### CONSELHO CIENTÍFICO

Profa. Dra. Agnes Roccamora (London College of Fashion, Inglaterra); Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (Universidade Federal do Pará, Brasil); Profa. Dra. Alessandra Vaccari (Università Iuav di Venezia, Itália); Profa. Dra. Alison Matthews David (Ryerson University, Canadá); Profa. Dra. Ana Claudia de Oliveira (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni (Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Camila Borges da Silva (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil); Profa. Dra. Caroline Evans (Central Saint Martins, Inglaterra); Profa. Dra. Christine Greiner (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Claudia Schemes (Universidade Feevale, Brasil); Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil); Prof. Dr. Fausto Viana (Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil); Prof. Dr. Frederic Godart (Insead, The Business School for the World, França); Profa. Dra. Giulia Ceriani (Università di Bergamo, Itália); Profa. Dra. Kathia Castilho (pesquisadora independente); Profa. Dra. Luz Neira García (Fashion For Future, Milão, Itália); Profa. Dra. Maria do Carmo Rainho (Arquivo Nacional, Brasil); Dra. Maria Eduarda Araujo Guimarães (Senac São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Paula Maria Guerra Tavares (Universidade do Porto, Portugal); Prof. Dr. Paulo Keller (Universidade Federal do Maranhão, Brasil); Profa. Dra. Regina Root (William & Mary, Estados Unidos); Profa. Dra. Renata Pitombo (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil); Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás, Brasil); Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa (Universidade Federal do Paraná, Brasil); Profa. Dra. Sofia Pantouvaki (Aalto University, Finlândia); Profa. Dra. Vânia Carneiro Carvalho (Museu Paulista, Universidade de São Paulo, Brasil).

#### CAPA

Marcelo Max a partir da obra de Wanessa Ribeiro Ferreira

#### IMAGENS

HawaLari Sandoval Coxini e Rafaella Sandoval Coxini Karajá | @coxisfotografia e @rafaellacoxini  
Kathellen Timoteo Matos (Kath Xapi Puri) | @txori.art  
Wanessa Ribeiro Ferreira | @dewaneios\_

#### DIREÇÃO DE ARTE | PROJETO GRÁFICO

Marcelo Max

#### CONTATO

dobras@abepem.com.br

#### SITE e INSTAGRAM

<https://dobras.emnuvens.com.br>  
@dobrasrevista

REVISTA DOBRAS e-ISSN 2358-0003 | ISSN impresso 1982-0313 v. 1 n. 1 da obra[s]/2007.

#### ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA (ABEPEM)

Rua Cardoso de Almeida, 788, cj. 144. São Paulo - SP. CEP: 05013-001

## EDITORIAL

**5**

VESTIR É MAIS QUE MODA

Valéria Faria dos Santos Tessari

Maria Claudia Bonadio

## APRESENTAÇÃO DOSSIÊ

**9**

OS VESTIRES PLURAIS DOS POVOS  
ORIGINÁRIOS: UMA PROPOSTA  
INTERCULTURAL E TRANSDISCIPLINAR

Rita Moraes de Andrade

Tuinaki Koixaru Karajá

Waxiaki Karajá

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça

**17**

THE PLURALITY OF INDIGENOUS DRESS: AN  
INTERCULTURAL AND TRANSDISCIPLINARY PROPOSAL

Rita Moraes de Andrade

Tuinaki Koixaru Karajá

Waxiaki Karajá

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça

## DOSSIÊ

**25**

LINDINHAS COMO SEMPRE: AS MOÇAS KARAJÁ,  
SUAS INDUMENTÁRIAS E CUIDADOS COM O CORPO

Lilian Brandt Calçavara

**51**

ALGUMAS REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE A  
TRAJE INDÍGENA NO BRASIL COLÔNIA

Roberta Marx Delson

**67**

A MODA E SEU ENSINO DECOLONIAL COMO  
TECNOLOGIAS DE ENCANTAMENTO PARA PRESERVAÇÃO  
DAS VESTIMENTAS INDÍGENAS NO COTIDIANO

Julia Vidal

Júlia Muniz de Souza

**88**

O DESIGN LENTO NA PRÁTICA COLABORATIVA  
DE DESIGN DE MODA COM MULHERES  
ARTISTAS KAINGANG: TENSÕES A PARTIR  
DA PERSPECTIVA DECOLONIAL

Miruna Raimundi de Gois

Daniela Novelli

**115**

INVESTIGAR LA MODA INDÍGENA EN ABYA  
YALA: APRENDIZAJES DE LOS ESTUDIOS  
DEL ARTE NATIVO-AMERICANO

Laura Beltrán-Rubio

**131**

YAWANAWÁ: O ENCONTRO COM O DESIGN  
DE MODA E A GLOBALIZAÇÃO

Mariana dos Santos Couto

Fernanda de Abreu Cardoso

## ENTREVISTA

**151**

VESTIR-SE DE ALMAS ANCESTRAIS:  
GLICÉLIA TUPINAMBÁ APONTA O CAMINHO

Rita Moraes de Andrade

## EXPOSIÇÃO VIRTUAL

**163**

O VOO DO MANTO E O POUSO DO MANTO: UMA  
JORNADA PELA MEMÓRIA TUPINAMBÁ EM UM RELATO  
SOBRE A EXPOSIÇÃO MANTO EM MOVIMENTO

Glicéria de Jesus da Silva

## RESENHA

**190**

IXITKYDKÿ: UM OLHAR SOBRE OS VESTIRES TRADICIONAIS DAS MULHERES INY KARAJÁ

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça

Tuinaki Koixaru Karajá

Waxiaki Karajá

## COSTURAS – ENSAIOS VISUAIS

**200**

OS OLHOS DE KAIONÃ E AS ARTES DA LUÁ PATAXÓ

Rita Oliveira Pataxó

Talita Tamykuã Pataxó

**205**

NAVURA – BEBER MODA INDÍGENA: DAS AREIAS DA BEIRA-MAR DE FORTALEZA AO CORAÇÃO DO CARIRI

Rodrigo Tremembé

**210**

ABRIR A CAPANGA DE ARUANDA: COSMOGRAFIAS DO ENCONTRO COM AS ESCOLAS VIVAS TUPINAMBÁ E DO ASSENTAMENTO TERRA VISTA

Cacá Fonseca

Laura Castro

## ARTIGOS

**231**

SETENTA ANOS DE HISTÓRIA DA MODA EM SÃO PAULO (1950-2020)

Natália de Noronha Santucci

Paulo Gabriel Alves

**266**

CAMINHOS DECOLONIAIS NOS ESTUDOS DE MODA: RAÇA, GÊNERO E UM CONCEITO EM REVISÃO

Natalia Rosa Epaminondas

**293**

“RESPEITO MUITO MINHAS LÁGRIMAS, E MUITO MAIS MINHAS RISADAS”: ARTEFATOS DE MODA, PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE ESTILO DA COMUNIDADE HOMOERÓTICA URSO/ BEAR RECIFENSE

Tatalina Oliveira

**314**

CONTRIBUIÇÕES DAS DIMENSÕES PSICOLÓGICAS PARA A GESTÃO AMBIENTAL EM UMA INDÚSTRIA DE JEANS: UM ESTUDO DE CASO

Larissa Aparecida Wachholz

Rute Grossi-Milani

Maria de Los Angeles Perez Lizama

**344** [GALERIA]

Hawalari Sandoval Coxini

Rafaela Sandoval Coxini Karajá

Kathellen Timoteo Matos (Kath Xapi Puri)

Wanessa Ribeiro Ferreira

[editorial]



## Vestir é mais que moda

Valéria Faria dos Santos Tessari – Editora executiva

<https://orcid.org/0000-0002-7959-909X>

Maria Claudia Bonadio – Editora-chefe

<https://orcid.org/0000-0001-9704-9780>

40 dObra[s]!

O novo número nos faz refletir, com gratidão, sobre a longevidade desta revista acadêmica e desejar que seu futuro seja ainda mais longo.

Um futuro, que sabemos, é dependente do passado e de reconhecer os/as/es sujeitos que estavam aqui antes de nós.

A dObra[s] 40 é um passo em direção a esse reconhecimento. O tema do dossiê que ancora este número surgiu da sensibilidade quanto às questões que envolvem pessoas indígenas e a academia Brasil. A presença de pessoas que se declaram descendentes de povos originários nas universidades vem crescendo e, entre 2011 e 2021, passou de 9.764 alunos para 46 mil o que, sem dúvida significa um aumento expressivo, no entanto representa 3,3% da população que se identifica como indígena no país<sup>1</sup>.

Na intenção de ampliar a divulgação e a visibilidade desta presença e de estudos sobre a indumentária e o vestir de povos originários, a equipe editorial da dObra[s] convidou a Professora Dra. Rita Moraes de Andrade, da Universidade Federal de Goiás, que vem realizando pesquisas na área, para organizar este dossiê temático, sendo que a ideia foi prontamente acolhida.

Por se tratar de tema emergente, firmado na transmissão oral de saberes e fazeres, ainda é reduzido o número de pesquisadoras e publicações acadêmicas existentes e foi necessário abrir certas exceções para viabilizar o dossiê. Por exemplo, a equipe de organizadoras foi formada por duas doutoras, a Dra. Rita Moraes de Andrade e Dra. Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça (SEBRAE Goiás) e por duas mulheres indígenas Tuinaki Koixaru Karajá (Diretora do Instituto Cultural Maluá, TO) e Waxiaki Karajá (Orientadora e pedagoga da Escola Estadual Indígena Maluá, TO).

Também abrimos uma exceção na política editorial aceitando a submissão de artigos por autorias indígenas mesmo sem a titulação mínima de mestre, que seria pré-requisito.

O dossiê, organizado por esta equipe inédita, trata sobre dos vestires tanto no passado, quanto nas suas formas no presente, sempre pensando e repensando os sentidos da ancestralidade e como podemos e devemos olhar para esta potência. Os artigos, entrevista,

---

<sup>1</sup> Dados de acordo com a reportagem “Número de indígenas no ensino superior é 5 vezes maior que em 2011, aponta levantamento”, de 06/05/2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2023/05/06/numero-de-indigenas-no-ensino-superior-e-5-vezes-maior-que-em-2011-aponta-levantamento.ghtml>

resenha, relato de exposição, ensaios visuais, fotografias e ilustrações que compõem o conjunto argumentam, em sua pluralidade, que as roupas ou as tantas coisas que vestem os corpos excedem a moda como a entendemos. São modos plurais de vestir de coletivos pertencentes a lugares específicos, ao longo de um tempo muito mais amplo que a moda, vestires longínquos que chegam, de algum modo, ao presente e que, esperamos, sigam para o futuro.

Integram esta edição artigos recebidos em fluxo contínuo, como “Setenta anos de História da Moda em São Paulo (1950-2020), de Natália de Noronha Santucci e Paulo Gabriel Alves. Nesta publicação, a autora e o autor apresentam alguns resultados do projeto de pesquisa independente “Histórias da Moda”, que tem como intuito criar um amplo inventário das produções acadêmicas brasileiras que tratam sobre moda na perspectiva histórica. Foram consultadas dissertações e teses temáticas em repositórios de 53 Instituições de Ensino Superior (IES) com programas de pós-graduação credenciados pela CAPES no estado de São Paulo, gerando um panorama das publicações feitas no período selecionado.

Em “Caminhos decoloniais nos estudos de moda: raça, gênero e um conceito em revisão”, Natalia Rosa Epaminondas articula um diálogo entre moda e pensamento decolonial, apontando que as categorias raça e gênero são atravessamentos presentes nas discussões no Brasil e identificando a necessidade de colocar em discussão o próprio conceito de moda a partir de um viés crítico.

Tatalina Oliveira reflete sobre questões do universo gay em “Respeito muito minhas lágrimas, e muito mais minhas risadas’: artefatos de moda, processos de identificação e construção de Estilo da comunidade Homoerótica Urso/Bear recifense”. A partir de certa ressignificação dos corpos gays, surgida em São Francisco (Califórnia) nos anos 1980, a autora trata sobre a relação entre a produção dos corpos e o consumo de artefatos de moda na cidade de Recife (PE), discutindo os sentidos que a imagem do “macho rústico original” tem para os entrevistados.

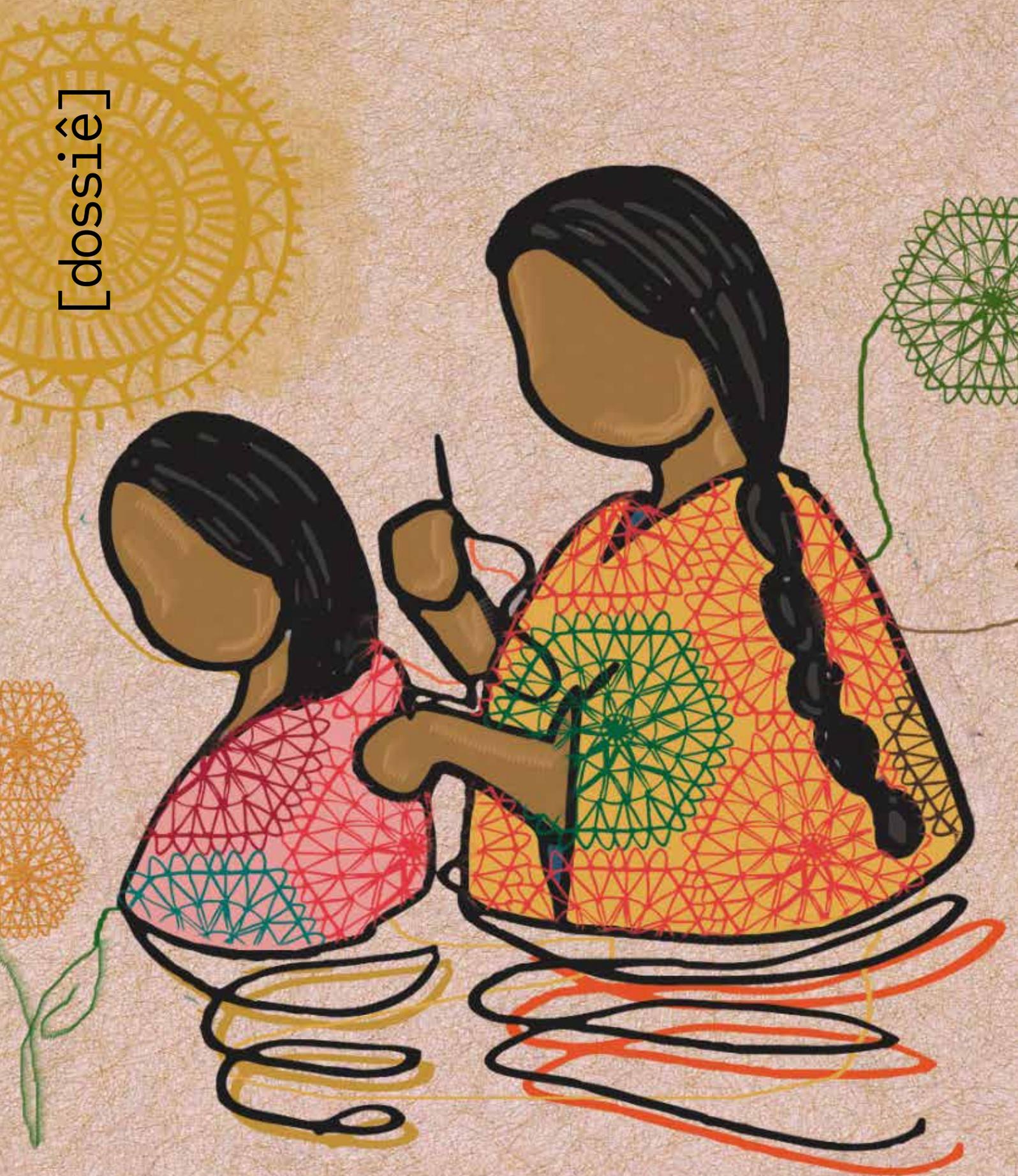
Por fim, no artigo “Contribuições das dimensões psicológicas para a gestão ambiental em uma indústria de jeans: um estudo de caso”, as autoras Larissa Aparecida Wachholz, Rute Grossi-Milani e Maria de Los Angeles Perez Lizama ocupam-se de investigar a ciência e o envolvimento de trabalhadoras de uma indústria de produção do jeans a respeito da gestão ambiental. As autoras indicam que as estratégias sustentáveis propostas pela empresa não alcançam a participação das trabalhadoras e apontam a necessidade de investimento em educação ambiental.

Como sempre, ao final do número apresentamos a seção Galeria, desta vez com ilustrações e fotografias cedidas por mulheres indígenas, as fotógrafas Hawalari Sandoval Coxini e Rafaella Sandoval Coxini Karajá e das artistas Kathellen Timoteo Matos (Kath Xapi Puri) e Wanessa Ribeiro Ferreira.

Agradecemos de forma muito especial às organizadoras do dossiê, que o idealizaram e que não mediram esforços para realizá-lo, mesmo diante de tantos desafios. Agradecemos à equipe dObra[s] pelo trabalho coletivo e prazeroso.

Aproveitem a leitura desta publicação inédita, em tantos sentidos!

[dossiê]



## Os vestires plurais dos povos originários: uma proposta intercultural e transdisciplinar

### *The plurality of indigenous dress: an intercultural and transdisciplinary proposal*

Rita Morais de Andrade<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1412-6689>

Tuinaki Koixaru Karajá<sup>2</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5389-6896>

Waxiaki Karajá<sup>3</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8532-105X>

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça<sup>4</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0034-1967>

Despertar para as experiências interculturais é uma ação política e também poética. Este dossiê nasce dessa premissa: da necessidade de experienciar, juntas, o potencial das narrativas e cosmovisões das culturas ancestrais dos povos originários que resistem e perduram em Pindorama, Abya Yala e além-mares.

Curiosamente, o campo de pesquisa sobre as histórias do vestuário no Brasil tarda em realizar o esforço coletivo para dar a conhecer a pluralidade dos seus vestires, incluindo-se aquilo que os habitantes mais antigos dessas terras vestiram. As histórias da moda europeia e a sua difusão são muito mais numerosas e conhecidas nos países colonizados das Américas, Ásia, África e Oceania do que as histórias dos seus povos ancestrais. Nosso interesse é contribuir para a crescente visibilidade que as culturas originárias têm alcançado.

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela PUC-SP com Pós-doutorado pelo PACC-UFRJ e pela Université de Liège, Bélgica. Professora Associada da Universidade Federal de Goiás - UFG. Email: [ritaandrade@ufg.br](mailto:ritaandrade@ufg.br). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0652175469093010>.

<sup>2</sup> Bacharel em Turismo pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Diretora do Instituto Cultural Maluá, Estado de Tocantins. E-mail: [tuinakikoixaru2@gmail.com](mailto:tuinakikoixaru2@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9826283304649028>.

<sup>3</sup> Especialista em Educação Intercultural e Transdisciplinar: Gestão Pedagógica pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Orientadora e pedagoga da Escola Estadual Indígena Maluá, Secretaria da Educação do Estado de Tocantins. Email: [waxiaki2021@gmail.com](mailto:waxiaki2021@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9187609833846055>.

<sup>4</sup> Doutora em Artes Visuais pelo PPG em Arte e Cultura Visual - UFG. Assistente II no SEBRAE Goiás. E-mail [indy.mgarcia@hotmail.com](mailto:indy.mgarcia@hotmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6473746401368618>.

Os dados preliminares do censo, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2022, informa que, em Pindorama (Brasil), há mais de 1 milhão e 690 mil indígenas, o que representa 0,83% da população brasileira e um aumento de mais de 88% dessa população nesses últimos 12 anos<sup>5</sup>. Em 2010, já tinham sido identificadas 305 etnias de 274 línguas diferentes — dados estes que ainda serão atualizados e divulgados a partir do último censo mencionado.

A legislação brasileira, à semelhança do que ocorre em outros países que passaram pela colonização europeia, busca reparar as injustiças sociais cometidas contra as comunidades tradicionais, incluindo-se aí os povos indígenas. Entre decretos e portarias, uma das ações mais relevantes, no sentido de promover a justiça social no país, está presente na sua Constituição. O artigo 215 da Constituição de 1988 assegura a proteção às manifestações culturais indígenas, afro-brasileiras e dos Povos e Comunidades Tradicionais, prevendo a valorização étnica e regional na proteção e promoção de bens culturais.

Há desafios na realização das pesquisas sobre os modos de vestir dos povos originários. Talvez um dos maiores seja a transposição da cultura ocidental moderna para as culturas ancestrais originárias na prática do trabalho científico. Estamos falando das relações interculturais e na realização de trabalhos cooperativos e colaborativos entre pessoas indígenas e não indígenas, por exemplo. Pesquisar com e não pesquisar sobre é uma mudança de paradigma desafiadora para a maioria de nós, habituados que estamos aos padrões modernos e ocidentais de conduta metodológica.

A própria proposta deste dossiê, que foi apresentada à revista dObra[s] a convite da editora chefe Dra. Maria Claudia Bonadio, representa esse desafio. Como uma revista classificada com Qualis A3, a política editorial prevê que autores tenham titulação mínima de mestrado e colaboradores/organizadores de dossiês a titulação de doutorado. Para a inclusão das colegas indígenas que participaram das etapas de organização, seleção, submissões e revisão cega por pares, foi importante adaptar as políticas à realidade das injustiças sociais, já que a formação em nível de pós-graduação atende ainda poucas pessoas indígenas, pretas e pardas. Na Universidade Federal de Goiás, para citar um exemplo, a primeira indígena a se graduar Doutora em Arte e Cultura Visual foi a artista Mirna kambeba Omágua-Yetê Anaquiri em 2022, mais de dez anos depois do início da oferta de doutorado pelo Programa.

Não há dúvida que as políticas afirmativas reiteradas na Lei Federal n.12.711 (Brasil, 2012), como as aplicadas às universidades na forma de cotas raciais, foram essenciais para modificar o cenário de predominância de estudantes advindos de escolas privadas nas universidades públicas. Contudo, ainda há barreiras a serem enfrentadas pelas instituições públicas de ensino e pesquisa para garantir a permanência de estudantes indígenas, quilombolas e muitos outros de baixa renda, no longo período de formação da graduação à pós-graduação.

---

<sup>5</sup> Ver: <https://censo2022.ibge.gov.br/sobre/questionarios.html>. Acesso em: 12 fev. 2024.

Estudantes de etnias indígenas, que estão aldeados em territórios distantes das cidades com campus universitário, necessitam muito mais do que o direito de ingresso ao ensino superior: precisam de moradia, transporte e alimentação garantidos. Essa realidade brasileira assemelha-se, em boa medida, à realidade de outros países com populações indígenas.

Para além dos desafios de se realizar pesquisas relacionadas ao tema, vale destacar, também, a ausência deles nas matrizes curriculares dos cursos de moda em nível superior no país. O campo ainda se sustenta, especialmente, a partir de vertentes teóricas que tiveram as referências do Norte Global como legitimadoras, fazendo com que as ações que buscam superar essa hegemonia ainda sejam recentes, quando comparadas a outros campos do saber (Slade e Jansen, 2020).

Assim, pode-se mencionar, como parte dessas ações, a criação do Grupo de Pesquisa Indumenta: *dress and textiles studies in Brazil* (UFG/CNPq)<sup>6</sup> que se dedica a pesquisas sobre a pluralidade, diversidade e inclusividade dos modos de vestir. Algumas produções do grupo antecederam e lançaram as bases para a elaboração do escopo deste dossiê. Desde 2017 participamos do Projeto de Pesquisa Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais (PPK), liderado pela colega Manuelina Maria Cândido Duarte (Université de Liège, Bélgica)<sup>7</sup>, contribuindo com pesquisas sobre os modos de vestir das bonecas ritxoko e das mulheres Iny Karajá (Andrade, 2017; Di Calaça e Andrade, 2021; Andrade e Duarte Cândido, 2023; Di Calaça, 2024). A partir dessa experiência e participando das ações e atividades do Projeto Presença Karajá, o Grupo Indumenta elaborou e executou dois projetos de extensão: a exposição digital “Ixitkydkỹ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Iny Karajá, ainda em cartaz”<sup>8</sup>; e a série “Tramas e Coisas de Museus” para o Podcast Outras Costuras incluindo entrevistas com alguns dos participantes do projeto<sup>9</sup>.

A proposta deste dossiê “Vestires plurais dos povos originários” está vinculada ao escopo e atuação do grupo, do qual as organizadoras fazem parte e buscam desenvolver relações interpessoais e de pesquisa intercultural, inter e transdisciplinar. Reunimos aqui trabalhos alinhados a esses princípios: seis artigos, uma entrevista, uma exposição digital, uma resenha de exposição e três ensaios visuais. Além disso, fizemos um convite a artistas e fotógrafos indígenas que gentilmente cederam trabalhos selecionados para a seção Galeria.

Em homenagem ao povo Iny Karajá, ao qual Waxiaki Karajá e Tuinaki Koixaru Karajá pertencem, o dossiê inicia com o artigo “Lindinhas como sempre: as moças Karajá, suas indumentárias e cuidados com o corpo”, da autora Lilian Brandt Calçavara. Ela apresenta um estudo sobre os modos de vestir das ijadòkòma, que se refere às moças Iny Karajá as quais

<sup>6</sup> INDUMENTA - dress and textiles studies in Brazil. Endereço para acessar este espelho no Diretório de Grupos de Pesquisa no Brasil do CNPq: <https://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4061254552034320>. Acesso em: 03 mar. 2024. Perfil no instagram: @indumenta.br

<sup>7</sup> Disponível em: <https://presencakaraja.tainacan.org/> e no perfil do Instagram @presenca\_karaja . Acesso em 03 mar. 2024.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.vestiresmulheresinykaraja.com/>. Acesso em: 03 mar. 2024. Projeto financiado pelo edital ReFarm Cria 2022.

<sup>9</sup> Podcast Outras Costuras – Série Tramas e Coisas de Museu. Disponível em agregadores de áudio, como: <https://open.spotify.com/show/40GuoBFX3DjplYGA22hcND?si=cd430d88572942e8>. Acesso em 03 mar. 2024.

tiveram a primeira menstruação, são virgens e ainda não se casaram. A discussão se dá a partir de dois rituais principais, o da primeira menstruação e o do casamento. A pesquisa se destaca pela sua metodologia, onde as moças foram protagonistas, resultando na produção de dois filmes.

Em seguida, “Some Theoretical Reflections on Indigenous Dress in Colonial Brazil”, de Roberta Marx Delson, faz uma análise do vestuário indígena durante o período colonial brasileiro e revela aspectos da interação entre os colonizadores portugueses e as populações nativas, desafiando narrativas simplistas sobre a percepção dos portugueses em relação aos habitantes nativos do Brasil. Ao examinarmos como o “vestir” foi utilizado como parte da missão “civilizatória” portuguesa, percebemos que, embora tenha sido uma faceta inevitável desse processo, não foi necessariamente bem-sucedido em impor mudanças permanentes na cultura indígena. A criação de distinções sociais e classes em decorrência do vestuário é inegável, porém não necessariamente da forma como tradicionalmente retratada pela história. Essa reflexão nos leva a considerar teorias antropológicas e sociológicas sobre adornos e vestimentas, que desempenharam um papel central na manutenção da ordem social para os indígenas brasileiros. Essas teorias não apenas explicam aspectos da história colonial brasileira, mas também apontam para novas possibilidades de pesquisa e interpretação do significado real do vestuário para os povos indígenas que foram submetidos, há mais de três séculos, ao domínio português.

“A moda e seu ensino decolonial como tecnologias de encantamento para preservação das vestimentas indígenas no cotidiano”, de Julia Vidal Santos Borges e Julia Muniz Xavante, busca discutir a produção e representação das vestimentas dos povos Marajoara e Xavante, a partir de uma perspectiva decolonial. Os procedimentos metodológicos adotados pelas autoras no desenvolvimento deste estudo destacam-se pela pesquisa em campo nas aldeias, assim como pelos relatos orais durante as aulas do curso de Moda Pluricultural da Escola Ewà Poranga, que conta com um corpo docente de mestres afrodescendentes, africanos e indígenas latino-americanos.

Ainda, em “O design lento na prática colaborativa de design de moda com mulheres artistas Kaingang: tensões a partir da perspectiva decolonial” de Miruna Raimundi de Gois e Daniela Novelli, temos um artigo instigante que destaca a escassez literária sobre o tema, enfatizando como a concepção efêmera e mercadológica da moda obscurece os elementos tradicionais indígenas. A pesquisa, centrada na etnia Kaingang, revela tensões, como o desconhecimento da língua materna, a relativização dos conceitos de slow design e a necessidade de adaptação da arte indígena aos mercados convencionais. As autoras enfatizam a importância de aprofundar as relações entre as práticas indígenas e os princípios do slow design em outras comunidades, destacando a necessidade de uma reflexão contínua sobre as posições de sujeito na pesquisa. Este artigo contribui significativamente para o debate sobre moda, identidade e decolonialidade, inspirando novas abordagens no campo do design de moda decolonial.

“Investigar la moda indígena en Abya Yala: aprendizajes de los estudios del arte nativo-americano”, de Laura Beltran-Rubio, apresenta uma discussão atualizada com base na literatura recente relativa à teorização da moda e às alternativas ao cânone da modernidade ocidental. Defende a necessidade de pensar metodologias que permitam o desenvolvimento

de estudos a partir do conceito de “relational accountability” do autor Shaw Wilson (2008) e reforça a importância das abordagens da Cultura Visual e Material para estudos cujo tema envolve os povos originários. O texto aborda as discussões sobre a necessidade de “descolonizar” as artes, especialmente na moda, destacando os esforços e desafios acadêmicos nesse processo. A autora destaca como o termo “descolonização” se popularizou nos estudos de moda, mas seu uso inadequado pode ser prejudicial para a causa decolonial, especialmente na América Latina. Ela também evidencia, por meio de revisões acadêmicas, como o termo é usado de maneira superficial, sem compromisso real com a descolonização. O artigo propõe um novo paradigma na pesquisa da moda indígena em Abya Yala, envolvendo um processo de desaprendizagem e reestruturação das práticas acadêmicas para dar voz aos povos indígenas. Oferece também algumas diretrizes metodológicas para avançar na teorização e escrita das narrativas sobre a moda indígena, reconhecendo a diversidade cultural e a necessidade de contextualização específica. Representa uma valiosa contribuição para a reflexão e ação em torno da descolonização da moda e de seu estudo na América Latina.

“Yawanawá: o encontro com o design de moda e globalização” de Mariana dos Santos Couto e Fernanda de Abreu Cardoso apresenta a modernidade como o enlace dos desafios e discussões atuais relativas aos modos de tratamento e das relações interculturais que envolvem povos originários. Para as autoras, no campo do Design de Moda, a “brasilidade” não apenas possui valor simbólico, mas também econômico, sendo frequentemente utilizada como recurso na lógica mercadológica. Quando uma marca de moda se associa a um povo indígena, por exemplo, vai além de simplesmente usar referências visuais ou mão de obra para produção artesanal de peças de vestuário. Isso pode envolver a criação de um discurso articulado que sustente várias vertentes, desde a valorização do capital cultural nacional até argumentos de sustentabilidade. Nesse contexto, resgatar valores tradicionais pode ser um recurso de distinção em um mercado globalizado que tende à homogeneidade. Entidades milenares também se movem em direção à modernidade, dialogando com práticas globais, buscando manter suas tradições e prevenir seu desaparecimento. Essas relações, no entanto, trazem consigo contradições inerentes à modernidade, que servem como base para investigar e questionar seu impacto positivo ou negativo para um grupo tradicional.

Além dos artigos selecionados especialmente para compor este dossiê, apresentamos uma entrevista inédita com Glicélia, também conhecida por Célia ou Glicéria Tupinambá. Ela desempenha um papel crucial na luta pelo retorno ao Brasil do Manto Tupinambá, atualmente no Museu Nacional de Copenhague, na Dinamarca. Para esse povo, o manto é um ancestral vivo, um Encantado que carrega a história e identidade deles. A busca por seu retorno não é apenas pela repatriação de um objeto, mas pelo reconhecimento e respeito à cultura e espiritualidade Tupinambá. Célia tem sido uma voz ativa nessa causa, sensibilizando autoridades e instituições sobre a importância cultural e simbólica do Assojaba Tupinambá (Manto Tupinambá). A entrevista gravada originalmente em audiovisual, será apresentada no Podcast Outras Costuras — disponível gratuitamente nos grandes agregadores de áudio — assim que esta edição da revista dObras[s] for publicada.

Na sequência, apresentamos a exposição virtual “Manto em Movimento” com Glicélia Tupinambá. A pesquisa da artista faz parte da busca pela recuperação do Assojaba

Tupinambá (Manto Tupinambá) e de suas práticas de confecção e rituais associados. Desde 2005, Glicélia tem trabalhado nesse projeto, que envolve reconectar-se com o território, os Encantados e a cosmologia Tupinambá. A partir de uma fotografia do Manto que retornou ao Brasil, ela produziu um novo Manto em 2006, para presentear os Encantados em uma festa. Desde então, ela continuou fazendo mais dois Mantos, reencontrando, assim, parte da tradição que foi levada para a Europa. Sua pesquisa não se limita à recuperação material, mas busca também o direito à memória e à ancestralidade, o acesso aos acervos e a possibilidade de aprender novamente e remendar uma tradição fragmentada. Para Glicélia, não se trata apenas de copiar a aparência dos Mantos, mas de recordar e reinventar seu modo de fazer e os rituais que representam. Ela busca orientação nos Encantados, que a guiam nessas jornadas de reencontro, ouvindo seu chamado e as mensagens transmitidas em sonhos. A artista também se baseia na memória da comunidade local, em pesquisa iconográfica e documental, para lembrar as formas de conexão Tupinambá entre o mundo material e imaterial.

A resenha intitulada “Ixitkydk: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Iny Karajá” se refere a uma exposição digital inaugurada no dia 19 de setembro de 2022, durante a Primavera dos Museus, promovido pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e que permanece aberta para visitação do público por meio de seu site. A resenha apresenta o trabalho colaborativo, transdisciplinar, intercultural e desafiador que envolveu uma equipe formada por 19 pessoas, dentre elas indígenas e não indígenas, dedicados aos vestires tradicionais das mulheres Iny Karajá que foram selecionados a partir do acervo do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, localizado em Goiânia/GO. O trabalho é um dos exemplos de pesquisas do campo que se desenvolveu a partir de procedimentos metodológicos decoloniais, que garantiram aos participantes indígenas o protagonismo em todo o processo.

Na seção “Costuras”, apresentamos três trabalhos de autores convidados. “Navura — Beber Moda Indígena: Das Areias da Beira-Mar de Fortaleza ao Coração do Cariri” é um ensaio visual onde os leitores poderão apreciar alguns dos itens dessa coleção de moda, criada pelo estilista indígena Rodrigo Tremembé, cujo povo aldeado encontra-se no litoral do Estado do Ceará. Navura é o nome de uma prática ritualística do povo Tremembé que enaltece, a partir dos elementos do design, a cultura tradicional, a ancestralidade e a responsabilidade com a terra.

O ensaio “Abrir a Capanga de Aruanda: cosmografias do encontro com as escolas vivas Tupinambá e do Assentamento Terra Vista”, de Cacá Fonseca e Laura Castro apresenta um mergulho nas escolas vivas da Terra Indígena Tupinambá Serra do Padeiro e do Assentamento Terra Vista, sob a perspectiva da “Capanga de Aruanda”. Inspirado pela cantiga de capoeira que evoca a chegada de Aruanda e seu conteúdo misterioso, o texto explora a associação da “Capanga de Aruanda” com a bolsa ficcional proposta por Úrsula Le Guin. Essa evocação simbólica transcende o objeto físico, tornando-se uma metáfora poderosa para a reivindicação de sentidos territoriais e para a coleção de estratégias de resistência e invenção da vida. Essa abordagem, denominada de Escolas Graféticas, visa fortalecer os processos de interação intergeracionais e culturais, além de subsidiar a profissionalização e formação da juventude a partir do campo artístico.

A exposição “LUÁ - os olhos de kaionã”, primeira exposição individual da artista Rita Pataxó, está apresentada aqui pela própria artista e sua filha Talita Tamykuã Pataxó com

uma seleção de obras que refletem sua técnica artesanal e autoral, caracterizada por cores e grafismos indígenas. Mestre do povo pataxó, Rita cria suas estampas a partir de carimbos manufaturados com materiais reutilizados, como restos de madeira, borracha EVA e cola. Sua obra é uma expressão da poética cotidiana, incorporando elementos do design e da arte têxtil. A exposição, realizada com apoio financeiro do Estado da Bahia e curadoria de sua filha, Tamykuã Pataxó, teve como destaque a obra “Os olhos de Kaionã”, inspirada em um pássaro que segredou a palavra “kaionã”, traduzida como “admirador” em patxohã, língua do povo pataxó. Os trabalhos de Rita e suas filhas, reunidos sob o nome LUÁ pataxó, refletem a força das mulheres indígenas e buscam não apenas promover a venda de suas obras, mas também reconhecer e divulgar as histórias e significados por trás de cada peça.

Fizemos ainda uma seleção especial de imagens para a Galeria da dObra[s] produzidas por mulheres indígenas. Há trabalhos das artistas Wanessa Ribeiro Ferreira, Kathellen Timoteo Matos (Kath Xapi Puri), e das fotógrafas Hawalari Sandoval Coxini e Rafaella Sandoval Coxini Karajá. Em comum, essas mulheres e seus trabalhos apresentam visões do feminino e suas lutas, a cooperação e a linha invisível que conecta as gerações ancestrais de seus povos.

Por fim, queremos expressar nossa alegria de organizar essa edição em quatro mulheres que se conhecem há alguns anos e que se respeitam em sua singularidade, suas diligências e contingências. Somos todas professoras e pesquisadoras. Cada uma de nós trabalhou a partir de seu território geográfico e existencial. Waxiaki esteve em sua casa, na Aldeia Hawalò (Santa Isabel do Morro), município Lagoa da Confusão, TO. Tuinaki, na Aldeia Krehawã (São Domingos), município de Luciara, MT. Indyanelle mora em Goiânia onde defendeu o seu doutorado em fevereiro deste ano no PPG Arte e Cultura Visual da UFG. Rita passou o último ano em São Paulo, na EFLCH/Unifesp trabalhando como Colaboradora Técnica no Departamento de História da Arte. Foi a tecnologia digital que nos permitiu manter o diálogo permanente e contínuo desde a concepção desse dossiê até a sua finalização.

Gostaríamos de agradecer a equipe da revista dObra[s] que nos acolheu prontamente, abraçando os desafios do trabalho intercultural no contexto das publicações científicas no Brasil. O processo editorial e de editoração para reunir esses trabalhos é complexo e envolve muitas pessoas, instituições e interesses. Tivemos o apoio irretocável da editora chefe, Maria Claudia Bonadio, da editora executiva, Valéria Faria dos Santos Tessari, e do assistente editorial, Felipe Goebel.

Às pessoas que colaboraram com os seus trabalhos para esta edição, inclusive pareceristas e revisores, o nosso profundo agradecimento por partilharem conosco o seu tempo e expertise para que o dossiê fosse publicado neste formato multimídia.

A vocês, leitores da dObra[s], o nosso convite para lerem, ouvirem e assistirem calmamente os trabalhos do dossiê. Há desdobramentos a partir dos textos publicados aqui que podem ser acessados em diferentes mídias de áudio, vídeo e texto. A nossa expectativa é que este dossiê seja apenas o início de outros que reconheçam cada vez mais e melhor a pluralidade dos muitos modos de vestir dos povos originários.

## Referências

ANAQUIRI Y. O. K. M. **Venho das águas: uma travessia autobiográfica nas culturas indígenas e formação docente**. 2022. 231 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/71f24f51-a3da-403f-8464-0e522cb5f1eb> . Acesso em: 03 mar. 2024.

ANDRADE, Rita M. Vestires Indígenas em Bonecas Karajá: Argumentos para uma história da indumentária no Brasil. In P.P.G. História (Ed.), **Revista História: Questões & Debates** (Vol. 65, pp. 197–222), 2017.

ANDRADE, Rita M., DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Presença Iny Karajá: Cultura material e visual das bonecas Ritxoko em museus. **Curator**, 66, 1-24, 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2268/300261> . Acesso em: 03 mar 2024.

BRASIL. **[Constituição (1988)]**. Título VIII da Ordem Social. Capítulo III da Educação, da Cultura e do Desporto. Seção II da Cultura. Artigo 215 da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/constituicao-supremo/artigo.asp?abrirBase=CF&abrirArtigo=215> Acesso: em 03 mar. 2024.

BRASIL. **Lei Federal n.º 12.711, de 29 de agosto de 2012**. Brasília, DF: Presidente da República, [2012]. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=12711&ano=2012&ato=5dcUTRq1kMVpWT502> Acesso em: 03 mar. 2024.

DI CALAÇA, Indyanelle. M. G.; ANDRADE, Rita M. de. Atravessamentos interculturais em tempos de covid-19: a máscara como adorno da sobrevivência indígena. **dObras** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], n. 32, p. 265–282, 2021. DOI: 10.26563/dobras.i32.1376. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1376>. Acesso em: 3 mar. 2024.

DI CALAÇA, Indyanelle Marçal Garcia. **Os modos de vestir das mulheres Iny Karajá: origem, tradição e invenção**. 2023. 269 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/sobre/questionarios.html> . Acesso em: 02 mar. 2024.

SLADE, Toby; JANSEN, M. Angela (Eds) Decoloniality and Fashion (Special Issue). **Fashion Theory**, 24:6, 809-814, DOI: 10.1080/1362704X.2020.1800983. Taylor & Francis, 2020.

Revisor(a) do texto: Albertina Felisbino. Doutora em Letras. UfSC. 1996 E-mail: [lunnaf@uol.com.br](mailto:lunnaf@uol.com.br)

## The plurality of indigenous dress: an intercultural and transdisciplinary proposal

### *Os vestires plurais dos povos originários: uma proposta intercultural e transdisciplinar*

Rita Morais de Andrade<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1412-6689>

Tuinaki Koixaru Karajá<sup>2</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5389-6896>

Waxiaki Karajá<sup>3</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8532-105X>

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça<sup>4</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0034-1967>

Awakening to intercultural experiences is a political and also poetic action. This dossier is born from this premise: the need to experience, together, the potential of the narratives and worldviews of the ancestral cultures of the indigenous peoples that resist and endure in Pindorama, Abya Yala, and beyond the seas.

Curiously, the research field on dress histories in Brazil has been slow to make the collective effort to make known the plurality of its fashions, including what the oldest inhabitants of these lands wore. The histories of European fashion and its diffusion are much more numerous and well-known in the colonized countries of the Americas, Asia, Africa, and Oceania than the histories of their ancestral peoples. Our interest is to contribute to the growing visibility that the native cultures have achieved.

---

<sup>1</sup> PhD in History from PUC-SP with Postdoctoral studies from PACC-UFRJ and Université de Liège, Belgium. Associate Professor at the Federal University of Goiás - UFG. Email: [ritaandrade@ufg.br](mailto:ritaandrade@ufg.br). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0652175469093010>.

<sup>2</sup> Bachelor in Tourism from the State University of Mato Grosso. Director of the Maluá Cultural Institute, State of Tocantins. Email: [tuinakikoixaru2@gmail.com](mailto:tuinakikoixaru2@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9826283304649028>.

<sup>3</sup> Specialist in Intercultural and Transdisciplinary Education: Pedagogical Management from the Federal University of Goiás (UFG). Supervisor and pedagogue at the Maluá Indigenous State School, Education Department of the State of Tocantins. Email: [waxiaki2021@gmail.com](mailto:waxiaki2021@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9187609833846055>.

<sup>4</sup> Ph.D. in Visual Arts from the Graduate Program in Art and Visual Culture - UFG. Assistant II at SEBRAE Goiás. Email: [indy.mgarcia@hotmail.com](mailto:indy.mgarcia@hotmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6473746401368618>.

The preliminary data from the census, conducted by the Brazilian Institute of Geography and Statistics (IBGE) in 2022, informs that in Pindorama (Brazil), there are more than 1 million and 690 thousand indigenous people, which represents 0.83% of the Brazilian population and an increase of more than 88% in this population in the last 12 years<sup>5</sup>. In 2010, 305 ethnicities speaking 274 different languages had already been identified—data that are still being updated and will be released based on the last mentioned census.

Brazilian legislation, similar to what occurs in other countries that underwent European colonization, seeks to redress the social injustices committed against traditional communities, including indigenous peoples. Among decrees and ordinances, one of the most relevant actions aimed at promoting social justice in the country is present in its Constitution. Article 215 of the 1988 Constitution ensures protection for indigenous, Afro-Brazilian, and traditional peoples and communities' cultural manifestations, providing for ethnic and regional valorization in the protection and promotion of cultural assets.

There are challenges in conducting research on indigenous dress. Perhaps one of the biggest challenges is the transposition of modern Western culture onto ancestral indigenous cultures in the practice of scientific work. We are talking about intercultural relationships and the realization of cooperative and collaborative work between indigenous and non-indigenous people, for example. Researching with and not researching about is a challenging paradigm shift for most of us, accustomed as we are to modern Western standards of methodological conduct.

The very proposal of this dossier, which was submitted to the *dObras* journal at the invitation of the editor-in-chief, Dr. Maria Claudia Bonadio, represents this challenge. As a journal classified as Qualis A3 by Capes, the editorial policy stipulates that authors must have a master's degree and contributors must have a doctoral degree. For the inclusion of indigenous colleagues who participated in the stages of organization, selection, submissions, and blind peer review, it was important to adapt the policies to the reality of social injustices, since postgraduate education still serves few indigenous, black, and mixed-race individuals. At the Federal University of Goiás, for example, the first indigenous person to graduate as a Doctor in Art and Visual Culture was the artist Mirna kambéba Omágua-Yetê Anaquiri in 2022, more than ten years after the start of the doctoral program.

There is no doubt that the affirmative action policies reiterated in Federal Law No. 12.711 (BRAZIL, 2012), such as those applied to universities in the form of racial quotas, were essential in changing the scenario of predominance of students from private schools in public universities. However, there are still barriers to be faced by public teaching and research institutions to ensure the retention of indigenous, quilombola, and many other low-income students throughout the long period of undergraduate to postgraduate education.

Students from indigenous ethnicities, who are settled in territories far from cities with university campuses, need much more than the right to access higher education: they need guaranteed housing, transportation, and food. This Brazilian reality is similar, to a large extent, to the reality of other countries with indigenous populations.

---

<sup>5</sup> See: <https://censo2022.ibge.gov.br/sobre/questionarios.html>. Accessed on: February 12, 2024.

In addition to the challenges of conducting research related to the topic, it is also worth noting their absence in the curricula of fashion courses at the higher education level in the country. The field still relies, especially, on theoretical approaches that had references from the Global North as legitimizing, making actions that seek to overcome this hegemony still recent when compared to other fields of knowledge (Slade and Jansen, 2020).

Thus, it is worth mentioning, as part of these actions, the creation of the Research Group Indumenta: dress and textiles studies in Brazil (UFG/CNPq)<sup>6</sup>, which is dedicated to research on the plurality, diversity, and inclusivity of dress modes. Some productions of the group preceded and laid the groundwork for the elaboration of the scope of this dossier. Since 2017, we have been participating in the Research Project Presença Karajá: material culture, plots, and colonial transits (PPK), led by colleague Manuelina Maria Cândido Duarte (Université de Liège, Belgium)<sup>7</sup>, contributing with research on the ritxoko dolls and the Iny Karajá women's dress (Andrade, 2017; Di Calaça and Andrade, 2021; Andrade and Duarte Cândido, 2023; Di Calaça, 2024). Based on this experience and participating in the actions and activities of the Presença Karajá Project, the Indumenta Group elaborated and executed two extension projects: the digital exhibition Ixitkydkỹ: a look at the traditional dress of Iny Karajá women, still on display<sup>8</sup>; and the series "Tramas e Coisas de Museus" for the Podcast Outras Costuras, including interviews with some of the project participants<sup>9</sup>.

The proposal of this dossier "The plurality of indigenous dress" is connected to the scope and activities of the group, of which the organizers are part and seek to develop interpersonal and intercultural, inter and transdisciplinary research relationships. Here we bring together works aligned with these principles: six articles, one interview, one digital exhibition, one exhibition review, and three visual essays. In addition, we invited indigenous artists and photographers who kindly provided selected works for the Gallery section.

In homage to the Iny Karajá people, to which Waxiaki Karajá and Tuinaki Koixaru Karajá belong, the dossier begins with the article "Lindinhas como sempre: as moças Karajá, suas indumentárias e cuidados com o corpo" (Beautiful as always: the Karajá girls, their clothing, and body care), by author Lilian Brandt Calçavara. She presents a study on the *ijadòkòma's* dress, which refers to the Iny Karajá girls who have had their first menstruation, are virgins, and have not yet married. The discussion is based on two main rituals, the first menstruation and the marriage. The research stands out for its methodology, where the girls were protagonists, resulting in the production of two films.

Next, "Some Theoretical Reflections on Indigenous Dress in Colonial Brazil," by Roberta Marx Delson, analyzes indigenous dress during the Brazilian colonial period and reveals

---

<sup>6</sup> INDUMENTA - dress and textiles studies in Brazil. Address to access this group in the Directory of Research Groups in Brazil of CNPq: <https://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4061254552034320>. Accessed on: March 3, 2024. Instagram profile: @indumenta.br.

<sup>7</sup> Available at: <https://presencakaraja.tainacan.org/> and on Instagram profile @presenca\_karaja. Accessed on March 3, 2024.

<sup>8</sup> Available at: <https://www.vestiresmulheresykaraja.com/>. Accessed on March 3, 2024. Project funded by the ReFarm Cria 2022 grant.

<sup>9</sup> Podcast Outras Costuras - Series Tramas e Coisas de Museus. Available on audio aggregators such as: <https://open.spotify.com/show/40GuoBFX3DjpLYGA22hcND?si=cd430d88572942e8>. Accessed on March 3, 2024.

aspects of the interaction between Portuguese colonizers and native populations, challenging simplistic narratives about the Portuguese perception of Brazil's native inhabitants. By examining how dress was used as part of the Portuguese civilizing mission, we realize that, although it was an inevitable facet of this process, it was not necessarily successful in imposing permanent changes on indigenous culture. The creation of social distinctions and classes through clothing is undeniable, but not necessarily in the way traditionally portrayed by history. This reflection leads us to consider anthropological and sociological theories about adornments and clothing, which played a central role in maintaining social order for Brazilian indigenous peoples. These theories not only explain aspects of Brazilian colonial history but also point to new possibilities for research and interpretation of the real meaning of dress for indigenous peoples who have been subjected, for more than three centuries, to Portuguese rule.

“Moda e seu ensino decolonial como tecnologias de encantamento para preservação das vestimentas indígenas no cotidiano” (*Fashion and its decolonial teaching as enchantment technologies for the preservation of indigenous dress in everyday life*), by Julia Vidal Santos Borges and Julia Muniz Xavante, seeks to discuss the production and representation of dress of the Marajoara and Xavante peoples, from a decolonial perspective. The methodological procedures adopted by the authors in the development of this study stand out for field research in the villages, as well as for the oral accounts during the classes of the Pluricultural Fashion course at the Ewà Poranga School, which has a teaching staff of Afro-descendants, Africans, and Latin American indigenous people.

Furthermore, in “Slow Design in collaborative fashion design practice with Kaingang women artists: tensions from the decolonial perspective” by Miruna Raimundi de Gois and Daniela Novelli, we have an intriguing paper that highlights the scarcity of literature on the subject, emphasizing how the ephemeral and market-driven conception of fashion obscures traditional indigenous elements. The research, centered on the Kaingang ethnicity, reveals tensions such as the lack of knowledge of the mother tongue, the relativization of slow design concepts, and the need to adapt indigenous art to conventional markets. The authors emphasize the importance of deepening the relationships between indigenous practices and the principles of slow design in other communities, highlighting the need for continuous reflection on subject positions in research. This paper significantly contributes to the debate on fashion, identity, and decoloniality, inspiring new approaches in the field of decolonial fashion design.

“Researching indigenous fashion in Abya Yala: learnings from studies of Native American art” by Laura Beltran-Rubio presents an updated discussion based on recent literature regarding fashion theorization and alternatives to the canon of Western modernity. It advocates for the need to think of methodologies that allow for the development of studies based on Shaw Wilson's (2008) concept of “relational accountability,” and reinforces the importance of Visual and Material Culture approaches for studies involving indigenous peoples. The text discusses the need to “decolonize” the arts, especially in fashion, highlighting the academic efforts and challenges in this process. The author emphasizes how the term “decolonization” has become popular in fashion studies, but its improper use can be detrimental to the decolonial cause, especially in Latin America. She also highlights, through

academic reviews, how the term is used superficially, without real commitment to decolonization. The article proposes a new paradigm in the research of indigenous fashion in Abya Yala, involving a process of unlearning and restructuring academic practices to give voice to indigenous peoples. It also offers some methodological guidelines to advance in the theorization and writing of narratives about indigenous fashion, recognizing cultural diversity and the need for specific contextualization. It represents a valuable contribution to the reflection and action around the decolonization of fashion and its study in Latin America.

“Yawanawá: the encounter with fashion design and globalization” by Mariana dos Santos Couto and Fernanda de Abreu Cardoso presents modernity as the link between current challenges and discussions regarding the treatment modes and intercultural relations involving indigenous peoples. For the authors, in the field of Fashion Design, “Brazilianness” not only has symbolic value but also economic value, often being used as a resource in marketing logic. When a fashion brand associates with an indigenous people, for example, it goes beyond simply using visual references or labor for the artisanal production of clothing. This can involve creating an articulated discourse that sustains various aspects, from the valorization of national cultural capital to arguments of sustainability. In this context, rescuing traditional values can be a resource for distinction in a globalized market that tends towards homogeneity. Ancient entities also move towards modernity, dialoguing with global practices, seeking to maintain their traditions and prevent their disappearance. These relationships, however, bring with them inherent contradictions of modernity, which serve as a basis for investigating and questioning its positive or negative impact for a traditional group.

In addition to the articles specially selected for this dossier, we present an exclusive interview with Glicélia, also known as Célia or Glicéria Tupinambá. She plays a crucial role in the fight for the return to Brazil of the Tupinambá Mantle, currently at the National Museum of Copenhagen, Denmark. For these people, the mantle is a living ancestor, an Enchanted one that carries their history and identity. The quest for its return is not just about repatriating an object, but about recognizing and respecting Tupinambá culture and spirituality. Célia has been an active voice in this cause, sensitizing authorities and institutions about the cultural and symbolic importance of the *Assojaba* Tupinambá (Tupinambá Mantle). The interview, originally recorded in audiovisual format, will be presented on the Podcast *Outras Costuras* - available on major audio aggregators - as soon as this issue of the *dObra[s]* is published.

Next, we present the virtual exhibition “Manto em Movimento” with Glicélia Tupinambá. The artist’s research is part of the quest for the recovery of the *Assojaba* Tupinambá (Tupinambá Mantle) and its associated crafting practices and rituals. Since 2005, Glicélia has been working on this project, which involves reconnecting with the territory, the Enchanted ones, and Tupinambá cosmology. Based on a photograph of the Mantle that returned to Brazil, she produced a new Mantle in 2006, to present to the Enchanted ones at a festival. Since then, she has continued to make two more Mantles, thus rediscovering part of the tradition that was taken to Europe. Her research goes beyond material recovery, also seeking the right to memory and ancestry, access to collections, and the possibility of learning again and mending a fragmented tradition. For Glicélia, it is not just about copying the appearance of the Mantles, but about remembering and reinventing their way of making and the rituals

they represent. She seeks guidance from the Enchanted ones, who guide her in these reunification journeys, listening to their call and the messages conveyed in dreams. The artist also draws on the memory of the local community, iconographic and documentary research, to remember the Tupinambá ways of connecting the material and immaterial worlds.

The review entitled “Ixitkydkỹ: a look at the traditional dress of Iny Karajá women” refers to a digital exhibition inaugurated on September 19, 2022, during the Museum Spring, promoted by the Brazilian Institute of Museums (IBRAM), and remains open for public visitation through its website. The review presents the collaborative, transdisciplinary, intercultural, and challenging work involving a team of 19 people, including indigenous and non-indigenous individuals, dedicated to the traditional dress of Iny Karajá women selected from the collection of the Professor Zoroastro Artiaga Goiano Museum, located in Goiânia/GO. The work is one of the examples of research in the field that has developed from decolonial methodological procedures, which ensured indigenous participants’ protagonism throughout the process.

In the “Costuras” section, we present three works by guest authors. “Navura - Drinking Indigenous Fashion: From the Sands of Fortaleza Beach to the Heart of Cariri” is a visual essay where readers can appreciate some items from this fashion collection, created by indigenous designer Rodrigo Tremembé, whose settled people are on the coast of the State of Ceará. Navura is the name of a ritualistic practice of the Tremembé people that exalts, through design elements, traditional culture, ancestry, and responsibility with the land.

The essay “Opening the Capanga de Aruanda: cosmographies of the encounter with the Tupinambá live schools and the Terra Vista Settlement,” by Cacá Fonseca and Laura Castro, presents a dive into the live schools of the Tupinambá Serra do Padeiro Indigenous Land and the Terra Vista Settlement, from the perspective of the “Capanga de Aruanda.” Inspired by the capoeira chant that evokes the arrival of Aruanda and its mysterious content, the text explores the association of the “Capanga de Aruanda” with the fictional bag proposed by Ursula Le Guin. This symbolic evocation transcends the physical object, becoming a powerful metaphor for the claim of territorial meanings and for the collection of resistance and life invention strategies. This approach, called Graffiti Schools, aims to strengthen intergenerational and cultural interaction processes, as well as to support the professionalization and training of youth in the artistic field.

The exhibition “LUÁ - the eyes of kaionã,” the first individual exhibition of the artist Rita Pataxó, is presented here by the artist herself and her daughter Talita Tamykuã Pataxó with a selection of works that reflect her handmade and authorial technique, characterized by indigenous colors and graphics. A master of the Pataxó people, Rita creates her prints using stamps made with reused materials, such as wood scraps, EVA rubber, and glue. Her work is an expression of everyday poetics, incorporating elements of design and textile art. The exhibition, funded by the State of Bahia and curated by her daughter, Tamykuã Pataxó, featured the work “The Eyes of Kaionã,” inspired by a bird that whispered the word “kaionã,” translated as “admirer” in Patxohã, the language of the Pataxó people. Rita and her daughters’ works, gathered under the name LUÁ Pataxó, reflect the strength of indigenous women and seek not only to promote the sale of their works but also to recognize and disseminate the stories and meanings behind each piece.

We also have selected a special set of images for dObra[s] Gallery produced by indigenous women. The works include pieces by artists Wanessa Ribeiro Ferreira, Kathellen Timoteo Matos (Kath Xapi Puri), and photographers Hawalari Sandoval Coxini and Rafaella Sandoval Coxini Karajá. In common, these women and their works present visions of the feminine and their struggles, cooperation, and the invisible line that connects the ancestral generations of their peoples.

Finally, we want to express our joy in organizing this edition by four women who have known each other for several years and who respect each other in their singularity, their diligence, and contingencies. We are all professors and researchers. Each of us worked from her geographical and existential territory. Waxiaki was at home, in Aldeia Hawalò (Santa Isabel do Morro), municipality of Lagoa da Confusão, TO. Tuinaki, in Aldeia Krehawã (São Domingos), municipality of Luciara, MT. Indyanelle lives in Goiânia where she defended her doctoral thesis in February of this year in the PPG Arte e Cultura Visual da UFG. Rita spent the last year in São Paulo, at EFLCH/Unifesp working as a Technical Collaborator in the Department of Art History. It was digital technology that allowed us to maintain a permanent and continuous dialogue from the conception of this dossier to its completion.

We would like to thank the team at dObra[s] for welcoming us promptly, embracing the challenges of intercultural work in the context of scientific publications in Brazil. The editorial and publishing process to bring together these works is complex and involves many people, institutions, and interests. We had the impeccable support of the chief editor, Maria Claudia Bonadio, the executive editor, Valéria Faria dos Santos Tessari, and the editorial assistant, Felipe Goebel.

To those who contributed their work to this edition, including reviewers, our deepest thanks for sharing your time and expertise with us so that the dossier could be published in this multimedia format.

To you, dObra[s] readers, our invitation is to read, listen, and watch the works of the dossier calmly. There are developments from the texts published here that can be accessed in different audio, video, and text media. Our expectation is that this dossier is just the beginning of others that increasingly recognize the plurality of the many ways in which indigenous peoples dress.

## References

ANAQUIRI Y. O. K. M. **Venho das águas: uma travessia autobiográfica nas culturas indígenas e formação docente**. 2022. 231 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/71f24f51-a3da-403f-8464-0e522cb5f1eb> . Acesso em: 03 mar. 2024.

ANDRADE, Rita M. Vestires Indígenas em Bonecas Karajá: Argumentos para uma história da indumentária no Brasil. In P.P.G. História (Ed.), **Revista História: Questões & Debates** (Vol. 65, pp. 197–222), 2017.

ANDRADE, Rita M.,DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Presença Iny Karajá: Cultura material e visual das bonecas Ritxoko em museus. **Curator**, 66, 1-24, 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2268/300261> . Acesso em: 03 mar 2024.

BRASIL. [**Constituição (1988)**]. Título VIII da Ordem Social. Capítulo III da Educação, da Cultura e do Desporto. Seção II da Cultura. Artigo 215 da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/constituicao-supremo/artigo.asp?abrirBase=CF&abrirArtigo=215> Acesso: em 03 mar. 2024.

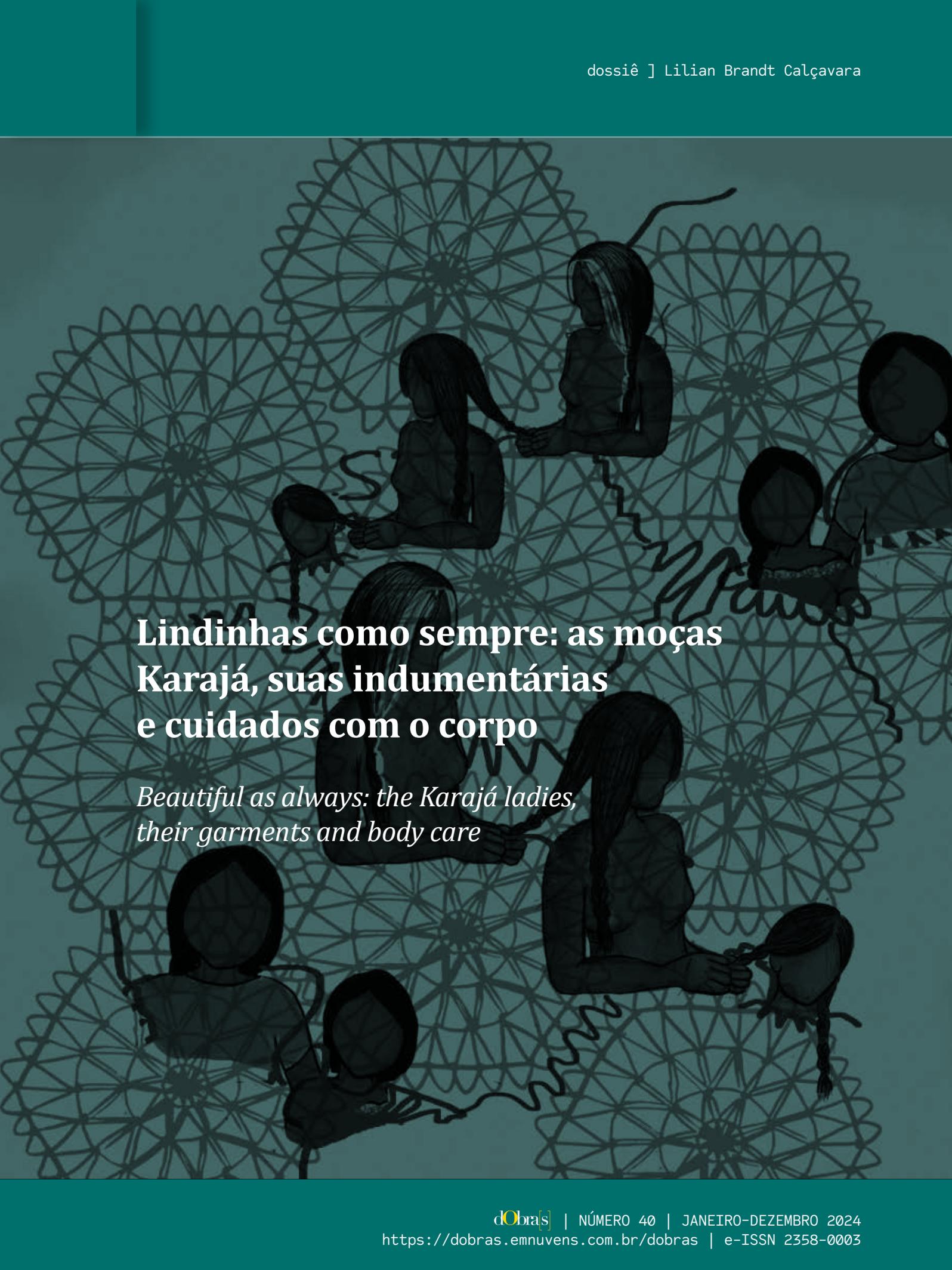
BRASIL.**Lei Federal n.º 12.711, de 29 de agosto de 2012**. Brasília, DF: Presidente da República, [2012]. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=12711&ano=2012&ato=5dcUTRq1kMVpWT502> Acesso em: 03 mar. 2024.

DI CALAÇA, Indyanelle. M. G.; ANDRADE, Rita M. de. Atravessamentos interculturais em tempos de covid-19: a máscara como adorno da sobrevivência indígena. **dObras** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], n. 32, p. 265–282, 2021. DOI: 10.26563/dobras.i32.1376. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1376>. Acesso em: 3 mar. 2024.

DI CALAÇA, Indyanelle Marçal Garcia. **Os modos de vestir das mulheres Iny Karajá: origem, tradição e invenção**. 2023. 269 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/sobre/questionarios.html> . Acesso em: 02 mar. 2024.

SLADE, Toby; JANSEN, M. Angela (Eds) Decoloniality and Fashion (Special Issue). **Fashion Theory**, 24:6, 809-814, DOI: 10.1080/1362704X.2020.1800983. Taylor & Francis,, 2020.



## Lindinhas como sempre: as moças Karajá, suas indumentárias e cuidados com o corpo

*Beautiful as always: the Karajá ladies,  
their garments and body care*

Lilian Brandt Calçavara<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-1046-6613>

[**resumo**] Apresento neste artigo um pouco do pluriverso das moças Karajá, as *ijadòkòma/ijadòma*, a partir de um horizonte colaborativo. Destaco dois rituais que marcam o início e o fim desta fase da juventude: a passagem de “menina grande” para moça, dada a partir da menarca, e o casamento, que marca a saída do período em que se é moça. Em ambas celebrações, falo das indumentárias, pinturas e cuidados com os corpos. Apresento também outros temas que as moças trouxeram à tona, como o uso do celular e os namoros, buscando contextualizar em quais pessoas aquelas indumentárias são utilizadas. Trata-se de um recorte da dissertação “*Ijadòkòma itxỹtè: as moças Karajá ‘doidinhas’ e ‘lindas como sempre’*” (2019), produzida no âmbito do Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais (MESPT), na Universidade de Brasília (UnB), acrescida de novos apontamentos. A metodologia utilizada no trabalho foi a pesquisa-ação, processo no qual elas assumiram o protagonismo das atividades. Além da dissertação, a pesquisa resultou em dois filmes produzidos pelas moças.

[**palavras-chave**] **Indumentárias. Indígenas. Karajá. Moça. Casamento.**

[**abstract**] In this article I present a little of the pluriverse of the Karajá girls, the *ijadòkòma/ijadòma*, from a collaborative perspective. I highlight two rituals that mark the beginning and the end of this phase of youth: the transition from “big girl” to young woman, from their first menstrual cycle, the menarche, and marriage, which marks the departure from the period in which one is a young woman. In both celebrations, I talk about garments, paintings and body care. I also present other themes that the ladies brought up, such as the use of cell phones and dating, seeking to contextualize in which people those garments are worn. This is an excerpt from the dissertation “*Ijadòkòma itxỹtè: the Karajá girls ‘crazy’ and ‘beautiful as always’*” (2019), produced within the scope of the Professional Master’s Degree in Sustainability with Traditional Peoples and Territories (MESPT), at the University of Brasília (UnB), with new notes added. The methodology used in the work was action research, a process in which they took the lead in the activities. In addition to the dissertation, the research resulted in two films produced by the ladies.

[**keywords**] **Garments. Indigenous. Karajá. Lady. Marriage**

Recebido em: 01-09-2023

Aprovado em: 16-10-2023

<sup>1</sup> Mestre em Desenvolvimento Sustentável junto a Povos e Territórios Tradicionais (MESPT/UnB), Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai). E-mail: [lila.brandt.c@gmail.com](mailto:lila.brandt.c@gmail.com). <http://lattes.cnpq.br/9116678025536175>.

## Ijadòkòma itxỹtè

FIGURA 1: CRIANÇAS E MOÇAS KARAJÁ



FONTE: (ACERVO PESSOAL)

“*Ijadòkòma itxỹtè*” foi o título que as moças Karajá deram para o trabalho que fizemos de forma colaborativa durante minha pesquisa de mestrado. Pedi a elas uma sugestão de nome para nosso trabalho, e uma moça logo gritou: “*ijadòkòma itxỹtè!*”. Todas gargalharam e uma traduziu: “moça doida”. Elas seguiram rindo, e insistiram que este deveria ser o nome do nosso grupo. Elas se chamavam assim: doidas, doidinhas, malucas e maluquinhas, palavras usadas, como elas explicaram, por serem “brincalhonas, divertidas, não terem vergonha, fazerem sem pensar e conversarem palhaçada”.

A dissertação “*Ijadòkòma itxỹtè: as moças Karajá ‘doidinhas’ e ‘lindas como sempre’*” é um dos resultados de um trabalho realizado em 2019 no âmbito do Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais (MESPT), na Universidade de Brasília (UnB), que teve como objetivo aprofundar o conhecimento sobre as *ijadòkòma*, as moças Karajá. A metodologia utilizada foi a pesquisa-ação, tendo as moças assumido o protagonismo das atividades.

Criamos um processo com diversos encontros com temas proposto por elas, sobre o qual conversávamos, fazíamos algumas brincadeiras e produzíamos fotografias e vídeos. Nas horas vagas, eu as acompanhava em banhos de rio e jogos de futebol. Fizemos acordos coletivos, como o uso do celular durante os encontros, questão proposta por elas, pois algumas moças estavam “viciadas no celular”, como elas diziam. Também decidimos que neste trabalho eu usaria o termo genérico “*ijadòkòma*” ou “moça”, não mencionando diretamente os nomes delas<sup>2</sup>, pois, ainda que as imagens estejam registrando as participantes, tocamos em alguns temas delicados, como namoro e uso do celular. Além dos encontros presenciais, eu acompanhava suas publicações e interações no *Facebook*.

A etnografia trouxe à tona diversos temas, e neste artigo destaco os dois rituais que marcam o início e o fim do período em que se é moça. É dado mais destaque ao processo que marca o início da fase da vida da moça, que se dá a partir da primeira menstruação, afinal, pude contar com detalhes das vivências das minhas interlocutoras. O segundo ritual que apresento é o casamento, momento idealizado enquanto aquele em que a moça perde a virgindade, característica fundamental da categoria *ijadòkòma*, e em seguida, torna-se mãe, passando a ser *kuladu sè/uladu sè* (“mãe de criança”).

Este tema será abordado a partir da etnografia e das entrevistas que as moças fizeram com duas *sènadu*, anciãs, e que compõem o filme “Casamento de Antigamente”, realizado por elas durante este trabalho. Em ambas celebrações, apresentamos as indumentárias, vestimentas, pinturas, corte de cabelo, cuidados com o corpo, e outras peças que compõem o ritual. Faço ainda uma reflexão sobre o suposto desinteresse da juventude pela cultura e pela tradição e sobre as transformações culturais. E pode ser útil destacar desde já que as vestimentas que apresentaremos são utilizadas em contextos rituais bastante específicos, pois no cotidiano, as moças usam mesmo é bermuda jeans e blusinhas coloridas.

Para falar da indumentária das moças Karajá, utilizo concepções apresentadas por Rita Moraes de Andrade (2017) e Els Lagrou (2009). Andrade entende que indumentária “é o conjunto de artefatos que vestem o corpo” (2017, p. 203), abrangendo, além de trajes e seus complementos, adornos corporais e pinturas. Segundo a autora:

Esse conceito amplo é particularmente vantajoso para compreender em diversidade os modos de vestir e, talvez, mais adequado para considerar indumentária por uma perspectiva antropológica, como cultura material que não deve ser compreendida dissociada da vida social, sob o risco de reificar equívocos históricos (Andrade, 2017, p. 203-204).

Els Lagrou, em sua pesquisa sobre a arte indígena no Brasil, afirma que “entre os ameríndios artefatos são como corpos e corpos são como artefatos” (2009, p. 39). Segundo a autora, a noção de corpo e sua “fabricação” é redefinida na medida em que a etnologia

<sup>2</sup> A exceção é Mydiwaru Karajá, que traduziu as entrevistas do filme “Casamento de Antigamente”.

começa a dar mais atenção ao mundo artefactual, pois um dos aspectos principais da concepção ameríndia é sua corporalidade fabricada pelos pais e pela comunidade, não sendo o corpo, portanto “uma entidade biológica que cresce automaticamente seguindo uma forma predefinida pela herança genética” (LAGROU, 2009, p. 39). É assim que falar sobre o corte de cabelo das moças Karajá, sua alimentação e aconselhamento dos mais velhos torna-se também como algo que fabrica o corpo da moça pelas mães, tias e avós.

Andrade afirma que uma das possibilidades para o estudo de indumentária é aquele que a considera no contexto do patrimônio material e imaterial da humanidade, levando em conta a intangibilidade das ações corporais, da oralidade e do imaginário. A autora sugere que para estudar indumentária indígena na perspectiva antropológica se vá além da descrição dos fatos, relacionando-os a um modo próprio de conceber e vivenciar o mundo (2017, p. 2015; 210).

Estas ideias se alinham à proposta deste artigo, pois a menção aos adornos utilizados pelas moças se dá a partir da compreensão do contexto do uso destas peças, ainda que essa compreensão seja sempre superficial, cientes que somos de nossas limitações epistemológicas enquanto não indígenas e dos infinitos que se perdem a cada tradução cultural.

Cabe ressaltar que as indumentárias Karajá já foram amplamente estudadas. Uma excelente contribuição ao assunto foi dada com a exposição digital “*Ixitkydkj*<sup>3</sup>: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres *Inj Karajá*” e o curso de formação na modalidade EaD com o mesmo tema, que ocorreram em 2022, a partir de um projeto do Grupo de Pesquisa Indumenta: *dress and textiles studies in Brazil*. A concepção da exposição se deu de forma colaborativa entre indígenas e não indígenas, a partir de peças do acervo do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (Indumenta, 2022).

Há ainda uma extensa bibliografia sobre as *ritxoko/ ritxoo*, bonecas de cerâmica feitas pelas mulheres Karajá, principalmente da Aldeia Santa Isabel. Parte significativa destas pesquisas se relacionam ao registro das bonecas karajás como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, nas categorias formas de expressão e ofício e modos de fazer em 2012. Rita Moraes de Andrade (2017) fez um estudo das indumentárias das *ritxoko* e Manuel Ferreira Lima Filho e Telma Camargo da Silva (2012) fizeram um estudo sobre a arte de fazer grafismo nas bonecas Karajá.

Els Lagrou propõe que ao pesquisarmos a arte indígena, façamos uma inversão cognitiva a fim de enxergarmos a partir da perspectiva ameríndia. Para que esta inversão cognitiva ocorra, a autora propõe “olharmos para a Arte como uma arte de construir mundos, e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato” (2009, p. 104). O que este trabalho apresenta é a tentativa de atravessamento cognitivo pelo olhar das *ijàdòkòma*. Convido as leitoras e leitores a terem esse olhar atravessado também, e um bom momento para essa mudança de perspectiva pode ser agora, que vamos atravessar o Rio Araguaia.

<sup>3</sup> A palavra *ixitkydkj* significa vestir.

## Lindas como sempre

FIGURA 2: LINDAS COMO SEMPRE



FONTE: (ACERVO PESSOAL)

### Apresentação

O comentário mais comum no *Facebook* das *ijàdòkòma* era: “tá linda como sempre, *amg*”, considerando variações possíveis, como o acréscimo da letra “h” no final das palavras ou a abreviação de “qq” termo. Ao visitante que atravessa o Rio Araguaia e chega na Aldeia Santa Isabel, a imagem que se tem das moças é que elas estão mesmo sempre lindas.

O primeiro tema que as *ijadòkòma itxýtè* sugeriram para nosso trabalho foi “lugar”, e falaram das praias do Rio Araguaia, que só existem nos meses de seca. Os Karajá se juntam pra jogar futebol nas ilhas de areia que se formam no meio do rio e as crianças atravessam de canoa para pescar. Em seguida, elas falaram do campo, onde jogam futebol; da quadra, onde a comunidade se reúne; da escola, onde encontram suas amigas; e das casas, onde vivem com sua família. Por fim, falaram do “mato”, onde vão com suas famílias catar frutas como murici, mangaba e pequi.

Mas a conversa não foi longe e logo elas disseram que esse assunto era chato. No entanto, se é chato para elas, é necessário às leitoras e leitores que estejam interessados em mergulhar neste pluriverso. Afinal, é preciso saber de que frutas essa terra se veste,

imaginar por quais cores o rio flui, quais tecidos revestem os solos daqui. O lugar de onde as moças falam é a Aldeia Santa Isabel do Morro, na Ilha do Bananal, Tocantins, já na divisa com o Mato Grosso. Falamos a partir do Rio Araguaia, cujas águas conduzem o ritmo de vida do povo *Inỹ*, como se autodenominam os Karajá.

*Inỹ* significa “gente”, “nós” e é o termo de autodesignação de três grupos: Karajá, Javaé e Xambioá, que se reconhecem mutuamente como *Inỹ Mahãdu*, ou seja, povo *Inỹ*, ainda que existam pequenas diferenças culturais e linguísticas entre eles. Os Karajá apresentam alguns costumes em comum com os demais Jê, como a uxorilocalidade e o espaço ritual masculino. Contudo, se distanciam deles ao construírem suas casas em linhas retas e não de forma circular.

O povo *Inỹ* fala uma língua classificada como pertencente ao tronco linguístico Macro-Jê, o *inỹrybè*<sup>4</sup>, que apresenta uma diferença entre a fala do homem e da mulher, caracterizada por Eduardo Soares Nunes (2016, v) pela queda de uma consoante na variante masculina, geralmente o “k”, localizada entre duas vogais ou no início de palavras. Neste artigo utilizo a linguagem feminina, como pronunciadas pelas minhas interlocutoras (e por mim mesma), separando por uma barra a variante masculina na primeira menção destas.

Os Karajá vivem em um grande território que abrange o Goiás, a Ilha do Bananal, no Tocantins e regiões próximas à Ilha, em Mato Grosso, sempre na beira do Rio Araguaia, o *Berakuhukỹ/Berohokỹ*, onde eles vivem desde que o mundo é mundo. A própria vida humana teve origem no “fundo do rio”, no *Berhatxi*, onde a vida subaquática era perfeita, todos eram imortais, eles não precisavam comer e não havia noites (Toral, 1992; Portela, 2006).

A Ilha do Bananal é a maior ilha fluvial do mundo, tendo 1.916.225 ha. Dentro da Ilha há três Terras Indígenas: Parque do Araguaia, *Inãwébohona* e *Utaria Wyhyna/Iròdu Iràna*, sendo estas duas últimas integralmente coincidentes com a área do Parque Nacional do Araguaia. A Terra Indígena Parque do Araguaia foi homologada em 1998, com 1.358.500 ha. Vivem do Parque do Araguaia 4.503 pessoas, sendo, destes, 4.156 indígenas, sendo a maior parte das etnias Karajá e Javaé (IBGE, 2022).

A Aldeia Santa Isabel do Morro, chamada pelos *Inỹ* de *Hãwalò* (“Morro”), é a aldeia Karajá mais populosa da Ilha, com 846 pessoas (Siasi, 2019). Atravessando o Rio Araguaia de voadeira, leva-se cerca de 10 minutos da aldeia a São Félix do Araguaia, no Mato Grosso. Devido a sua proximidade com a cidade, essa é a aldeia Karajá da Ilha do Bananal que historicamente recebe mais instituições, projetos e visitantes não indígenas, ou *tori*, como dizem os Karajá.

E lá fui eu, mais uma *tori*, atravessar o belíssimo Rio Araguaia levando um notebook, um projetor, três câmeras, um tripé e um caderninho de campo. O desejo de aproximação não era por mera curiosidade. Comecei a trabalhar com os Karajá em 2010, ano em que aconteceram os dois primeiros suicídios que são parte do complexo conjunto de mortes autoprovocadas que se seguiram a partir de então. Infelizmente, conheci muitos

<sup>4</sup> *Rybè* significa “palavra”, “fala”, “língua”, “modo de falar” (NUNES, 2016, V).

jovens Karajá que atentaram contra suas próprias vidas, e também conheci muitos pais, mães, avós, irmãos, tios e primos que sofreram suas perdas.

As lideranças entendem que os jovens passam por sérios problemas, como a falta de perspectiva de estudo e trabalho e a desestruturação familiar. Há ainda o que chamam de “choque cultural”: a tensa relação com a sociedade não indígena, marcada pelo preconceito e pelo desejo de adquirir bens de consumo que muitas vezes não podem comprar. Alguns Karajá afirmam ainda que os suicídios estão relacionados ao feitiço, que pode ser colocado intencionalmente por algum *hàri*, o pajé.

Entre os Karajá, há os “pajés do bem” e os “pajés do mal”, e ambos são chamados de *hàri*. Os *hàri* são “os que têm a <visão aberta> e/ou cujas mãos sabem trabalhar” (Nunes, 2016, p. 276). Os pajés do bem são curadores e se reconhecem publicamente como *hàri*. Já os pajés do mal lançam feitiços sobre as pessoas e não se apresentam publicamente como tais. Há também pajés que se afirmam publicamente como curadores, tratam pessoas, mas que, escondidos, lançam feitiço sobre outras. Há diferentes graus de conhecimento, habilidades e técnicas entre os *hàri*. Eles interagem com os seres espirituais e supervisionam a interação de outros membros da comunidade com estes seres, agindo através de seu poder espiritual. Diz-se que alguns pajés possuem poderes como ver através das paredes e “entrar” em animais. Eles podem associar o poder espiritual ao uso de plantas, ossos, artefatos específicos, etc.

O trabalho de Nunes (2016) traz uma importante contribuição para o nosso entendimento sobre os *hàri* e os feitiços. Partindo do pressuposto de que o feitiço é a principal causa das mortes, Nunes (2016) constata que não se tratam de suicídios e, sim, de homicídios (2016, p. 121). Sob este viés, pode-se entender que a questão seria mais “cultural” do que decorrente de uma “perda cultural”.

Um dos problemas mais graves da juventude, segundo as lideranças, é o abuso de álcool e drogas, como maconha, crack, cocaína, cola de sapateiro e gasolina inalada pura ou misturada com creme dental. Conforme Nunes (2016), a visão que se tem dos jovens Karajá de Santa Isabel é que eles não estão respeitando seus pais e avós, não querem saber da cultura, não escutam, têm o “ouvido tampado”, não pensam, não estão preparados e estão perdidos (2016, p. 9; 206; 475).

As lideranças também entendem como um problema da juventude o desinteresse pela cultura. A pesquisa de Cristiane de Assis Portela junto aos Karajá de Aruanã, em Goiás, apresenta uma preocupação semelhante dos mais velhos, pois eles acreditavam que os mais novos não se preocupavam em saber as “coisas do índio”. Para a autora (2006, p. 165), “é compreensível que os mais velhos considerem que assim seja, e quando o fazem estão assumindo um papel que foi das antigas lideranças [...]: o papel de ‘guardiões da memória e da tradição”.

Por serem vistos como guardiões da tradição, a Antropologia costuma ter os anciãos como principais informantes. Gersem Baniwa (2017, p. 8) afirma que a ideia dos anciãos serem sábios e detentores privilegiados de conhecimentos, invisibiliza todos os outros indígenas, como se adultos, mulheres, jovens e crianças não fossem também sábios.

Baniwa afirma que a juventude indígena está dividida entre dois mundos completamente distintos: um da tradição e outro da modernidade. Cabe aos jovens sobreviver às mudanças e atualizar as tradições, estando sob a pressão dos mais velhos, dos não indígenas e de si mesmos. Otimista, o autor aposta no potencial e na capacidade de criação dos jovens, que, revolucionários, “buscam (re)encontrar e nos (re)colocar nos caminhos da vida, dos valores, dos direitos humanos e da mãe natureza” (Baniwa, 2017, p. 8).

Desejei dar vazão a essa “revolução” traçando um caminho diferente do que vi nas manchetes dos jornais que tratavam sobre o alcoolismo e o suicídio de jovens Karajá. Busquei abordar a juventude para além de seus problemas e para isso, estive receptiva para ver o que a juventude queria mostrar. O uso da linguagem audiovisual me pareceu uma boa maneira de criar um espaço de troca, visto que elas adoram celulares, fotografias, vídeos e redes sociais.

Quando comecei a trabalhar com os Karajá, em 2010, não havia energia elétrica na Aldeia Santa Isabel, tampouco acesso à internet. A energia chegou em 2012, mas o wi-fi só chegou em 2018. De repente, as *lan houses* de São Félix do Araguaia, que estavam sempre lotadas de jovens Karajá “viciados” em jogos online, ficaram vazias. Em 2019 algumas moças da Aldeia Santa Isabel possuíam celular, geralmente algum aparelho que era de seus pais e foi substituído por um modelo mais novo. As moças que não possuíam celular ficavam agrupadas em torno daquelas que tinham. Ali elas assistiam a vídeos, usavam o *Facebook* e o *Whatsapp*<sup>5</sup>, e tiravam muitas fotos com filtros de carinha de cachorro, coroa de flores, coraçõezinhos, etc.

O recorte de gênero foi feito em respeito à tradição, pois moças e rapazes não devem manter contato. Embora eles tenham passado a conviver a partir da implementação do ensino escolar, as moças ficam muito tímidas na presença dos rapazes, e sendo eu também uma mulher, era muito mais fácil construir uma relação mais íntima com as *ijadòkòma*. Ao todo, participaram do grupo mais de 30 moças, algumas com frequência, outras eventualmente, outras apenas uma vez. Na maior parte do tempo, estávamos entre 10 moças, mas os maiores encontros chegaram a reunir cerca de 20 *ijadòkòma*.

Viveiros de Castro diz que “o antropólogo dá sentido ao material que ele está descrevendo nos termos de seu próprio aparelho conceitual, o qual deve ser afetado, deslocado e contaminado pelo aparelho conceitual alheio” (Viveiros de Castro, 2014, p. 158). O autor diz que traduzir é presumir que o equívoco sempre existe e que ele será enfatizado. Em vez de presumir em um único sentido a semelhança essencial entre o que o Outro e Nós estamos dizendo, a tradução deve comunicar através das diferenças.

Entre as maneiras que encontrei para que meu aparelho conceitual fosse contaminado, uma foi ter as moças como tradutoras, agregando ao texto sua epistemologia e suas palavras. Algumas falavam muito bem português e contribuíram muito para mediar a relação com as demais. Por entender pouco a língua Karajá, perdi piadas engraçadíssimas e conversas muito interessantes, mas compreendo que nem tudo me diz respeito. Ao final, entendi o que elas queriam que eu entendesse. Além disso, meu aparelho conceitual foi contaminado

<sup>5</sup> Na época, as moças não conheciam *Instagram*, *TikTok* ou qualquer outra rede social.

pelas “moças doidinhas” na autonomia que tiveram para eleger os temas dos filmes, as pessoas entrevistadas, o posicionamento das câmeras, a edição de imagens, etc.

As moças produziram dois filmes: “O jacaré que namorava as mulheres”<sup>6</sup> e “Casamento de Antigamente”. O primeiro foi classificado por elas como uma comédia, pois riam muito quando assistíamos. A história desse filme, muito conhecida entre os Karajá, é sobre um jacaré que gostava de namorar as mulheres, e lhes dava sempre uma porção de peixes. Ao saberem disso, seus maridos se vestiram como mulheres e enganaram o jacaré, distraíndo-o, para em seguida matá-lo. Quando as mulheres descobriram que seus maridos mataram o jacaré, elas travaram uma batalha e mataram todos os homens.

O outro filme, “Casamento de antigamente”<sup>7</sup>, apresenta duas entrevistas que as moças fizeram às anciãs Mahuederu e Koaxiru. O relato das senhoras traz detalhes do ritual do *hãrabiè*, o casamento tradicional arranjado pela família sem que os jovens se conhecessem, e conta também um pouco sobre as indumentárias e outras peças que compõem o ritual e a festa, sobre os quais falaremos adiante.

*Hãlubu ou “R”*

FIGURA 3: MOÇA DESENHANDO MOÇA



FONTE: (ACERVO PESSOAL)

<sup>6</sup> Disponível no link: <https://youtu.be/Kv6LLP9rW1c>

<sup>7</sup> Disponível no link: <https://youtu.be/k5zddqdVc1I>

Levou algum tempo para que eu entendesse que quando eu fazia alguma pergunta para as moças usando a palavra *ijadòkòma*, querendo me referir ao cotidiano delas, elas respondiam no passado, falando sobre a primeira menstruação e o momento em que ficaram reclusas: “eu tinha que fazer ‘isso’ e ‘aquilo’”. “Mas vocês ainda são *ijadòkòma*, não são?”. Elas me olhavam pensativas e diziam que sim. Elas mesmas se identificavam como *ijadòkòma* e se diferenciavam das *hirarihikỹ*, meninas grandes, categoria de idade que abrange de aproximadamente sete anos até a primeira menstruação. Ainda assim, na próxima pergunta que eu fazia utilizando o termo *ijadòkòma*, elas novamente respondiam sobre a primeira menstruação. Com as moças entendi que a menarca não é apenas o início de um novo período na vida: é algo que marca a pessoa para toda a vida. Trata-se, portanto, de um processo ontogénico, que gera e produz um novo ser.

Na menarca, se diz *ijadòkòma-mỹ runỹra*, isto é, a menina tornou-se moça. E ao finalizar seu primeiro ciclo, quando já saiu da etapa de reclusão, *ijadòkòma-my runỹreku/runỹreu*. Da segunda menstruação em diante, na sua forma mais educada e elegante, usa-se o termo *tehena*, *tehena wibrona* ou *ihalabu wibrona*. *Tehe* e *tehena* são palavras específicas para se referir à menstruação. *Wibrona* significa “segunda vez”, “segunda etapa”. As formas deselegantes de se referir a uma moça menstruada são *hãlubu idi reakara*, *hãlubu-di ratxireri* ou *rahãlubunya*.

Mas segundo as moças, não é educado usar o termo *hãlubu*, que se refere a vários tipos de sangue, inclusive à menstruação. Então, as moças inventavam códigos para se referirem à menstruação: “Tô de férias” - a gente fala assim, porque é feio falar *hãlubu*, não se fala isso. Aí a gente fala que tá de férias e ninguém entende. Ou então a gente fala que tá de R”. “R?” - perguntei. “É, R de *hãlubu*, mas a gente fala R que nem *tori*, pra disfarçar”. E rimos!

As *ijadòkòma* dizem que, quando “estão de R”, devem “ficar mais em casa, bem calmas e fazer coisas tranquilas. Não pode ficar por aí correndo doida, gritando, jogando bola”. Além disso, elas devem cuidar da alimentação, não podem comer muita carne e nem doce, não podem beber muita água e “nem tomar refri”. Elas têm que dormir com a cabeça bem retinha e olhando pra cima, senão, elas ficam “toda torta”, e não podem acordar muito tarde, senão nasce espinha. Elas também não deveriam ficar muito tempo expostas ao sol, mas ficavam mesmo assim, porque gostam de jogar futebol.

As moças também não podem ficar sorrindo, conversar muito e nem falar alto. Elas devem “sentar reta”, de perna fechada, e “mostrar que tem respeito”. Por fim, uma falou: “não pode tocar no peito, senão o peito fica muito grande” e todas concordaram. “Tocar no peito?”, perguntei, sem entender. “Sim, tia, os homens!”, responderam, entendendo tudo muito bem.

Conforme Nunes (2016, p. 398), elas devem ter um “comportamento recatado e são alvo de um máximo de preocupação e aconselhamento por parte de suas mães e avós”. Elas não devem andar muito pela aldeia, muito menos sozinhas, e nunca durante a noite. Antigamente, raramente saíam de casa e quando saíam, deveriam se cobrir com um manto feito de algodão (Nunes, 2016, p. 463).

Para manter a moça em casa, muitas mães ou cuidadores são mais permissivos neste período quanto ao uso da TV, mas nem tudo pode ser assistido, sendo importante evitar cenas de violência. As moças gostavam de “se inspirar”: desenhar, ver coisas bonitas, assistir *animes* (desenhos japoneses), e, principalmente, ficar no *Facebook* e no *Whatsapp*. Uma moça disse:

Quando eu tô de ‘R’ minha vó me bota pra trabalhar, lavar a roupa, a louça, fazer pulseira, artesanato. Porque na primeira menstruação que a moça tem, a vó dá alguma coisa pra menina fazer. Para ela depois que sair da menstruação não ficar preguiçosa (Calçavara, 2019, p. 56).

O que se faz no período da primeira menstruação é determinante para todos os dias da moça, para todos os outros períodos menstruais e até mesmo para a vida. Se uma moça fizer determinado caminho enquanto está menstruada, ela vai querer fazer aquele caminho sempre. “Se a gente fica nervosa, a menstruação se acostuma”, disse uma *ijàdòkòma*; “se a gente conversar muito com uma pessoa, a gente fica tagarela”, disse outra. Elas falaram que o lugar onde moça estava quando menstruou pela primeira vez passa a ser seu lugar preferido. “Mas isso eu acho que é mentira, porque eu estava em casa, e eu não gosto tanto assim da minha casa”, ponderou uma *ijàdòkòma*.

### A prisão

A principal característica da menarca entre as Karajá é que neste momento ocorre o *harubdè*: um período em que as moças ficam “presas”, como elas dizem, ou, “reclusas” e “confinadas, como geralmente dizem os cientistas sociais. Toda a família da moça participa do *harubdè*. Os enfeites são feitos cuidadosamente pelas mães, avós e tias das moças. Aos homens cabe buscar os materiais necessários para a confecção dos adornos, sejam extraídos da natureza ou adquiridos na cidade

A prisão, *brejuna*, dura o tempo que durar a primeira menstruação. No entanto, caso a moça tenha colocado o *dekobuté/deobuté*, a prisão pode se estender por mais alguns dias. *Dekobuté* é adorno feito de linha de algodão e pintado de urucum, que fica amarrado abaixo do Joelho.

Uma moça contou: “eu tive cinco dias de menstruação, o *dekobuté* que ficou lá atrasando, daí fiquei oito dias presa” – disse, justificando porque não gostou de usar o *dekobuté* e demonstrando que também não gostou de ficar presa. Usar o *dekobuté* faz com que as pernas engrossem, mas, segundo elas, a maioria não gosta e “mata” (corta) na hora que saem da prisão.

*Dançando com os aruanãs*

FIGURA 4: DANÇA COM OS ARUANÃS



FONTE: (ACERVO PESSOAL)

Quando o fluxo de sangue da menarca termina, a moça se prepara para a saída da prisão. Se a família dela quiser, a moça dança na Festa de Aruanã. Essa não é a única ocasião em que elas podem dançar com os aruanãs, as *hiraririkỹ*, meninas grandes, também dançam, mas as moças são suas parceiras preferidas.

“Aruanã” é uma palavra de origem tupi que a língua portuguesa adotou para se referir a um peixe que é abundante no Araguaia. Na língua Karajá, esse peixe é chamado de *ijasó*, o mesmo nome que eles dão a esses “espíritos da natureza”, como os Karajá costumam falar sobre estes seres. As moças disseram que aruanã é um bichinho que vem da água ou do mato, mas que é complicado explicar para *tori*, os não indígenas, que aruanã não tem explicação.

Quando a menina fica moça, o *ijasó* é trazido para protegê-la. Os *ijasó* são cuidados por uma família sob a supervisão do pajé ou do *ijoi*, o grupo de praça formado pelos homens da aldeia. Bem cuidados, os *ijasó* passam a ser *ixy nõhõ*, “criação”, como animais de estimação, ou ainda, xerimbabos do povo, e em particular, da pessoa que o recebeu (Toral, 1992, p. 164).

As *ijadòkòma* são cuidadosamente preparadas para a dança. Além do *dekobutè*, as moças podem usar outra peça de algodão chamada *wulairi*, com franjas de algodão (barbante ou outra linha), que vai abaixo dos joelhos. Nos braços, como pulseiras, usa-se o *dexi*, feito de algodão e pintado de urucum, e o *wokudex/* que possui franjas de algodão. O brinco com penas é chamado *kueju/ ueju* e a ele pode ser amarrado o *dohoboraty*, feito com penas de arara vermelha. A tanga é feita de fibra vegetal e se chama *tuù*, que vem acompanhado do *txubola*, uma espécie de faixa feita com algodão para proteger a pele da amarração da tanga. As moças usam ainda dois colares de miçangas, o *nõhõ* e o *myrani*.

As moças são pintadas com “água de jenipapo” (*bdina*) por alguma mulher da família, geralmente a mãe. “Eu não gosto de pintar o corpo inteiro porque dá risadinha”, disse uma moça se referindo às cócegas. O padrão de pintura nessas ocasiões é o *bènõra ràti*, “pintura de tucunaré”: três listras pretas pintadas ao redor de suas pernas e/ou braços (Nunes, 2016, p. 220). A pintura no maxilar, conforme as moças, se chama *ryitxó*.

As moças disseram que “dançar ou não dançar [com os aruanãs], depende de mãe e pai querer”. É a família que decide e, naturalmente, algumas moças gostam, outras não. “Chorei pra não dançar. Eu já tinha dançado e odiei. Eu é que não vou dançar outra vez”, disse uma moça, que tinha dançado quando era menina. Mas a maioria das *ijadòkòma* gostam de dançar: “às vezes ficam com vergonha e dizem que não gostam, mas gostam sim”, me disseram. Uma moça disse que gostaria de ter dançado, mas a sua avó não deixou, porque ela não queria que o pessoal da aldeia visse seu corpo.

### *Rasi, o topete*

Apresentei para as moças diversas fotografias, algumas antigas de seu povo, outras recentes, fotos de indígenas de todos os continentes e de não indígenas de diversas culturas. Entre as imagens, mostrei a cédula de 1000 cruzeiros, que circulou no Brasil de 1990 a 1994, trazendo a imagem do sertanista Cândido Rondon em uma face, e na outra, duas moças Karajá. Ao verem a imagem, as *ijadòkòma* caíram em gargalhadas achando graça do *rasi* caído da *ijadòkòma*.

Falei que houve um período em que por todo o Brasil usou-se essa nota e que poucos indígenas foram homenageados assim. Elas ficaram admiradas e felizes, e continuaram rindo do *rasi* caído da *ijadòkòma*. Mas dá trabalho cuidar do *rasi* e dá trabalho cuidar da beleza. E a *ijadòkòma* deve ser sempre bonita.

FIGURA 5: RASI



FONTE: Imagem produzida pela autora a partir de prints do *Facebook* das moças Karajá e recorte da nota de 1000 cruzeiros.

As moças explicaram que *rasi* é um “topete”, um corte dos cabelos no topo da cabeça feito especialmente na ocasião da menarca. As *ijàdòkòma* gostam que o *rasi* fique para cima e todo arrumadinho, sem nenhum fio de cabelo separado, bem diferente dos topetes das moças na cédula, que estão caídos.

A sabedoria das antigas Karajá para manter o topete alto é o uso da resina do *kowo-ji/owoji*. Na região do Araguaia essa árvore, *Protium heptaphyllum*, é chamada de amescla

pelos *tori*, também conhecida como breu branco em outros locais do Brasil. O *kowoji* — a árvore leva o mesmo nome que a resina — tem muitos usos entre os Karajá. Com a resina eles preparam o que eles chamam de “massa”. Em rituais, eles passam o *kowoji* no corpo para grudar penugens. Homens e mulheres também podem passar *kowoji* nas pernas quando forem correr, por exemplo, ao jogar futebol, para que as pernas engrossem.

O *kowoji* deixa o cabelo duro e possibilita que o topete fique alto, mas não tão alto como elas gostam. Assim, as *ijàdòkòma* contemporâneas agregaram seus conhecimentos aos de suas avós e misturam ao *kowoji* um pouco de gel, desses que se compra em supermercado.

Quem tem topete fica o tempo todo arrumando, até mesmo enquanto estão jogando bola ou tomando banho de rio. Às vezes elas usam o celular como espelho, outras vezes perguntam para suas amigas como está o topete. Dá trabalho manter o *rasi* levantado, que algumas *ijàdòkòma* preferem nem fazer, ou tiram assim que sua família permite. Uma moça disse que prendia o cabelo pra ninguém ver que ela não cuidava, outra disse que sua mãe não queria que ela colocasse o topete porque ela não sabia cuidar, “mas ela contou que quando ela fez, ela tomava banho sem molhar, porque se molhar, tem que levantar ele de novo”. As moças que estavam junto gargalharam e se puseram a mostrar como elas tomavam banho e lavavam os cabelos sem molhar o topete. Mas dá tanto trabalho manter o *rasi* levantado, que algumas *ijàdòkòma* preferem nem fazer. Porque se for para ter, ele tem que estar sempre bonito. Se ficar feio, a *ijàdòkòma* fica com uma imagem de desleixo.

Quando uma moça decide tirar o topete, isto é, abaixar o cabelo e deixá-lo crescer, elas dizem que ela “matou” o topete: “o topete dela já morreu?”; “eu matei logo o meu”, dizem. Uma delas explicou que matou seu *rasi*, porque o topete só fica bom com franja e ela acha que ela não ficava bem de franja. Como já mencionado, também ouvi as moças usando o verbo “matar” ao se referir ao *dekobuté*, o adorno que fica amarrado abaixo do joelho, e que, assim, como o *kowoji*, deixa a batata da perna grossa, um ideal de beleza. No entanto, outras falam “tirar” ou “cortar”.

Para matar o *rasi*, usam o *tari*, que é o óleo de tucum. Karajás de todas as idades usam *tari* nos cabelos. “É difícil comprar, minha mãe fica procurando a cidade toda”, disse uma moça. Já presenciei a extração do óleo de tucum nas aldeias Nova Tytema e Fontoura, mas os Karajá costumam achar o preço alto. O *tari* nutre, dá brilho e escurece o cabelo, o que agrada aos Karajá, que não gostam de *iradèxò*, “cabelo vermelho” (Nunes, 2017, p. 196).

Elas disseram que quando os “meninos” olham o topete e veem que é moça, já tratam diferente, já ficam interessados. Às vezes os *wèkyrybò* / *weryrybò* (os rapazes) mudam o jeito de tratar a moça de um dia para o outro, porque ficam sabendo que ela é *ijàdòkòma*. Aliás, toda a aldeia passa a tratar a moça diferente — e o pessoal das outras aldeias também. “E na cidade os homens ficam olhando estranho”, disseram.

Nessa mesma conversa, uma *ijàdòkòma* disse que quando ficou moça estava decidida a não fazer o *rasi*, porque uma missionária adventista “disse que era errado fazer”. “Errado por que?” – perguntei. “Não sei. Mas eu fiz. Só que não gostei e matei logo”, respondeu a moça.

Elas contaram também de uma jovem que queria fazer o topete, mas não era mais moça, ou seja, não era mais virgem. Perguntei: “mas e se ela fizer?”. A ideia gerou revolta nas *ijàdòkòma*, que disseram: “é errado, é errado demais, isso não pode acontecer, é fora de tudo.

Topete quem pode usar é a moça”. “Mas se aquela jovem não é mais moça, mas também não é casada, o que ela é?”, perguntei. A pergunta ficou um bom tempo sem resposta.

Geralmente, quando uma *ijàdòkòma* perde a virgindade, ela casa. É isso que se espera e há um custo social de renunciar ao casamento, podendo provocar brigas entre as famílias e até punições, como o espancamento público do jovem ou de algum parente. A situação em que elas não se casam é quando os pais não ficam sabendo, ou quando a *ijàdòkòma* se relaciona com um *tori*. Nestes casos, a família busca guardar segredo, e perante a sociedade ela continua sendo *ijàdòkòma* até se casar. No entanto, as pessoas “maldosas” – como disseram – podem chamá-la de *ijàdòkòmani*, que seria como dizer que ela é uma “falsa moça”. Nesse sentido, a palavra “*ijàdòkòma*” não se refere apenas a uma categoria de idade das mulheres, é também sinônimo de virgindade – o que explica as risadinhas e os olhares cruzados a cada vez que eu generalizava o grupo com esse termo.

### *Bròtyré*

O ritual de iniciação das moças Karajá envolve uma categoria fundamental para o povo Karajá: os *bròtyrè*. Geralmente o *bròtyrè* é feito por familiares mais velhos que se engajam em rituais domésticos e coletivos, como o nascimento de uma criança, o término do resguardo da mulher após o nascimento de seu primeiro filho ou filha e a iniciação de rapazes e moças. Geralmente, as pessoas que estão participando do *bròtyrè*, chamadas *bròtyrèdu mahadu*, são tias, tios, avós e avôs, tanto por parte da mãe quanto do pai, sendo mais recorrente que sejam mulheres.

Tudo que acontece à pessoa que está passando pelo ritual deve acontecer ao *bròtyrè* também, sejam coisas boas ou ruins. No caso das *ijadòkòma*, por exemplo, é motivo de muito orgulho ser a pessoa que faz o *rasi* no cabelo da moça, a *irasidykydu*, que geralmente é uma tia. E logo depois fazer o *rasi* na moça, as *bròtyrèdu mahadu*, tias e avós, também fazem o topete. Quanto mais tias, melhor. Elas também passam a resina de amescla e colam uma penugem nos pulsos. Os *bròtyrèdu mahadu* também podem dançar ao lado da pessoa que está passando pelo ritual e sentar ao lado da moça ou do rapaz na esteira.

Os *bròtyrèdu mahadu* participam pedindo algo à família da moça, como enfeites, comidas e utensílios domésticos. É menos comum, mas há também pessoas que não pedem nada, bastando o gesto de respeito, carinho, afeto e honra pela família. Uma das avós da moça pode chorar o *ibruhukỹ*, o “choro grande” e pedir a esteira, tida como item valioso. Depois da cerimônia e da distribuição de comida, os enfeites e a esteira são entregues às *bròtyrèdu mahadu*. Esses objetos dados guardam a memória dessas ocasiões, e a cada vez que o objeto é usado lembra-se com carinho dos familiares *bròtyrèdu mahadu* (Nunes, 2016, p. 222-226).

As moças destacaram um momento do *harubdè* que é tido por elas como o mais importante: a “alimentação”. Este momento é o que marca o encerramento do resguardo, o fim do período de prisão e a reapresentação da *hirarihikỹ*, a menina grande, como moça à sociedade. Dependendo da família, a menina pode ainda ficar confinada por mais alguns dias, mesmo após o fim do *harubdé*.

Enquanto está presa, a dieta da moça se restringe a alimentos de base vegetal e somente após a saída ela pode se alimentar de carne. Nunes (2016) destaca, entretanto, que

a restrição tende a pesar sobre o peixe e a tartaruga, alimentos propriamente *Iny*. A carne de frango seria considerada mais fraca, além de ser um alimento *tori* (Nunes, 2016, p. 196; 216).

A avó ou a tia da moça convida uma pessoa que seja reconhecida por sua sabedoria e comportamento exemplar. Geralmente eram convidadas pessoas anciãs, mas atualmente convidam também pessoas que se dedicaram aos estudos, para que a moça siga seu exemplo. Sendo mulher, deve ser uma pessoa trabalhadora, cozinhar bem e ser uma boa contadora de mitos, porque as características da *bròtyrè* são passadas para a moça (Nunes, 2016, p. 198; 216).

A “alimentação”, chamada *irykoredu* é um gesto simbólico em que essa pessoa sábia senta-se na frente da *ijadòkòma* sobre a esteira e passa um pedaço de peixe assado na boca da moça. Imediatamente a *ijadòkòma* se levanta e entra para o quarto. A partir de então, a festa passa para outro momento, as pessoas comemoram e a comida é compartilhada como *bròtyrè*. Os *bròtyredu mahadu* pedem que o alimento seja passado em suas bocas, como gesto de *brotyré*, sendo que apenas a pessoa que passou o alimento na boca da moça deve passar o alimento na boca das *bròtyrèdu mahadu*.

Uma das moças disse que a cultura está se perdendo, “a mãe ainda está fazendo a comida e chegam lá os convidados sem avisar”. A moça lamentou porque “nem sobra comida para os outros” e não ter comida para todos é uma vergonha. Essa fala encontra ressonância no trabalho de Nunes (2016), que relata que durante a iniciação feminina algumas mulheres são convidadas para virem mais cedo para ajudar a enfeitar a menina. Essas mulheres recebem alimentos em troca, antes mesmo do momento de “distribuição”, geralmente pegando mais do que as *bròtyrèdu* que chegam depois. As mulheres que não são tão próximas à moça e aos seus pais, mas que também fazem *bròtyrè*, avançam “ferozmente” sobre as bacias e pegam o que conseguirem de comida. Conforme Nunes (2016, p. 221), “a cena até então razoavelmente organizada, torna-se uma confusão”.

### *Casamento de antigamente*

Por diversas vezes as moças conversavam sobre casamento, tanto que um dos filmes que elas escolheram fazer foi o “Casamento de Antigamente”, que conta com a entrevista de duas anciãs, Mahuederu Karajá e Koaxiru Karajá. A tradução de ambas entrevistas foi feita com a ajuda da *ijadòkòma* Mydiwaru Karajá, e optei por manter o texto nas palavras dela, reconhecendo assim que as falas das anciãs Mahuederu e Koaxiru chegaram para mim atravessadas pela tradução da jovem Mydiwaru.

O *hārabie* era o “casamento de antigamente”, arranjado pelas famílias, sem que os jovens se conhecessem. Tanto o *wèkyrybò* quanto a *ijadòkòma* eram preparados desde crianças pelos familiares, a mãe, o pai, a avó, o avô, as tias e os tios, além de receber conselhos de pessoas que eram bastante respeitadas. A família da moça colocava as coisas do rapaz perto dela, e ela ficava em silêncio até o rapaz chegar. Depois, buscavam as coisas da moça. Alguns rapazes queriam ir, mas outros não queriam, então ficavam durante dias recebendo conselhos de pessoas sábias, *sènadu tyhy*, velhos “verdadeiros”, pessoas boas e inteligentes que falavam que é bom casar, porque darão um neto a eles, que esse neto vai crescer e ele também poderá aconselhar seus filhos (Calçavara, 2019, p. 188).

Quando o rapaz aceitava, as pessoas ficam muito felizes e iam para a casa da moça carregando o rapaz aos gritos de comemoração. Ao ouvir de longe, a tia ou a mãe da moça estendiam a esteira para ela deitar. O rapaz chegava com seus *bròtyrèdu mahadu*, que faziam suas brincadeiras, como pegar coisas dentro da casa e imitar a pessoa. A família aconselhava a moça para que, ao amanhecer, ela conversasse com o rapaz respeitosamente e tomasse banho com ele. Nas palavras de Mydiwaru, a partir da entrevista com Mahuederu:

Aí eles não conversam quando o dia amanhece, eles demoram pra se falar na intimidade, demora. Aí amanhece, não nesse dia, depois amanhece outro, aí chega o dia que prepara a moça. A família prepara a moça pra pintar ela e o marido (Calçavara, 2019, p. 188).

Passados poucos dias, os homens levavam o rapaz para pescar, para que quando ele “se casasse totalmente”, ele tivesse sorte na pescaria. As pessoas, principalmente as mulheres, ficavam em casa se pintando enquanto esperavam ele na aldeia.

Os *bròtyrè* ficam se pintando muito feliz e brincando com as outras pessoas. É muito bom ter casamento de antigamente. Tem muita alegria, muitas felicidades. A família coloca a esteira, arma a esteira tipo uma casa, é o *wèlò*. Aí coloca aquele banco, como aquele onde o *jyrè* senta. Eles colocam uma vasilha perto do banco onde o menino senta. Aí em cima do *kowoku* tem algodão e perto fica a vasilha com água pra mãe da menina pegar algodão, passar na água e lavar o rosto do menino. Os homens trazem o menino e a família leva a menina. Tem que usar só as coisas da aldeia, tipo os adornos *mĩrani*, *dekobutè*, tem que estar só com o *tuù*, pelada. A família vira a casinha de esteira, o *wèlò*, aí levam pra dentro de casa e deixam lá. Aí os homens trazem o menino. O menino vem com a cabeça abaixada, coloca uma roupa pra cobrir o rosto. A mãe da menina penteia o menino e a mãe do menino fica perto dele. Aí quando o menino vai pescar com os homens, ele traz muito peixe pra dar pra nova esposa. Eles dividem pros *bròtyrè*, dividem lá mesmo, assado e cozido. Eles comem peixe assado com os *bròtyrè* e dão peixe cru pra outras pessoas. O pessoal do *bròtyrè* chega na casa deles tudo sem mão beijada<sup>8</sup>, mas saem com os peixes na mão, todo mundo (Calçavara, 2019, p. 189-190, grifos da autora).

Mahuederu lamentou que hoje em dia as pessoas não casam mais assim, e disse que mesmo que se case conhecendo o marido, a família pode fazer a festa como antigamente. Ela disse que é muito bom o casamento de antigamente, porque traz alegria para a família e para a comunidade. E ressaltou que homens mais velhos que se casam com uma moça também podem fazer essa festa.

As falas das *sènadu ityhyre*, velhas verdadeiras, Mahuederu e Koaxiru no filme produzido pelas moças mostram que há diferenças entre o casamento arranjado e o ritual em si,

<sup>8</sup> Expressão utilizada por Mydiwaru no sentido de que não levaram nada para a casa.

pois elas narram casos em que fugiram para casar e ainda assim os pais realizaram a festa. A festa é tida como algo do passado e o casamento arranjado não é desejado por mais ninguém, nem mesmo as avós desejam isso para suas netas, segundo as *ijadòkòma*.

### *Casamento pelo Facebook*

FIGURA 6: VICIADAS



FONTE: (ACERVO PESSOAL)

Recentemente, com o acesso à internet, criaram-se novas categorias de relacionamento: o “namoro pelo celular”, ou ainda, “namoro pelo *Facebook*”, uma alternativa para conhecer melhor alguém sem que os pais saibam. Se a moça está muito viciada no celular, é um indício de que está namorando; “essa menina é viciada, ela só vive no *Facebook*, essa menina tá namorando” - as *ijadòkòma* diziam.

O namoro pelo celular consiste em ficar conversando e depois marcar de se encontrar. Quando se encontram, dizem que “casou pelo *Facebook*”. Durante este trabalho, uma das *ijadòkòma* que fazia parte do grupo “pediu o rapaz pelo *Facebook*” e quando cheguei na aldeia no dia seguinte, só se falava que ela tinha “casado pelo *Facebook*”.

O “casamento pelo *Facebook*” é um tipo de “casamento fugido”, onde a pessoa foge para casar, o que acontece desde antigamente. As *ijadòkòma* disseram que casar fugindo não é fácil, pois a família briga muito. Para os jovens fazerem isso, geralmente é por pressupor que as famílias não concordariam com a união. No filme “Casamento de antigamente”, Koaxiru chama este tipo de casamento de *kòta kòta*<sup>9</sup>, expressão que gerou constrangimento à moça que traduzia. Primeiro ela traduziu como “fazer amor”, mas depois corrigiu timidamente: “não seria bem ‘fazer amor’, mas tipo ‘transar’ mesmo”. Nunes (2016, p. 268) traduz o termo como “sacanagem’, no sentido sexual”.

O casamento ideal hoje em dia é o “casamento de *Inĩ*”, que consiste em uma união consensual entre os noivos e as famílias, mas sem haver relações sexuais prévias. No entanto, observa-se que o casamento com frequência tem se dado cada vez mais tarde. Além do desejo de estudar, outro motivo para adiar o casamento é que a partir dele os homens e mulheres passam a ter obrigações e trabalhar um para o outro. As mulheres devem cozinhar para seu marido, lavar suas roupas e cuidar da casa. Logo nascem os filhos, que também são cuidados pela mulher. Já os homens devem “colocar comida em casa”: trabalhar, produzir, pescar, construir casa e obter dinheiro para comprar tudo o que for necessário e desejado pela esposa e seus filhos, como comida, celulares, roupas e materiais para a confecção de adornos cerimoniais (Nunes, 2016, p. 201).

## Conclusão

FIGURA 7: DESPEDIDA



FONTE: (ACERVO PESSOAL)

<sup>9</sup> Na variação masculina, diz-se òta òta.

Depois que se casa, a relação da mulher com as indumentárias é transformada. O corte de cabelo *rasi*, os brincos *kuèju* e os enfeites de plumas *dohoboraty*, usados junto ao *kuèju*, não podem mais ser usados. Já os colares de miçangas *mÿrani*, *nôhõ* e os enfeites feitos de algodão *dexi*, *wokudexi*, *bywiru*, *dexiwerau*, *dekobutè*, *wlairi* podem ser usados depois que a mulher se casa quando ela dança com os aruanãs, desde que ela ainda não tenha tido filhos. Já a tanga *tuù e a txubola*, peça de algodão utilizada abaixo do *tuù* para proteger a pele durante a amarração, podem ser utilizados na dança com os aruanãs em todas as fases da vida das mulheres. A única exceção para todos os casos, é no momento em que as mulheres casadas e com filhos atuam como *brotyrèdu*, quando elas podem usar todos os adornos das *ijadòkòma* (Indumenta, 2022).

Além das peças já mencionadas, há ainda o *lòrilòri*, que é uma espécie de touca feita de penas de arara. Embora tenha o uso permitido a homens e mulheres de diferentes faixas etárias, os *lòrilóri* de penas de arara vermelha são de uso exclusivo feminino. Mas devido ao alto custo de sua produção, tem tido seu uso restrito às crianças. O *lòrilòri* é o único cocar usado tradicionalmente pelas mulheres Karajá (Indumenta, 2022).

Este trabalho demonstrou que as indumentárias tornam visíveis alguns dos indicadores da dinâmica social, podendo ser vistas como algo que conecta pessoas de determinado estrato da vida social (Andrade, 2017 p. 206). A autora diz ainda que há toda uma dimensão imaterial associada aos artefatos,

Há cantos e canções, gestos e um imaginário que não acompanham ou não estão presentes visualmente nos artefatos, inclusive na indumentária. Seria, portanto, inadequado proceder uma análise descritiva dos trajes, por exemplo, e crer que do visível extraímos a estética verdadeira, uma “alma indígena”. O que está visível é, senão, muitas vezes uma marca indicativa de algum valor que não está integralmente expresso nos desenhos, mas sutilmente indicados neles (Andrade, 2017, p. 208-209).

Dessa forma, trouxemos neste artigo a corporeidade como um aspecto da tradição Karajá intrinsecamente ligada às indumentárias, sendo ambas consideradas arte/ artefatos, conceitos inseparáveis e intraduzíveis à produção indígena, como sugerido por Lagrou (2009). Como esta autora afirmou: “não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela para cozinhar alimentos, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero” (2009, p. 35). O resultado deste entendimento, segundo a autora, “é que o corpo se torna artefato conceitual e o artefato um quase corpo e que os caminhos seguidos por corpos e artefatos nas sociedades vão se assemelhando cada vez mais” (2009, p. 104-105).

A conclusão a que chego, afinal, corrobora com Els Lagrou (2009, p. 104): corpos humanos são arte quando esculpidos pela intervenção ritual. O que quero dizer com isso é que a preparação da moça para dançar com os aruanãs, o corte de cabelo, a pintura de jenipapo, os conselhos que recebe de seus familiares e pessoas sábias, a restrição alimentar, a restrição dos deslocamentos, tudo isso e tantas outras coisas se inserem numa mesma categoria de ações que visam moldar as moças e deixá-las mais belas, em todos os sentidos.

Independentemente de onde queremos chegar com qualquer pesquisa junto a povos indígenas, as transformações culturais são sempre o ponto de partida. Existe uma pressão

dos *tori* sobre as *ijadòkòma* estarem “preservando a cultura”. Por exemplo, em relação aos objetos artísticos, presenciei muitas vezes os *tori* perguntando a elas: “você sabe fazer esteira? Sabe fazer pote? Sabe fazer boneca? Sabe fazer pulseira?”. Muitas vezes a resposta é negativa e outras tantas vezes elas apenas abaixam a cabeça. Os *tori* acham ruim: “ah, mas tem que aprender com a sua avó, senão a cultura morre, senão perde a cultura”.

Els Lagrou diz que, de modo geral, nas sociedades indígenas brasileiras “o papel de artesão/ artista não constitui uma especialização. Se a técnica em questão compete às pessoas de seu gênero, cada membro da sociedade pode se tornar um especialista na sua realização” (Lagrou, 2009, p.17). No entanto, para cada técnica sempre há aquelas pessoas mais habilidosas, que são considerados mestres. A autora afirma que para os indígenas, a arte segue a lógica do aprendizado em geral. A exemplo dos Kaxinanwa, para os quais a arte é como a memória e o conhecimento, incorporada a objetos, que por sua vez, são extensões do corpo, ou “novos quase-corpos”. E conclui “mais importante que a maneira como o conhecimento é estocado em objetos externos é o modo como as pessoas o incorporam, tanto o conhecimento social quanto a arte de viver bem e sem doença” (Lagrou, 2009, p. 92).

Nunes (2016) diz que cada objeto produzido pelas mulheres Karajá possui seus conhecimentos associados e habilidades específicas que foram passados por sua mãe ou avó, no caso das mulheres, e de seu pai ou avô, no caso dos homens. Uma mulher pode já ter visto sua mãe fazer esteira várias vezes, e já ajudou-a, mas nunca fez uma ela mesma. Em algum momento, na ocasião do nascimento de seu primeiro neto, por exemplo, ela simplesmente fará; outros, então, dirão que ela “sabe fazer esteira” (Nunes, 2016, p. 231-232). Tudo ao seu tempo.

Sobre as transformações culturais, Andrade (2017) destacou que as bonecas de cerâmica *ritxoko* e sua indumentária “não são apenas instrumentos de acesso à ancestralidade das tradições, são também meios para atualizar essas experiências passadas na vida social corrente”. Como exemplo, a autora traz uma cena do documentário *Ritxoko* (2013), em que crianças Karajá brincam com as bonecas tradicionais vestidas com tecidos coloridos, diferentemente das bonecas antigas e modernas, que se vestem de *tuù*, a tanga.

Outro exemplo interessante sobre as transformações culturais nas indumentárias indígenas é o uso abundante de miçangas. Industrializadas e coloridas, as miçangas substituíram matérias-primas extraídas da natureza e se tornaram fundamentais para a produção de peças tradicionais, inclusive Karajá. Segundo Els Lagrou, o tratamento dado por diferentes povos indígenas à miçanga constitui uma “manifestação específica da estética da pacificação do inimigo” (Lagrou, 2009, p. 56). Lagrou busca combater a abordagem purista que vê na miçanga um sinal de poluição estética e ressalta que objetos rituais e enfeites que contêm miçanga não devem ser analisados como “hibridismos”, e sim como “manifestações legítimas de modos específicos de se produzir e utilizar substâncias, matérias-primas e objetos segundo lógicas de classificação e transformação específicas” (Lagrou, 2009, p. 56). E segue:

Porque assim como o conceito de incorporação da alteridade, enquanto processo de construção da identidade, o conceito de transformação tem grande centralidade na visão de mundo e práxis ameríndia: coisas e pessoas podem ser transformadas, domesticadas, pacificadas e incorporadas (Lagrou, 2009, p. 56).

Foi para transformar minha epistemologia a partir da contribuição das moças Karajá que busquei um caminho no sentido de “pensar com elas”. Viveiros de Castro diz que a Antropologia superou a fase em que se tratava de fazer os outros pensarem como nós, mas nem por isso devemos pensar que se trata de nós pensarmos como eles. O autor diz que o que podemos é pensar com eles, levar a diferença de seu pensamento a sério, pois acolhendo as diferenças é que se constrói o comum (Viveiros de Castro, 2012, p. 163-164).

As “perdas culturais” e o intenso contato com a sociedade *tori* são vistos como problemas não só pela população da região, mas também pelos pesquisadores e pelos próprios indígenas. A questão, no entanto, se mostra mais complexa sob o ponto de vista dos indígenas, e, aparentemente, bem mais simples do ponto de vista das moças.

As *ijadòkòma* trouxeram para o trabalho diversos temas da cultura Karajá, mas até onde pude perceber, essa busca não vinha como uma lamentação por algo que está se perdendo, mas sim como o interesse por algo bonito que ficou no passado. E, ao que parece, para as moças está tudo bem que algumas coisas de antigamente não aconteçam mais hoje, que hoje elas vivam uma vida diferente da que suas avós viveram, porque a vida antes era mais “sofrida”. A história nos conta de casamentos arranjados, de longas viagens a pé, de muito esforço físico para atravessar o rio remando, do trabalho que dava cultivar os alimentos para sustentar a família e até mesmo de períodos de guerra, especialmente contra os Xavante. Era um tempo sem barco a motor, sem bicicleta, sem moto, sem televisão e sem celular. As novidades são abraçadas porque tendem a facilitar a vida e também torná-la mais divertida.

É curioso pensar em como o discurso do desinteresse pela cultura coloca de alguma maneira a culpa no jovem. É quase impossível conversar com um Karajá sobre as festas tradicionais e não ouvir uma reclamação sobre o desinteresse dos jovens, mas todos os anos as festas acontecem e os jovens estão lá. É impressionante a força e a presença da cultura entre os Karajá, que mesmo após mais de trezentos anos se relacionando com a sociedade regional, continuam falando entre eles em *inỹrybè*, praticando seus rituais e produzindo sua cultura.

É certo, no entanto, que não temos uma relação de troca cultural justa com os indígenas. Nunes (2016) afirma que não basta dizer que elementos do mundo *tori* causam impacto negativo sobre o mundo *Inỹ*; é preciso entender quais impactos são esses e como eles afetam esse mundo. Segundo o autor, a influência do contato é um ponto de partida e não uma conclusão da análise. A questão seria compreender como os Karajá têm logrado produzir coletivos propriamente humanos, ou seja, *Inỹ*.

Sobre isso, Nunes afirma:

é preciso entender o entendimento indígena desta história. Caso contrário, corre-se o risco de simplesmente replicar um lamento melancólico pelos efeitos nefastos da colonização que, sem atentar para o modo concreto como o “contato” e seus “efeitos” se colocam, são vividos e produzidos pelas pessoas e pelos coletivos cotidianamente, não deixa aos últimos nenhuma saída, i.e., nenhum horizonte de futuro (Nunes, 2016, p. 122).

Não é papel dos não indígenas lançar críticas às transformações culturais, visto que fazemos mais parte do que nós estamos entendendo como problema do que da solução. É

preciso fugir dos estereótipos, dar visibilidade aos aspectos positivos da cultura Karajá e, especialmente, aos jovens. Não se trata de negar os problemas, mas de explorar facetas que o discurso hegemônico não vê.

O trabalho revelou o interesse das moças pela cultura de seus antepassados não como um desejo de retorno à origem, mas sim de valorização de sua história e das *sênadu tyhy*, velhas verdadeiras, como legítimas conhecedoras dessa história. O jeito que as moças olham para o passado é um jeito completamente novo, doidinho e lindinho, fruto da “transformação da transformação”. Uma moça Karajá usando o *Facebook* está colocando sua cultura na vitrine do mundo. A cada interação com suas amigas, sejam elas *Inĩ* ou *tori*, elas produzem cultura.

Talvez não seja exatamente este o tipo de interesse que as mais velhas gostariam que as jovens tivessem. Talvez quisessem que as moças desejassem um retorno ao passado, ou talvez tenham medo de que as moças – ou elas mesmas – se percam nas novidades do mundo. Ou ainda, talvez, afirmar que a “tradição está se perdendo” e que “os jovens não se interessam pela cultura” seja uma forma “tradicional” de chamar a atenção dos jovens para a cultura.

## Referências

ANDRADE, Rita Moraes de. Vestires indígenas em bonecas Karajá: argumentos para uma história. **Questões & Debates**, Curitiba, volume 65, n.2, p. 197-222, jul./dez. 2017.

BRASIL. Mortalidade por suicídio na população indígena no Brasil, 2015 a 2018. **Boletim Epidemiológico**, Volume 51, nº37. Ed. Atual. Brasília: Ministério da Saúde, 2020.

CALÇAVARA, Lilian Brandt. “*Ijadòkòma itxĩtè: as moças Karajá ‘doidinhas’ e ‘lindas como sempre’*”. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável junto a Povos e Terras Tradicionais – MESPT - Centro de Desenvolvimento Sustentável. Universidade de Brasília, 2019. Disponível em <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/37041>. Acesso em 30 de jul. 2023.

BANIWA, Gersem. Prefácio. In: OLIVEIRA, Assis da Costa; RANGEL, Lúcia Helena (Org.). **Juventudes Indígenas: Estudos interdisciplinares, saberes interculturais**. Conexões entre Brasil e México. Rio de Janeiro: E-papers, 2017. p. 5-12

IBGE. Censo demográfico 2022. Indígenas – Primeiros resultados do universo. Disponível em: <[https://www.aen.pr.gov.br/sites/default/arquivos\\_restritos/files/documento/2023-08/liv102018\\_1.pdf](https://www.aen.pr.gov.br/sites/default/arquivos_restritos/files/documento/2023-08/liv102018_1.pdf)>. Acesso em 16/11/2023.

INDUMENTA. “*Ixitkydkĩ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Inĩ Karajá*”. Disponível em: <<https://www.vestiresmulheresykaraja.com>>. Acesso em 30/07/2023.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C / Arte, 2009.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; SILVA, Telma Camargo da. A arte de saber fazer grafismo nas bonecas Karajá. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 38, p. 45-74, Dec. 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832012000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000200003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 30/07/2023.  
<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000200003>

NUNES, Eduardo Soares. **Transformações Karajá: Os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos**. 2016. 609f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

OLHO Filmes. Trailer Ritxoko., 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KJGDn5guH1o>>. Acesso em 30/07/2023.

PORTELA, Cristiane de Assis. **Nem ressurgidos, nem emergentes: a resistência histórica dos Karajá de Buridina em Aruanã – GO (1980-2006)**. 2006. 233. Dissertação (Mestrado em História da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás), Goiânia, 2006.

SESAI – Secretaria Especial de Saúde Indígena. Plano de Ação: Saúde Mental. DSEI Araguaia, Sesai/MS, 2014.

SIASI – Sistema de Informação da Atenção à Saúde Indígena. Ministério da Saúde. Censo populacional. Dados de 20 de maio de 2019

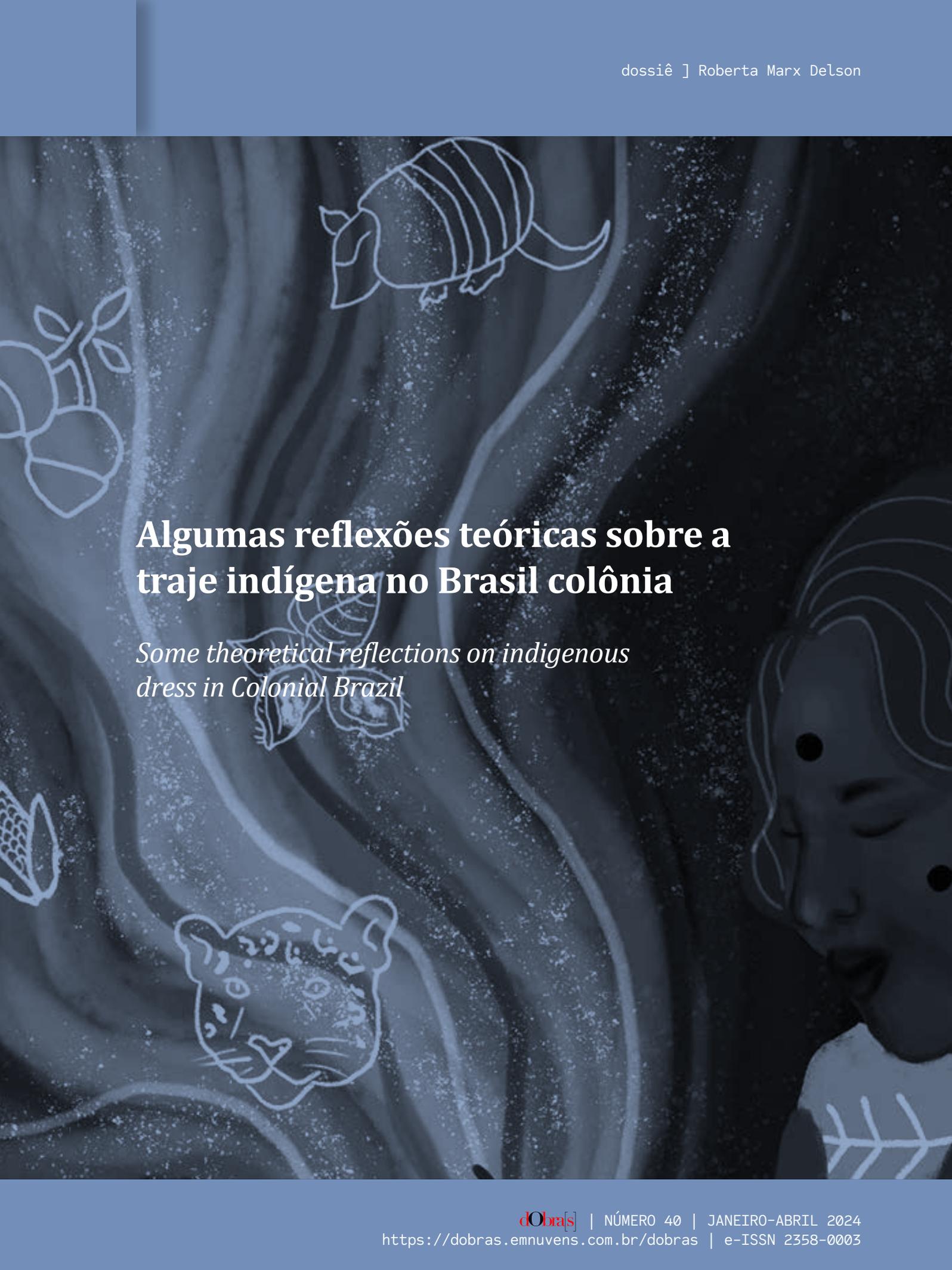
TORAL, André Amaral. **Cosmologia e sociedade Karajá**. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **“Transformação” na Antropologia, transformação da “Antropologia”**. Revista Mana, Rio de Janeiro, v. 18, nº 2, p. 151-171, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Contra-antropologia, contra o Estado: uma entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. Entrevista concedida a Paulo Bull. **Revista Habitus**, Rio de Janeiro, v. 12, nº 2, p. 146-163, 2014.

## Agradecimentos

Agradeço às *ijadòkòma* que participaram deste trabalho, bem como às suas mães, aos seus pais e cuidadores. Um agradecimento especial a Mydiwaru Karajá, que traduziu as entrevistas no filme Casamento de Antigamente, a Guilherme Neves Pinto, pela tradução para o inglês e aos revisores, pelas contribuições fundamentais. Txikotòetukè!



## Algumas reflexões teóricas sobre a traje indígena no Brasil colônia

*Some theoretical reflections on indigenous  
dress in Colonial Brazil*

Roberta Marx Delson<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9612-8598>

[abstract] This article is a preliminary attempt to apply current social theories of adornment as “dress” and “dress” as signifier of class to the issue of indigenous dress in colonial Brazil. Drawing upon the analysis of Joanne Entwistle, I examine encounters between indigenes and the Portuguese colonial administrators which took place over more than three centuries of control. I also interpret orders issued for clothing the native population under the rule of the Directorate. My conclusions reinforce the theories that indigenous adornment can be interpreted as “dress” and, that moreover, the Portuguese understood this concept. Nonetheless, there were contradictions in the Portuguese approach to creating a proletariat from uniformly dressed indigenous workers; the Crown routinely elevated leaders (who were allotted finer clothing) in order to reinforce their dependence upon colonial rulers. While this “dress code” for the indigenous population helped to maintain social order, it was not inevitably followed.

[keywords] **Adornment. Directorate. “Dress”. Maintenance of social order.**

[resumo] O presente artigo é uma tentativa preliminar de aplicar as teorias sociais atuais sobre “vestuário” como uma forma de adorno, e “vestuário” como significante de classe em relação a questão dos modos de vestir dos povos indígenas no Brasil colonial. Partindo da análise de Joanne Entwistle, examino o encontro entre os indígenas e os administradores coloniais portugueses que ocorreu por mais de três séculos de controle. Também interpreto as ordens emitidas sobre as roupas dos nativos durante o controle do Diretório dos Índios. Minhas conclusões reforçam as teorias de que os adornos indígenas podem ser interpretados como “vestimentas” e, além disso, os portugueses entendiam esse conceito. Apesar disso, existiam contradições na abordagem portuguesa de criação de um proletariado de indígenas vestidos de maneira uniforme; a Coroa rotineiramente elevava os líderes (aos quais eram destinadas roupas elegantes) de maneira a reforçar a dependência em relação aos líderes coloniais. Ainda que esse “código de vestimenta” para a população indígena ajudasse a manter a ordem social, ele não foi inevitavelmente seguido.

[palavras-chave] **Adornamento. Diretório dos Índios. “Vestuário”. Manutenção da ordem social.**

Recebido em: 11-10-2023

Aprovado em: 20-12-2023

---

<sup>1</sup> PhD in Latin American History, Columbia University. Research Associate, Division of Anthropology, the American Museum of Natural History. E-mail: [rdelson@amnh.org](mailto:rdelson@amnh.org)

## Background

During my professional career as an historian of colonial Brazil I have had several occasions to research the history of Brazilian textiles. With my colleague John Dickenson, I have examined the process of industrialization of cloth production in Brazil (Dickenson and Delson, 1991). I have also discussed the hybridization of indigenous woven cloth (Delson, 2000) and the sometimes idiosyncratic adoption of European modes of clothing during the colonial period (Delson, 2004), as well as the history of the textile industry in Brazil, from its origins to the present (Delson, 2010).

Most of my writing on these subjects, however, was published before theories regarding dress, fashion and the body had been well established. In the intervening years since I conducted my research, many new and relevant ideas regarding the universality of dress and the role of dress in defining social class have been published. Anthropologists and sociologists initially looked at the “body” as an object of study upon which culture was superimposed in both Western as well as non-Western contexts (Barnes and Eicher, eds., 1993). “Fashion studies” have extended that idea to consider how different concepts of dress reflect cultural norms and the push to accept “modernity” (Wilson, 2013).

In this paper I have attempted to apply some of these new insights to my previous research in order to better explain the parameters and meaning of what constituted indigenous dress in colonial Brazil. By referring to some of the most recent historical writing on Brazil, which continues its questioning of traditional historiography, I ask the following questions about indigenous dress of the Brazilian colonial period in this paper: should we continue to consider the bodies of Brazilian indigenes “undressed” if, in fact, they were otherwise “adorned” with decorations, but not clothing in the traditional sense? And, if dress is a signifier of class, which contemporary sociological theory suggests it is, then what did orders imposed on Brazil’s native population to adopt a daily habit of clothing themselves say about their status within Brazilian society? What did colonial projects to clothe indigenous peoples actually mean in the context of the construction of power networks? Was there any input from local people in implementing these policies? Finally, did such metropolitan-imposed policies which insisted upon a “dressed” indigenous population actually work? While these questions were not the focus of my original work, they are considered here not only because they are intellectually interesting, but because their answers offer the possibility of new perspectives on our total understanding of Brazil in colonial times. I approach these issues chronologically in this paper by first examining indigenous dress from the time of the Portuguese arrival in Brazil and then indicating how clothing policies changed over more than three hundred years of colonial rule. I remain especially concerned about deciphering what such dress policies indicate about the maintenance of the colonial order in Brazil and the processes of acculturation of the Brazilian native population.

In discussing the theoretical perspectives on dress, I draw upon the excellent synopsis of recent theories on “dress and body” discussed in the third edition of Joanne Entwistle’s important work, **The Fashioned Body** (Entwistle, 2023). In this newly revised edition of her seminal treatise on fashion and sociological methodology, Entwistle updates the theoretical debates stemming from the centrality of dress to social order and power, with the acknowledged propensity of all peoples to adorn themselves, to the effects of dress regulations and sumptuary laws on the body politic. Her incisive overviews of sociological, historical and anthropological

theories, therefore, inform this paper, even though her emphasis is admittedly largely on European manifestations of such premises rather than the application of these theories to non-western situations.

### The Issue of Adornment

I begin this discussion with a consideration of the issue of adornment. Entwistle (2023, p. 7) reminds us that, “Dress is a basic fact of social life and this, according to anthropologists, is true of all known human cultures: all people ‘dress’ the body in some way, be it through clothing, tattooing, cosmetics or other forms of body painting”. She further notes that anthropological studies insist that doing something to the body is a universal inclination and explains that “...no culture leaves the body unadorned, but adds to, embellishes, enhances or decorates the body. ... what constitutes ‘dress’ varies from culture to culture and also within a culture, since what is considered appropriate dress will depend on the situation or occasion [my underlining]”.

How is her observation relevant to colonial Brazil? To answer that, I apply the argument that adornment is “dress” to a review of the first documented encounter between the Portuguese and the native inhabitants of Brazil. The fact that the Portuguese Admiral Pedro Álvares de Cabral, who famously sailed his convoy off course to Brazil in 1500 on his way east, had a scribe with him (Pero Vaz da Caminha) allows us to read on the spot commentary reporting the initial contact between the Europeans and the native Brazilians. Most of the traditional historiographical treatments of this first encounter of the Portuguese with the Tupinambá peoples who lived on the northeastern coastline where Cabral landed, almost inevitably focus on the European reaction to the “nakedness” of the indigenous bodies. Consequently, most students of Brazilian history are familiar with an historical trope of the initial encounter which not only contrasts the “dressed” Europeans with their unclothed native counterparts, but also attributes “innocence” and “lack of guile” to these indigenes, for exactly the reason that they are unclothed. As this version goes, the native Brazilians were as naked as the day they were born; according to the typical framing of the initial encounter, this impression led the Portuguese to believe that the indigenous peoples should be considered “innocents,” and therefore spiritually neutral and receptive to Christianity.

But a closer reading of Pero Vaz da Caminha’s account of this first encounter suggests that something quite different was happening. According to historian John Hemming (1999, p. 20), the scribe reports that Cabral sent his representative, Nicolau Coelho, to examine the coastline. As Coelho approached the shore, indigenous men began to gather, carefully watching as the new arrival walked toward them. It should be noted that prior to 1500, the Portuguese had already encountered many “foreign peoples” in their previous explorations of the coasts of Africa and India and had, in response, developed a “vocabulary” of confronting the unknown. Coelho, who obviously could see that the local people were not wearing clothing in the conventional sense, understood instinctively the concept that these people were adorned, but not undressed. He therefore threw them a red hat and a linen cap that he had been wearing. He followed this gesture by throwing a black hat to the assemblage.

How did the indigenes react to his display? They apparently understood precisely the message that Coelho was conveying and responded in kind, by presenting Coelho with a feathered headdress as well as a string of small white beads that looked to the Europeans

like seed pearls (Hemming, 1999, p. 20). In other words, the native Brazilians comprehended at once that the hats Coelho offered them had been worn as adornments and were now being offered to them as such. This prompted them to respond in kind with what they considered their local equivalents. This exchange presents a very nuanced, and considerably less salacious, picture of the initial encounter, one that shies away from the trope of “shock” experienced by Portuguese who were left gaping at the nudity in front of them, in favor of a clearer meeting of the minds.

Of course, we have no account of what the indigenes thought of the textiles the Portuguese were wearing. On this point, Heather Roller, an historian whose perceptive recent work on native autonomy in Brazil is quite extensive, writes that these initial contacts, or “rituals of approximation,” (Roller, 2021, p. 58) in which native populations encountered the Portuguese for the first time, and vice versa, would be repeated over and over again throughout the colonial period, a process which extended even into the late eighteenth century. From the later accounts which she has analyzed we get a greater sense of what the native population thought of the concept of European “dress.” A perfect example of her view of these initial encounters is provided by the recounting she provides of the meeting which took place between the Portuguese and the Karajá peoples who, along with the Javaé, were enticed in 1775 to make peace with the colonial authorities, despite decades of previous resistance. A description of the jovial event which took place when the parties met to finalize their agreement suggests that the first step in this encounter was having interpreters offer reassurances to both sides of continuing peaceful intentions. Obviously, by this time, European style body coverings were not unknown to native Brazilians, but the Portuguese used the uniqueness of their outfits to cement relations with the Karajá. Following mutual reassurances of friendliness, the Portuguese took off their jackets and shirts and stood “bare-chested to watch as Indians gleefully donned their clothes” (Roller, 2021, p. 58). The symbolism of this gesture cannot be overstated: from the Portuguese point of view the fact that the Karajá willingly tried on European clothes was interpreted as a welcome signal of breakdown of barriers which their otherwise foreign clothing might represent. For the native Brazilians, putting on the Portuguese jackets made them at once the equals of the Portuguese, thus erasing the “mystique” of Portuguese dress which had heretofore served to distinguish the groups from the other. In other words, allowing the indigenes to don their clothing narrowed the psychic and cultural distance and differences between the groups. After these reassurances, Roller tells us, gifts were exchanged (including bolts of cloth so that the indigenes could fashion their own clothing), amidst a very festive atmosphere. And, Roller suggests, this kind of ritual of approximation, in which indigenous peoples were allowed to try on European dress and, in effect become the “Other,” was “performed” multiple times over the course of three plus centuries of Portuguese colonization.

Should we then continue to view the native Brazilians as “undressed” in the conventional sense? If we understand dress to be adornment and that, as anthropologists have observed, adornment is a universal phenomenon, the answer must be no. Additionally, we have evidence that headdresses and beads were not the only adornments wore by indigenous Brazilian peoples; historically, they wore feathers, *tangas* (small skirts), necklaces, ear plugs and plates in their lips and sometimes covered parts of their bodies with an occasional animal skin. They also liberally applied a paste made from *urucum*, or annatto, from which they extracted a bright red color, to paint their bodies. Some, like the Omagua (Cambaba in

Portuguese), wore woven tunics (Figure 1). While it is true there was not a uniform indigenous dress in Brazil similar to the smocked and embroidered *huipil* tunics worn for centuries by Mayan women in Central America, the native tribes of Brazil distinguished among themselves on the basis of the adornments which they wore.

FIGURE 1 - CAMBÉBA IN TUNIC.



SOURCE: FERREIRA, 1971, vol. 1, plate 118.

Although it is not possible today to extract the exact meaning attached to all of the adornments worn by native Brazilians, an anonymous account written 87 years after Cabral's visit to the Brazilian coast offers insight into what the adornments of the Tupinambá at least meant to them; it further suggests that rather than acting as mere decorations, these adornments instantly telegraphed a message which was blatantly obvious to the people who wore, or saw them. This anonymous account also provides a detailed description of the Tupinambá cotton industries of the late sixteenth century and comments upon the fineness of the textiles with which they made their hammocks (Anonymous, 1999, p. 28). Interestingly, the author also precociously opines that given looms, the skills these women showed in weaving hammocks could easily be transferred to the making of cloth; it would take several centuries for that to happen.

The account also deciphers the meaning of at least some of the ornaments worn by the Tupinambá. For example, the braided bands which young women wound on their wrists and waists were universally understood to mean that the girl who was wearing them was chaste (Anonymous, 1999, p. 27). They also suggested, in a parallel understanding, that she was now mature enough to be married. Once a woman had been penetrated, however, married or not, she was obliged to break the bands which she wore to signify her new status to the rest of her community. Thus, without the identity imbued by conventional clothing or even, for that matter, minus the use of any covering in the European sense, the Tupinambá had nonetheless developed a vocabulary of adornment which depicted a woman's status and place within her society at a simple glance.

### Dress As a Signifier of Class

Adornment as a form of "dress" is not just universal but, as Entwistle's analysis reveals, where actual body covering (i.e., dress) is present, it may further serve as a signifier of class, in turn playing a central role in the maintenance of social order (Entwistle, 2023, p. 9). She suggests that "dress is an embodied activity and one that is embodied within social relations" (Entwistle, 2023, p. 11). Each society has expected norms, and "dressing requires one to attend unconsciously or consciously to these norms and expectations when preparing the body for presentation in any particular social setting" (Entwistle, 2023, p. 11).

Can these precepts be applied to colonial Brazilian history? I believe the answer is yes, given some peculiarities of the Brazilian situation. We can begin this part of the discussion by observing that almost from the beginning of Portuguese direct settlement of Brazil in 1532, textiles destined to be made into clothing were produced in the colony. Thread (largely from cotton) was spun and woven into cloth by Portuguese colonists in Brazil in their homes, in much the same manner as it was spun and woven throughout rural areas of Portugal. Most of what was produced from this domestic industry was simple, coarse cloth

which was subsequently sewn into garments to clothe the African or creole slave population (Dickenson and Delson, 1991, p. 40). This incipient textile industry was associated with the sugar plantations of the northeast, which dominated the economy of the initial period of colonization, but it is fair to say that coarse cloth was woven throughout the colony. Some of it was also used to produce sacking materials for transporting goods from extractive industries overseas (sugar for example), and, undoubtedly, some of it went to clothe Portuguese settlers as well.

Importantly, by the second and third century of colonization, cloth was being produced in every part of the Brazilian colony and with increasing variation. For wealthy consumers in urban areas, and also buyers from the gold and diamond mining regions of Minas Gerais who had the means, there were silks (using thread from imported silk worms) and finely woven cloths produced in the colony (often in small factories; Madureira, 2001, p. 78); these were augmented by cloth imported from abroad. Indeed, the more refined (and imported) fabrics purchased by the well-to-do were deemed so valuable that fine clothing items were frequently mentioned in inventories, or left in wills to either relatives or the occasional lucky slave or illegitimate child (França Paiva, 1995, p. 96 and chapter 2). For the free urban poor (of Portuguese or mixed background), lesser cloth was available. Some types of the cloth produced in this industry were dictated by geographic area; thus, woolen goods including felts were produced for markets in the colder south, while lighter cloth continued to be produced for the hotter north. Cloth had become such an integral part of the economy that by the eighteenth century it often served as a proxy for currency, with wages for workers doled out in bolts of fabrics (Delson, 2010). By the mid-eighteenth century, when the economy had expanded with the discovery and mining of gold in Minas Gerais, two separate textile configurations had emerged: “home/estate manufacture and factory production.” (Delson, 2010, p. 78). Later in the century, extensive Brazilian textile production began to compete with that of Portugal. The Crown responded by attempting to shut down colonial production in 1785, ruling that Brazilian cotton, silk, wool, linen and embroidery manufacture was to cease. This legislation was not wholly successful, and textile production continued in the colony into the nineteenth century (Dickenson and Delson, 1991).

In all instances, by their ability to purchase fine cloth produced from Brazilian manufacture and/or imported from abroad, the wealthy class used “dress” as a means of easily distinguishing themselves from the masses. To prevent any confusion, in the colony, as well as in the mother country, sumptuary laws operated, assuring that only the upper classes were permitted to wear certain fabrics and laces in public. The origin of these laws appears to have been the Muslim-ruled regimes of Iberia (Seed, 2001, p. 74). These laws also applied elsewhere across the vast Portuguese realm; for a discussion of their impact in the Atlantic Islands, see Soares Fernandes, Freitas Alves and do Vale Fernandes (1994).

In this manner, “dress” managed to convey not only the class status of the individual, but it reinforced and strengthened the social distances between classes by imposing prohibitions on those who would wish to emulate the upper class style of dress. It should be noted that this distinction was predominantly in the type of dress and fabric used, rather than the “style” of the dress, which begs the question of fashion, a totally different issue. It is likely that considerations of fashion, long associated with court life in the sixteenth and seventeenth century and with the European aristocracy in general, were probably not as important in the distant colonies as they were in the metropolitan countries. Occasionally these sumptuary prohibitions took an ironic twist: for example, elite partisans of the late eighteenth century nativist revolt in Minas Gerais known as the *Inconfidência* sported locally produced inexpensive cotton clothing as a proud symbol of their resistance to the Crown (Dickenson and Delson, 1991, p. 40).

By the eighteenth century the basic textile industry in Brazil had expanded beyond simple home or plantation production into what Dickenson and Delson (1991) have previously called proto-industrialized settings. In this last full century of colonization, the Portuguese established cloth-producing factories which were assigned specific tasks by the government. One factory in Belém do Pará, for example, manufactured cloth in various colors for military uniforms, presumably using local dyes like indigo (see Prado, Jr., 1967, p. 179). These factories were largely staffed by wage laborers (Delson, 2010, p. 13), some of whom were recruited from the indigenous population and whose wage compensation was often provided in the form of bolts of cloth.

Dress was undoubtedly a signifier of class for the colonial elite of Brazil, and social distance was maintained by the type of garments worn. But none of this history is directly relevant to the issue of indigenous dress. Did “dress” also differentiate social classes in this instance? The answer is not as clear. Initially, there were no overarching colonial rules for the way native Brazilians were to appear in public, unless those indigenes had come under the specific tutelage of religious orders and had been relocated to isolated communities. It was the religious fathers who dictated what their charges used to cover themselves, since the modesty provided by a simple cloth garment was their main concern. The dress worn by the native Brazilians in the charge of religious orders is not immediately known. We have one image, however, believed to be that of indigenes who came to a village in Brazil from the Spanish Santa Clara mission in Paraguay, which suggests that the mission’s residents (at least the women) wore simple shifts or long chemises (Figure 2). This was, of course, an eminently suitable garment for hot weather, not unlike similar garments worn even today in hot, desert cultures.

FIGURE 2 - CLOTHED FEMALE INDIGENES OF AN UNKNOWN TRIBE, C. 1787



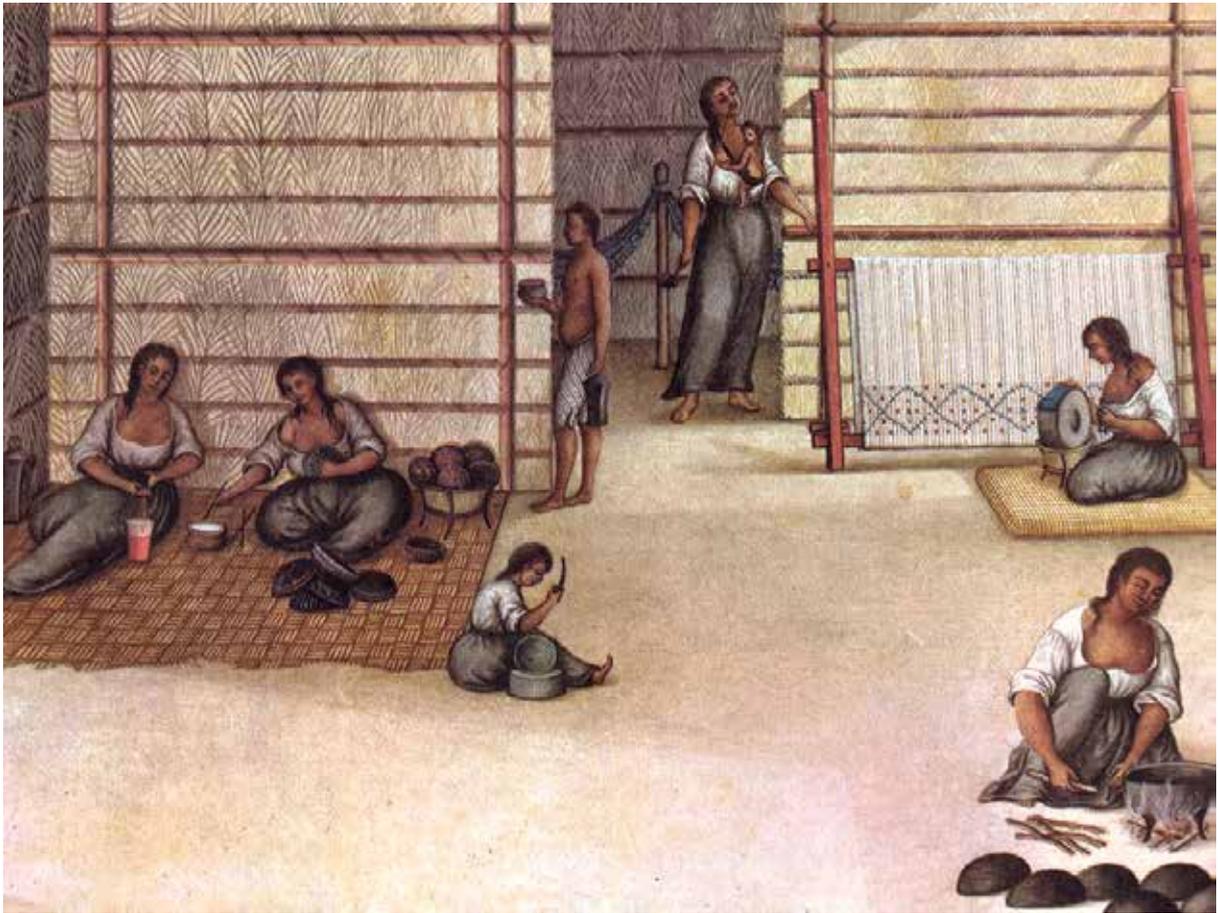
SOURCE - FERREIRA, 1971, vol. 1, plate 107.

All of this would change radically in the mid-eighteenth century when the Portuguese government took direct control of the Indian *aldeias* (villages) from the religious orders, an action which stemmed from the expulsion of the Jesuits in 1759. In assuming responsibility over a network of indigenous *aldeias*, and with the goal of expanding them, the Portuguese now substituted a secular regime dedicated to bringing indigenes more fully into the realm as vassals of the Crown. The rules by which this new direction of the Portuguese Crown were to be implemented were outlined in legislation which established an administrative regime for the indigenes known as the Directorate. The brainchild of the Marques de Pombal, effectively the Prime Minister of Portugal, this new set of regulations aimed to transform Brazilians of indigenous background into useful workers who would now be organized into secular but nonetheless tightly controlled government villages. The goal was to create a new, servile class which took its cues from Portuguese administrators.

The key to achieving this goal was to dictate the parameters of every aspect of the lives led by the native Brazilians who were enticed to live in these new communities. Elsewhere (Delson, 1998), I have argued that by mandating uniformity in the facades of the houses built for Indian occupants, the Portuguese hoped to eliminate any disagreements among the residents. The same may be said about orders for clothing the *aldeia* residents. Where the priests had formerly just required their native charges to cover themselves, the Portuguese, under Pombal's direction, now aimed to create a kind of peasantry and ordered that the Indians be dressed as such. Thus, all of the indigenous workers, including those engaged in textile production, who came under the jurisdiction of the Directorate, were required to be dressed in quasi-European fashion. Each of the towns founded under the regulations of the Directorate, especially in the Far West and the Amazon, was further required to have an area set aside for growing cotton; many villages had buildings dedicated to the spinning and weaving of cloth for local needs and for trade purposes.

The great eighteenth century Brazilian naturalist, Alexandre Rodrigues Ferreira, observed that cloth was not only given as wage payment to native workers but also doled out, free of charge, to occupants of such indigenous communities so that they might fashion garments of their own. In the illustrations which accompany his work we can observe that the women weavers in the village of Monte Alegre wore simple skirts and blouses (Figure 3). Elsewhere, he remarks that for the resettlement of the Muras into the village of Airão, in 1787, each individual received a customary allotment of 4 varas (an old measurement of 1.10 meters) of cotton cloth from which to fashion their clothing. Additionally, each woman received a necklace (consistent with the concept of adornment), a mirror and a cape (Ferreira, 1974, p. 160). The men received similar items including an allotment of cloth.

FIGURE 3 - INDIGENOUS WOMEN WEAVERS IN THE VILLAGE OF MONTE ALEGRE.



SOURCE - FERREIRA, 1971, vol. 1, plate 28.

Presumably, the goal here was to create a uniform peasantry, i.e., a kind of proletariat of indigenous workers, who were instantly recognizable by the simple, proto-European clothing they wore. But if so, how then can we reconcile this plan with the Portuguese propensity to differentiate among the inhabitants of these villages by singling out certain individuals, namely the chiefs or natural leaders, for greater and more elaborate clothing allotments? For example, the leader of the Muras and other individuals deemed worthy of such privilege were given shoes with a pair of buckles, linen stockings, gold leaf buttons and hats, along with enough cloth to fashion seven shirts. At a glance, these chosen individuals were dressed differently from everyone else; the European style clothing provided to these men meant they were instantly elevated and recognizable as an elite. This decision would seem to have defeated the Portuguese aim of creating a homogeneous working class.

On the other hand, the Portuguese chose to elevate local elites because they understood the second part of this theoretical equation, namely that “dress” plays a central role in the maintenance of social order. The colonial authorities rightly reckoned that “gifting” these extra goods to the natural leader of an indigenous community would encourage the,

perhaps otherwise reluctant, chief to wear European-style dress; in turn his actions would presumably inspire others to follow his example. In essence, the practice of differentiating between clothing styles served to reinforce the authority of the local elite. It was thus in their interest to comply with the demands of the colonial powers. Ironically, even while such a practice served to reinforce the chief's authority, the act of wearing more elevated "dress" exponentially increased his overall obligation to his Portuguese patrons for securing and underwriting his position. The question of creating role models from the leadership of native communities is similarly discussed in the very interesting thesis of Araújo Corrêa (2012). Araújo Corrêa explores the relationship of the Directorate policies to the agency of indigenous leaders in the Captaincy of Rio de Janeiro. He emphasizes the role of such leaders as intermediaries between the village inhabitants and the Crown. He concludes that elevated native leaders had a vested interest in keeping the Portuguese in control, as doing so simultaneously shored up their own authority.

Critics of the Directorate system (e.g., Barickman, 1995) have suggested that the real motivation behind the clothing mandate was to increase profits by creating a captive indigenous consumer market. While it is undoubtedly true that an expanded numbers of consumers was a consequence of the legislation increasing cloth production (and went far in confirming the existence of a proto-industrialized economic modality), this critique misses the irony inherent in transforming native workers who provided the labor in the textile factories into a rural proletariat. Not only did indigenous textile factory workers dress in clothing sewn from the fabrics which they, themselves, had produced at work, but they were even paid salaries (as dictated by the Directorate) calculated in bolts of locally-produced cloth. Additionally, it was likely that they, or others in their villages, grew the cotton from which they spun and wove cloth. The indigenous spinners and weavers who worked in these small textile factories, therefore, were being assimilated, even while, ironically, they were the very instrument via which the assimilative process took place. Seen in its broadest perspective, the clothing directive exhibited multiple functions: it stimulated the increased output of industrialized cloth production which, in turn, hastened assimilation and economic integration, as well as expanded markets.

Thus while it might seem to be internally contradictory for the Portuguese to attempt to create a uniform peasantry and, at the same time, to elevate the status (and clothing) of certain individuals deemed to be leaders, having "role models" perfectly served the Portuguese purpose. This was the prevailing pattern as it emerged under the Directorate. It also was the rationale for the provision of Portuguese military uniforms and commissions to certain trusted individuals, privileges which they received in elaborate ceremonies. In 1791, for example, two Guaikurú chiefs went to the town of Vila Bela, in Mato Grosso, where they were given military uniforms with accompanying commissions (Roller, 2021, p. 94).

By standardizing the clothing of indigenous members of society, the Portuguese created a separate and distinguishable servile class whose use of quasi-European style clothing suggested that they were, in fact, willing participants in Portuguese rule. But the truth was that such orders were not necessarily successful; adoption of Euro-styled clothing by the in-

digenes was still problematic at the end of the eighteenth century. In this regard, Hal Langfur points out that as late as the 1790's the eminent Brazilian Bishop Azeredo Coutinho argued that "material appetites were the key to civilizing intransigent Indians...the shirt, the hat, the dress, trousers [and] shoes, which they have disdained as superfluous things, and even as a heavy burden to carry through the forests and wilderness, will become useful to them, and necessary... (Langfur, 2006, p. 236-237).

Perhaps just as important, the clothing of indigenous workers provided a false binary distinction to non-indigenous Brazilians. As Langfur (2023, p. 80) writes, colonists "contrasted *gentios* (heathens) ... with índios mansos, those Indians considered domesticated, settled or civilized," and who dressed in proto-European style. But, as he further suggests, this duality "glossed over the porous boundaries between the village and the forest, between the sedentary and the itinerant, between indigenous rural agriculturalists and backcountry fishers, hunters and foragers" which allowed indigenes to retreat into the wilderness, even if only temporarily. This dichotomy between the "tame" and the "wild" has nonetheless been perpetuated by generations of historians, even though recent researchers provide indications that where individuals appeared receptive to European ways, such "conversions" to a quasi-peasant-like existence were not necessarily permanent. Roller (2021, p. 115), for example, provides examples of several Guaná men who arrived at Fort Coimbra "dressed and groomed in colonial style, only to eagerly transform back to [their] original appearance that same day."

## Conclusions

What has this discussion of indigenous dress of the Brazilian colonial period revealed? First, I would argue that we must be wary of facile descriptions of how the Portuguese understood the native inhabitants of Brazil. In fact, the Portuguese realized that even without clothing the Indians were adorned. Secondly, while "dress" was an inevitable facet of the "civilizing" mission of the Portuguese, it was not necessarily successful. Even where a servile, clothed class was created in secular villages, when and if the inhabitants chose to leave, nothing precluded them from returning to their original cultural norms. Did "dress" create social distinctions and classes in colonial Brazil? Undoubtedly the answer is yes, but not in the ways history has traditionally chosen to portray them.

In this brief account I have assessed anthropological and sociological theories of adornment and "dress" as having a central role in the maintenance of social order for colonial Brazilian indigenes. Such theories appear to be useful in explicating colonial Brazilian history. There is much more that can and should be done in exploring and applying these exciting perspectives to the Brazilian past. The result should yield new insights into the true meaning of dress for the indigenous peoples who were subjected to more than three centuries of Portuguese rule.

## References

ANONYMOUS. Description of the Tupinambá, 1587. In Robert M. LEVINE and John J. CROCETTI (Eds.), **The Brazil Reader: History, Culture, Politics**. Durham: Duke University Press, 1999.

ARAÚJO CORRÊA, Luís Rafael. **A Aplicação da Política Indigenista Pombalina nas Antigas Aldeias do Rio de Janeiro**. Masters Thesis, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

BARICKMAN, B.J. "Tame Indians", "Wild Heathens", and Settlers in Southern Bahia in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries, **The Americas**, Vol. 51, p. 325-368, 1995.

BARNES, Ruth; EICHER, Joanne B. (Eds.) **Dress and Gender: Making and Meaning**, Oxford: Berg, 1993.

DELSON, Roberta Marx. Translated by Fernando de Vasconcelos Pinto. **Novas Vilas Para o Brasil-Colônia: Planejamento Espacial e Social no Século XVIII**. Brasília: Editora Alvacord, 1998.

DELSON, Roberta Marx. Beyond Imperial Domination and Resistance: Extrapolating the Late Colonial Amazonian Cultural Landscape from the Visual Record. **Yearbook, Conference of Latin Americanist Geographers**, Vol. 26, p. 117-130, 2000.

DELSON, Roberta Marx. Versailles on the Guaporé: the Visual Evidence of Vila Bela's Past Glory. **Varia historia**, Vol. 30, p. 13-36, 2004.

DELSON, Roberta Marx. Brazil: Origin of the Textile Industry. In Lex Heerma VAN VOSS, Els HIEMSTRA-KUPERUS and Elise VAN NEDERVEEN MEERKERK (Eds.), **The Ashgate Companion to the History of Textile Workers, 1650-2000**. Farnham (UK): Ashgate Publishers, p. 75-101, 2010.

DICKENSON, John; DELSON, Roberta Marx. Enterprise Under Colonialism: A Study of Pioneer Industrialization in Brazil 1700-1830. **University of Liverpool Institute of Latin American Studies Working Paper**, No. 12, p. 1-63, 1991.

ENTWISTLE, Joanne. **The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory**, 3rd. ed. Cambridge, U.K.: Polity Press, 2023.

FRANÇA PAIVA, Eduardo. **Escravos e Libertos Nas Minas Gerais do Século XVIII: Estratégias de Resistência Através dos Testamentos**. São Paulo, 1995.

FERREIRA, Alexandre R. **Viagem Filosófica pela Capitania do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, 1783-1792. Iconografia**, 2 vols. Rio de Janeiro: Conselho de Cultura, 1971.

FERREIRA, Alexandre R. **Memórias da Viagem Filosófica pela Capitania do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá**, 2 vols. Rio de Janeiro: Conselho de Cultura, 1974.

HEMMING, John. Noble Savages. In Robert M. LEVINE and John J. CROCITTI (Eds.), **The Brazil Reader: History, Culture, Politics**. Durham: Duke University Press, 1999.

LANGFUR, Hal. **The Forbidden Lands: Colonial Identity, Frontier Violence, and The Persistence of Brazil's Eastern Indians, 1750-1830**, Stanford: Stanford University Press, 2006.

LANGFUR, Hal. **Adrift on an Inland Sea: Misinformation and the Limits of Empire in the Brazilian Backlands**. Stanford: Stanford University Press, 2023.

MADUREIRA, Nuno Luís (Ed.). **História do Trabalho e dos Ocupações**. 3 vols., vol. 3, **A Indústria Têxtil**. Oeiras, 2001.

PRADO, Jr, Caio. Translated by Suzette Macedo. **The Colonial background of Modern Brazil**. Berkeley: University of California Press, 1967.

ROLLER, Heather. **Contact Strategies: Histories of Native Autonomy in Brazil**. Stanford: Stanford University Press, 2021.

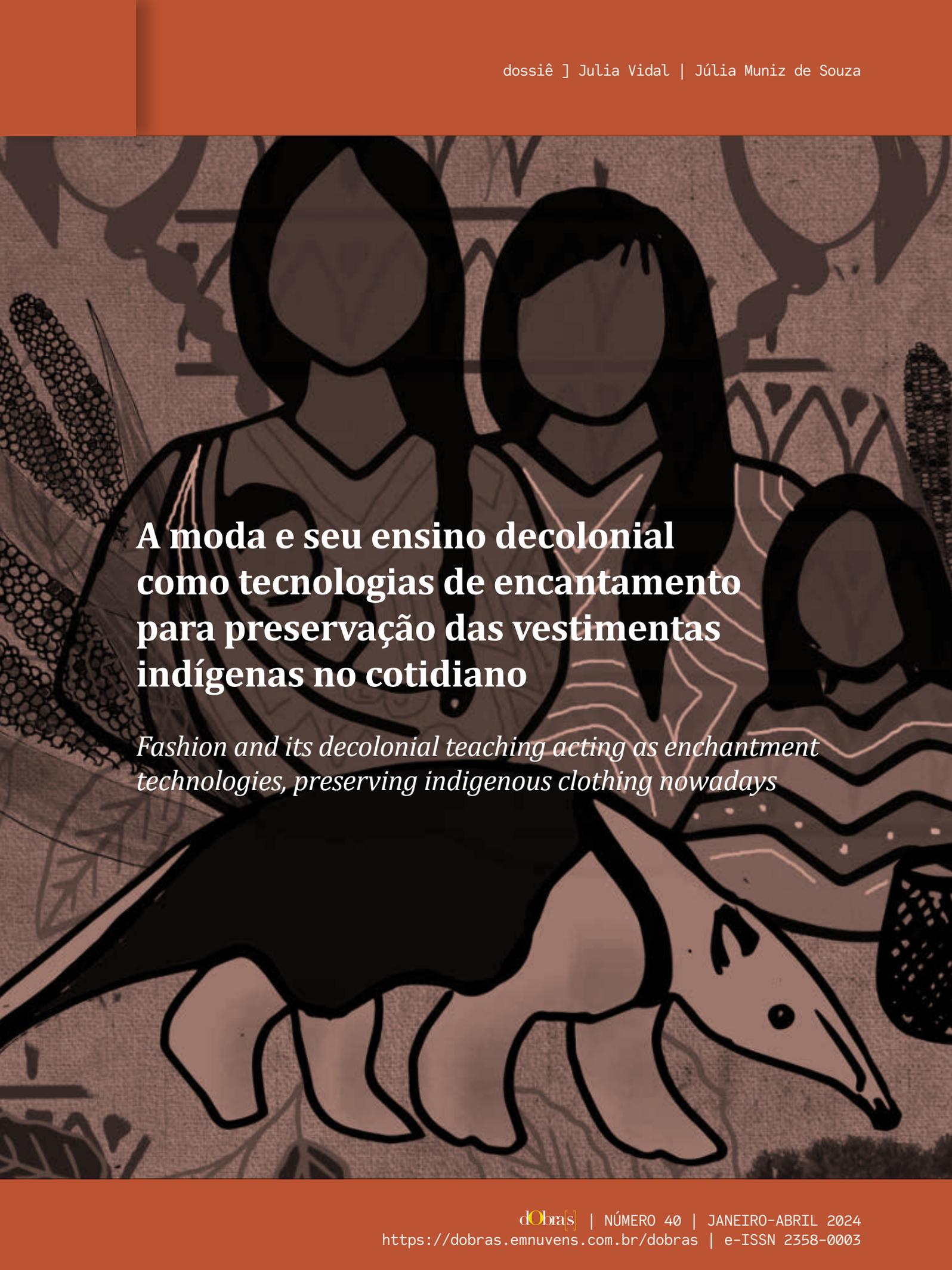
SEED, Patricia. **American Pentimento: The Invention of Indians and the Pursuit of Riches**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

SOARES FERNANDES, Abel, FREITAS ALVES, Angela and DO VALE FERNANDES, Julieta. **O Trajo na Madeira: Subsídio para o seu Estudo**. Funchal, 1994.

WILSON, Elizabeth. **Adorned in Dreams: Fashion and Modernity**. London: I.B. Tauris, 2013 (revised edition).

### Acknowledgments

I thank Dr. Rita Morais de Andrade for encouraging me to write this essay and for patiently awaiting its arrival. I also thank Dr. Eric Delson <eric.delson@lehman.cuny.edu> for his editorial assistance and proofreading. I appreciate the comments of two anonymous reviewers whose suggestions improved an earlier version of the manuscript.

The background of the page is a textured, brownish-grey surface with a repeating pattern of stylized indigenous motifs. In the foreground, there are three stylized human figures with long hair, wearing traditional-looking clothing. Below them is a stylized dog. The overall aesthetic is reminiscent of indigenous art and textile patterns.

## 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 Vidal<sup>1</sup>

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

Júlia Muniz de Souza<sup>2</sup>

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.**

---

<sup>1</sup> 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);

<sup>2</sup> 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”<sup>3</sup>, a professora Julia Vidal faz esta afirmação em suas aulas para explicitar que tudo que veste o corpo indígena tem significado, parte

<sup>3</sup> 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”<sup>4</sup>, 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.

---

<sup>4</sup> 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).<sup>5</sup>



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 ‘oca<sup>6</sup> 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

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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*<sup>7</sup>, 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*<sup>8</sup> 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.

<sup>7</sup> Termo na língua Tupi que significa Beleza, no idioma Tupi Antigo.

<sup>8</sup> 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 cabocla<sup>9</sup> 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*<sup>10</sup>, 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

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> *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 Mbarayó<sup>11</sup>, 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*<sup>12</sup>, 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 tesos<sup>13</sup>, 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).

<sup>11</sup> Termo na língua Tupi que significa anteparo ao mar, barreira do mar.

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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.

<sup>14</sup>Fala 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*<sup>15</sup> 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*<sup>16</sup> 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 Gallo<sup>17</sup> 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.

<sup>15</sup> 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.

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

<sup>17</sup> 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 marajoara<sup>18</sup>. 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 encantamento<sup>19</sup>, 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.

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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-domingomahoro-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](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”<sup>20</sup>, 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](https://ep00.epimg.net/brasil/imagenes/2014/11/27/album/1417117613_695153_1417118362_album_normal.jpg). Acesso: 20 de agosto de 2023

<sup>20</sup>A 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’<sup>21</sup> 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).

<sup>21</sup> 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*<sup>22</sup>, 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.

<sup>22</sup> 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 modernidade<sup>23</sup>, 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”<sup>24</sup>, 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

<sup>23</sup> 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).

<sup>24</sup> “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](http://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.



# O design lento na prática colaborativa de design de moda com mulheres artistas Kaingang: tensões a partir da perspectiva decolonial

*Slow Design in collaborative fashion design practice with Kaingang women artists: tensions from the decolonial perspective*

@dewaneios\_

Miruna Raimundi de Gois<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8594-8954>

Daniela Novelli<sup>2</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6981-8933>

**[resumo]** O objetivo desta pesquisa é identificar tensões presentes na prática colaborativa de design de moda com mulheres artistas da etnia Kaingang da Associação Kamé Kanhru baseada nos princípios do design lento a partir da perspectiva decolonial. Para tanto, realizou-se pesquisa bibliográfica com aplicação de entrevista semiestruturada a um grupo focal Kaingang e posterior vivência de oficina com mulheres Kaingang, com uso de registros fotográficos e textuais em diário de campo. Os dados coletados foram analisados de forma descritiva e qualitativa-indutiva. Quanto aos resultados, foi possível na etapa “Evoluir” relativizar tanto os “princípios norteadores” do design lento quanto os “pares estruturantes” dos sujeitos envolvidos, bem como constatar a boa receptividade das referências visuais por parte das artistas indígenas e a interferência de influências externas nas dinâmicas sociais, hábitos e costumes culturais desta comunidade.

**[palavras-chave]** **Design colaborativo. Arte Kaingang. Design lento. Decolonialidade.**

**[abstract]** The aim of this research is to identify tensions present in collaborative practice of fashion design with women artists of the Kaingang ethnic group from the Kamé Kanhru Association and the principles of slow design by decolonial perspective. To this end, a bibliographical research was carried out with application of a semi-structured interview to a Kaingang focus group and the subsequent workshop experience, with the use of photographic and textual records in a field diary. The data collected was analyzed in a descriptive and qualitative-inductive way. As for the results, it was possible on the “Evolve” stage to relativize both the “guiding principles” of slow design and the “structuring pairs” of the subjects involved, as well as to verify both the good receptivity of the visual references by the indigenous artists and the interference of external influences in the social dynamics, habits and cultural customs of this community.

**[keywords]** **Collaborative design. Kaingang Art. Slow Design. Decoloniality.**

Recebido em: 22-09-2023

Aprovado em: 27-10-2023

---

<sup>1</sup> Mestra em Design de Vestuário e Moda. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). [mirunaraimundi@gmail.com](mailto:mirunaraimundi@gmail.com). <http://lattes.cnpq.br/6602870678119984>.

<sup>2</sup> Doutora em Ciências Humanas. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). [daniela.novelli@udesc.br](mailto:daniela.novelli@udesc.br). <http://lattes.cnpq.br/0025068103482238>.

## Introdução

Os povos originários representados pelas etnias Kaingang, Xokleng e Guarani estão em 228 dos 295 dos municípios do Estado de Santa Catarina, segundo dados do Censo IBGE de 2022<sup>3</sup>. Dentre eles, o município de Chapecó é o segundo com a maior população indígena, sendo 2.535 pessoas autodeclaradas indígenas e, destas, 1.865 são residentes em Terras Indígenas e 670 indicaram não residirem em territórios demarcados. Os Kaingang fazem parte do tronco linguístico Macro-Jê, uma das línguas mais importantes etnicamente e, apesar da violência da colonização, mantiveram sua identidade étnica; a língua Jê ainda é falada nas aldeias e terras indígenas Kaingang, como é o caso da Aldeia Kondá em Chapecó – SC. A cosmovisão desta etnia divide-se em metades clânicas denominadas Kamé e Kairu/Kanhru, consideradas seus ancestrais. Tal distinção ocorre visualmente por traços paralelos que representam os Kamé (o Sol) e os pontos/círculos que representam os Kanhru (a Lua) (Nacke *et al.*, 2007), e este dualismo administra a estrutura em vida e morte nessa comunidade. Desta forma, uma metade complementa a outra em suas tarefas, conhecimentos e responsabilidades, tanto no âmbito cotidiano quanto no espiritual.

Outro aspecto cultural que se mantém evidente na comunidade Kaingang da Aldeia Kondá é a sua arte. A atividade artística e artesanal é fonte de renda de diversas famílias indígenas, e não apenas desta etnia, já que a contemporaneidade não indígena atravessou os modos de vida dos povos originários, impossibilitando que estes sobrevivessem apenas de recursos naturais. Com o objetivo de fortalecer a arte Kaingang na Aldeia Kondá, foi criada em 2019 a Associação Kamé Kanhru com o apoio do Ministério Público Federal, do Ministério Público do Trabalho, da FUNAI, do SEBRAE e da Universidade Comunitária da Região de Chapecó (Unochapecó). Por meio de oficinas ministradas pela artista plástica Silvia Baggio, artistas indígenas puderam alinhar tendências do mercado consumidor à manutenção de sua rica cultura ancestral, potencializando o uso da matéria-prima, dos processos de desenvolvimento, otimizando recursos, estudando seu posicionamento junto aos espaços de comercialização e confeccionando peças artesanais que permitiram o resgate histórico e cultural e que chegariam aos consumidores com características étnicas que poderiam ter sido esquecidas ou não preservadas (Ministério Público Federal, 2021). Como resultado das oficinas, a exposição *Arte Kaingang: Kamé e Kanhru* foi aberta à visitação presencial em setembro de 2020, com realização de uma *live* de abertura no *YouTube* e venda das peças por meio de um catálogo virtual (Corá; Baggio; Rodrigues, 2020), que apresenta nomes e retratos fotográficos de todos os artistas indígenas, bem como das peças criadas. Percebe-se esse movimento de resgate cultural dos povos originários inserido no design social como forma de “agregar valor às produções artesanais de determinado grupo e inseri-lo socialmente, estimulando sua autonomia criativa e socioeconômica, gerando, conseqüentemente, a valorização da sua história e cultura” (Novelli *et al.*, 2023, p. 15).

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/populacao-indigena-cresce-em-sc-e-chega-a-21-mil-saindo-da-invisibilidade-social>. Acesso em: 11 ago. 2023.

Os estudos decoloniais figuram como aliados no processo de reparação histórica e na valorização das culturas originárias não ocidentais, voltando-se muito recentemente a objetos do campo da moda. Tal fato pode estar relacionado à própria herança colonial estruturada em importantes marcadores socioculturais étnicos, raciais, sexuais, de gênero e classe, a partir dos quais padrões hegemônicos brancos, europeus e ocidentais invisibilizaram corpos e sujeitos indígenas e negros como agentes reconhecidos na nossa história, cujas ancestralidades e vozes foram apagadas. Nesse sentido, deve-se questionar até mesmo as posições de sujeito envolvidas na interação colaborativa entre saberes ancestrais transmitidos por povos originários e saberes inovadores, sustentáveis, ativistas e criativos legitimados pelo conhecimento científico branco, ocidental e do Norte global. O design lento (*slow design*) surge no século XX com a intenção de impulsionar o lado humano do design, a criatividade, a produção local, o compartilhamento, o ativismo ambiental e social, além do compromisso ético na distribuição de renda e capital financeiro (Berlim, 2021). Seus princípios – Revelar, Expandir, Refletir, Engajar, Participar, Evoluir – auxiliam os designers em projetos e processos criativos alinhados ao design sustentável e ativista, com foco na colaboração entre o profissional e o usuário final.

Diante do exposto, o artigo tem como objetivo compreender a relação entre a prática colaborativa de design de moda protagonizada por artistas indígenas da etnia Kaingang da Associação Kamé Kanhru e os princípios do design lento a partir da perspectiva decolonial. Metodologicamente, a pesquisa bibliográfica permitiu trazer ricas contribuições de autoras brasileiras, como Santos (2020), Vidal *et al.* (2020), Ballestrin (2013), Correa Xakriabá (2018), para compor a perspectiva sobre moda decolonial; de Fletcher e Grose (2011) e Berlin (2021), sobre o design lento e o papel facilitador do designer na criação de produtos de moda; de Jaider Esbell (2014), Kopenawa (2015), Xakriabá (2022), sobre aspectos artísticos, históricos e socioculturais ligados às práticas e aos saberes indígenas. Posteriormente, aplicou-se entrevista semiestruturada a um grupo focal Kaingang e realizou-se uma oficina com mulheres Kaingang, com uso de registros fotográficos e textuais em diário de campo de uma das pesquisadoras. Os dados coletados foram analisados de forma descritiva e qualitativa-indutiva.

Ressalta-se ainda que este estudo é parte de uma pesquisa de dissertação de mestrado em Design de Vestuário e Moda (UDESC), intitulada “Cultura Kaingang e *slow design*: modelo conceitual para desenvolvimento de produtos artesanais de moda”, sendo a realização da pesquisa de campo aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa/CONEP número 5.945.478.

### **Moda colonial < Moda decolonial**

Segundo Santos (2020), para diversos autores a “moda” é um fenômeno desenvolvido e exclusivo da sociedade moderna ocidental, constituindo-se como conceito a partir da ideia de que os povos colonizados são criativamente incapazes. Tal concepção seria necessária sobretudo para legitimar a própria afirmação contrária, de que as sociedades ocidentais seriam criativas e promotoras de inovação. Entre os séculos XVI e XIX, a lógica social da

moda começa a ser desenhada como frívola e fantasiosa, introduzindo-a como um sistema de aspectos estéticos e sociais limitados às camadas aristocráticas e mais tardiamente burguesas, detentoras então das preferências pelas novidades e reprodutoras dos modelos desejados, na mesma intensidade em que conduziam a depreciação de heranças ancestrais e dignificavam os costumes do presente social (Lipovetsky, 2009).

Portanto, os conceitos amplamente difundidos são frutos do colonialismo, descrito por Quijano (2005, p. 121) como a “colonialidade do saber”, ou seja, o controle do conhecimento geocultural, eurocentrado e dominação colonial/imperial, fazendo com que o colonizador legitimasse seu poder sobre o Outro com alegação científica pautada na negação racial (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019). Quijano (2005, p. 118-119) elenca ainda a “colonialidade do poder”, que, por sua vez, apresenta duas características principais: a) a constituição de um complexo sistema de dominação cultural e a exploração social e de trabalho sob controle hegemônico do capital financeiro; b) a “colonialidade do ser” (Maldonado-Torres, 2007, p. 130-131) que interpreta a modernidade como uma conquista e constrói o conceito de raça para menosprezar o Outro.

A partir de uma perspectiva decolonial, Vidal *et al.* (2020) compreendem a moda em três eixos: cultural, estatístico e sociológico. No cultural, a moda se manifesta na maneira de agir, de sentir e em comportamentos sociais; no sentido estatístico, o consumo evidencia-se por meio da massificação de produtos, cores, estilos e outros, pois trata do sistema industrial e capitalista; sociologicamente, o termo “Moda” tem origem do latim *Modus* e pertence a um estilo de vestimenta de uma determinada sociedade, limitado a um período específico. Os vestires indígenas se relacionam com os ciclos da natureza (sazonalidade), as diversidades naturais de seus territórios e cores, formas e materiais disponíveis. Desta forma, pode-se dizer que a moda indígena se perpetua ao longo de gerações e isso significa que as representações estéticas indígenas não têm relação com as tendências de moda nem com as intenções capitalistas, mesmo que o eixo da estatística seja proeminente entre uma determinada comunidade indígena, como afirmam Vidal *et al.* (2020).

Ao idealizar a decolonização de pensamentos e práticas na área do design de moda, Ballestrin (2013, p. 2) propõe o “giro decolonial”, isto é, considerar a Europa como parte da história humana e não como o centro do mundo moderno – nesse sentido, os estudos e reflexões sobre decolonialidade não objetivariam preterir totalmente a modernidade, mas construir uma modernidade alternativa ao modelo imposto aos países subalternos. Assim, a moda passa a ser uma dentre tantas outras formas de se relacionar com o vestuário e, sem o monopólio europeu sobre os modos de se “fazer moda”, outros modos de vestir, como costumes ou indumentárias, também são moda (Santos, 2020).

Um dos possíveis caminhos a serem trilhados na aproximação entre a moda contemporânea e as comunidades indígenas diz respeito aos processos artesanais e artísticos, atravessados, por sua vez, por uma inevitável submissão ao mercado capitalista, cuja lógica colonial ainda mantém essas comunidades atreladas a uma realidade de subsistência. As produções dos povos indígenas, originalmente criadas para atenderem demandas utilitárias, como cestos e balaios, passaram a ser atualmente a principal fonte de renda de muitas

famílias indígenas, como é o caso da comunidade Kaingang da Reserva Indígena Aldeia Kondá – que, apesar de viver intensamente a interação com os modos de vida não indígenas, guarda suas manifestações culturais e artísticas ligadas à cosmovisão clânica ao expressá-la visualmente em produtos.

As metades Kamé e Kairu/Kanhru são ilustradas em tramas, formas e padronagens em suas artes que caracterizam a identidade grupal e linguagem visual no cenário social (Ballivián, 2011). De acordo com Cavalcante e Pagnossim (2007, p. 4), “Os grafismos, morfologias e posições/espacos considerados compridos, longos, altos, abertos são denominados *téi* e representam a metade *kamé*. Já os redondos, quadrangulares, losangulares, baixos, fechados, são chamados de *ror* e representam a metade *kairu*”. Os grafismos que combinam as expressões das duas metades são denominadas *ianhiá*. As tramas na cestaria formam diversas padronagens apontadas por Cavalcante e Pagnossim (2007) como: *kre nog-noro* (linhas diagonais e horizontais em paralelo), *kre pe* (linhas horizontais e verticais perpendiculares entre si), *tipiti/jagne tyfy* (linhas diagonais que são abertas ou fechadas) – nos grafismos e em diferentes dimensões, como *kre téj* (mais altas), *kre pareri* (mais baixas) e *kre ror* (os redondos), ilustrados na Figura 1.

FIGURA 1 – TIPOS DE TRANÇADOS KAINGANG



FONTE: Adaptado pelas autoras (2023) de Cavalcante e Pagnossim (2007, p. 5).

Conforme aponta Correa Xakriabá (2018, p. 214), o movimento de “descolonização do pensamento” requer a criação de uma transformação das estruturas sistêmicas, ou seja, faz-se necessário um conjunto de ações subversivas que operem regularmente. Para este processo não existe uma fórmula, mas a autora indígena sugere que valores sejam retomados e que haja um lançamento na construção do novo, uma vez que “subverter requer colocar nosso corpo e mente em ação, e isso provoca deslocamento” (Correa Xakriabá, 2018, p. 214). Neste aspecto,

Vidal *et al.* (2020) ressaltam que a relação dos indígenas com a moda emerge atualmente pelo viés político, pautado na busca do protagonismo, da autonomia e visibilidade para suas comunidades étnicas. Fomenta-se cada vez mais discussões e aos poucos novas abordagens deslocam, desconstroem e tentam ressignificar conceitos ocidentais sobre “moda”, a partir dos quais os estudos decoloniais mostram-se aliados no percurso de maior compreensão e (re)conhecimento da moda originalmente brasileira, incluindo a valorização do protagonismo do Sul Global em uma perspectiva mais ampla.

Na colaboração proposta pelo design lento, interpõe-se o designer como uma espécie de facilitador, um personagem que conduz processos práticos e criativos com o papel de criar novas possibilidades e oportunidades na comunidade em que atua (Cipolla, 2017; Fletcher; Grose, 2011), atuação esta que deve ser relativizada à luz da perspectiva decolonial – que enxerga na criatividade artística das mulheres Kaingang aspectos que as colocam como protagonistas e transmissoras de técnicas e saberes ancestrais baseadas há muito tempo em um ritmo fundado em outra temporalidade, não nomeada ou hierarquizada e que instiga a compreensão de processos colaborativos em interações interculturais, em especial no design de moda.

### O design lento e o papel “facilitador” do designer

O termo “design lento”, originário da língua inglesa (*slow design*) será utilizado em português neste artigo. Foi proposto por Strauss e Fuad-Luke (2008) no último século para estimular práticas sustentáveis, o bem-estar dos indivíduos e uma sociedade mais justa diante dos impactos causados pelos processos industriais e tecnológicos desde então. Pode-se afirmar que o movimento lento no design de moda busca por soluções práticas e ideológicas que contemplem os aspectos humanos, a criatividade, a produção local, a colaboração, o ativismo socioambiental, além da distribuição justa de capitais financeiros (Berlim, 2021).

Inserido em um projeto que ultrapassa as portas da universidade, em diálogo com uma comunidade indígena da região oeste de Santa Catarina, o design lento se propõe nesta pesquisa enquanto prática intercultural, a partir da qual as contribuições dos povos originários brasileiros proporcionam experiências, conexões profundas, conhecimentos tácitos, refletindo na preservação e difusão das memórias afetivas e tradicionais. A interculturalidade é então capaz de promover o respeito por meio da interação e processos de ensino-aprendizagem entre culturas diversas num país multirracial e pluricultural como o Brasil (Correa Xakriabá, 2018). No entanto, justamente por envolver questões interpessoais marcadas por diferenças culturais, é preciso considerar as relações estabelecidas entre sujeitos envolvidos que estejam ou não em posições socialmente marginalizadas a partir de hierarquizações e nomeações estruturadas na legitimação colonial do conhecimento. Apesar de haver maior abertura para a troca intercultural no campo do design e da moda com a emergência do design lento, a perspectiva decolonial convida à reflexão sobre processos históricos implicados nessas relações, que preestabelecem qual cultura “ensina” e qual “aprende”, bem como quais práticas podem ser conceituadas ou não.

Seguindo a visão de Strauss e Fuad-Luke (2008), o design lento seria um instrumento de ativismo criativo que entregaria qualidade, conjunto de valores e novas práticas em processos colaborativos em design. Os autores fornecem seis princípios enquanto ferramentas orientadoras, abertas ao diálogo e à interação, detalhadas a seguir:

- **Revelar:** o design lento revela experiências/memórias do cotidiano da vida humana, materiais e processos, que podem ser considerados na teoria e prática de design;
- **Expandir:** o design lento expande as expressões e potenciais de artefatos e ambientes, além das funcionalidades, atributos físicos e ciclo de vida desses produtos;
- **Refletir:** as experiências do design lento impulsionam a observação e a reflexão, chamadas conjuntamente de “consumo reflexivo”;
- **Engajar:** no design lento os processos são abertos e colaborativos, quando se compartilha, coopera e tem transparência de informações, incentivando os designers à evolução;
- **Participar:** a participação ativa dos usuários no processo de design é importante no design lento, trocando e adotando ideias uns com os outros, promovendo a responsabilidade social e aprimoramento das comunidades e grupos locais;
- **Evoluir:** durante as experiências desse processo dinâmico, pode surgir o amadurecimento dos artefatos, ambientes e sistemas. Além das necessidades e circunstâncias da contemporaneidade, o design lento é visto como um agente de mudanças de comportamento (Strauss; Fuad-Luke, 2008).

De acordo com Sousa (2017, p. 143), o designer precisa compreender seu lugar neste processo, “[...] que não é o de protagonista nem o de instrumento de interesses de agentes hegemônicos externos, mas de facilitador, de mediador” para então conseguir mapear melhores estratégias e métodos de abordagem. No entanto, o lugar social de um designer poderia ser ressignificado, passando este a atuar mesmo na condição de um aprendiz no processo colaborativo com um artista cuja alteridade não deveria ser reduzida por conta da diferença, pois deslocando-se de posição teria mais chances de descobrir de forma mais rica e aprofundada modos de concepção e produção artística e criativa Kaingang por exemplo. O artista Jaider Esbell (2014) é um exemplo de quem compartilha sua criação a partir de experiências criativas em comunidades indígenas, da organização dos artistas indígenas em um grupo coletivo e autônomo baseado em suas próprias expectativas e saberes. Sua necessidade de desenvolver a verdadeira identidade cultural de Roraima – e, assim, do Brasil – considera as múltiplas características de cada etnia e busca a coletividade, originalidade, diálogo, parcerias, formação crítica, conscientização política, entre outros aspectos, por meio da arte e abre caminho para a sustentabilidade. O coletivo busca conexões com outras comunidades para expandir e dialogar em uma causa única e urgente: a sobrevivência coletiva da humanidade.

## Prática colaborativa de design de moda com mulheres artistas Kaingang na Reserva Indígena Aldeia Kondá: o design lento em perspectiva

Pode-se dizer que na etapa de preparação para o campo foram detalhados os principais aspectos do design lento a serem abordados (o que), os objetivos de cada fase (porque) e os procedimentos técnicos (como) para alcançá-los (Quadro 1).

QUADRO 1 – ABORDAGEM PARTICIPATIVA BASEADA NO DESIGN LENTO

Princípios Design Lento	O que?	Porque?	Como?
REVELAR	Ouvir relatos, fotos, vídeos, conversas	Compreender pessoas, materiais, artefatos, processos e significados	Entrevista semiestruturada
EXPANDIR	Estudos de caso/Estado da arte	Relacionar a prática com a teoria	Pesquisa bibliográfica
REFLETIR	Processo organizacional do designer; Percepção da materialidade	Consumidores, clientes, usuários	Pesquisa de mercado (catálogo de referência) e diário de campo
ENGAJAR	Cocriar; colaborar; Criatividade coletiva; designer como facilitador	Desenvolver o processo criativo e o produto final com os indígenas Kaingang	Grupo focal; Painel visual criativo; Processo artesanal intuitivo
EVOLUIR	Processo reflexivo do designer; transformações positivas; mudança social e econômica	Refletir sobre os processos adotados e as possíveis transformações sociais e econômicas	Diário de Campo

FONTE: Elaborado pelas Autoras (2023).

Apresenta-se a seguir cada um dos princípios que corresponderam a cada etapa da pesquisa de campo:

### 1. Revelar: a arte Kaingang e o ativismo indígena na moda

Na fase inicial da pesquisa de campo, aplicou-se uma entrevista semiestruturada<sup>4</sup> com artistas indígenas, a partir dos seguintes critérios: ser indígena Kaingang, associado da Associação Kamé Kanhru, maior de dezoito anos e residir na Reserva Indígena Aldeia

<sup>4</sup> Os nomes próprios do(a)s participantes da pesquisa de campo foram substituídos pelas iniciais de seus nomes, bem como seus rostos foram omitidos em cumprimento às normas éticas aplicadas a pesquisas com seres humanos. No entanto, cabe questionar, à luz da perspectiva decolonial, se o “rigor” ético desta ciência descorporificada que pauta os Comitês de Ética das Universidades e fora delas não se configura como uma segunda camada de violência sobre as interlocutoras da pesquisa. Ou seja, não se abre para uma aproximação ao desejo de ‘representação’ do Outro.

Kondá em Chapecó, Santa Catarina. Participaram desta etapa sete artistas Kaingang, mas cinco efetivamente responderam, sendo em sua maioria mulheres. A entrevista foi conduzida de forma aberta, ou seja, deixando livre para quem se sentisse à vontade responder as questões, como uma conversa na qual um participante complementava o outro. Pretendia-se registrar pensamentos e entendimentos sobre questões presentes em dois blocos de perguntas: Artesanato indígena Kaingang (bloco 1) e Ativismo indígena na moda (bloco 2). Para além de questionamentos de pesquisa, o intuito foi dar voz ao povo Kaingang, pois como aponta Kopenawa (2015, p. 389), “antigamente, os brancos falavam de nós à nossa revelia e nossas verdadeiras palavras permaneciam escondidas na floresta. Ninguém além de nós podia escutá-las”. A entrevista ocorreu em 11 de abril de 2023, na Associação Kamé Kanhru (Figura 2).

FIGURA 2 – ASSOCIAÇÃO KAMÉ KANHRU, NA RESERVA INDÍGENA ALDEIA KONDÁ



FONTE: Reprodução de uma das Autoras (2023).

Sobre o primeiro bloco de perguntas – representação cultural da arte Kaingang, matérias-primas e sua comercialização –, perguntou-se a respeito da importância da Associação na vida de artesãs e artesãos da Aldeia. A artista K comenta que “[...] quanto à importância, foi que, de fundamental importância na parte onde ele trata essa parte *do da* cultura do fortalecimento

da... do artesanato né, tanto aqui dentro como fora, que agora os artesanatos e os próprios indígenas são vistos de uma forma diferente, que antes não acontecia [sic]" (informação verbal). A mesma artesã diz ainda que o fato de organizar formalmente os artesãos proporcionou mais convites e participação em feiras e eventos pela região. Sobre a representação do artesanato na cosmovisão Kaingang, a artesã A relata memórias da infância: "o balaio... a minha avó, tinha os cestos, colocava nas costas... a folha do mato, daí a gente já vem... já, já vem produzindo aquilo desde criança [sic]" (informação verbal). A mesma artista complementa a fala anterior,

[...] A verdade é que os mais velhos... a cestaria relembra a infância deles... que eles usavam muito com as mães, com os avós. Se for ver, hoje em dia, os mais novos não têm essa lembrança quando veem um artesanato. E aí, mostrando essas peças ali a gente também espera leva isso *pras* crianças, né. Vendo uma mãe produzindo, o pai produzir... [sic] (informação verbal).

As matérias-primas utilizadas nos artesanatos da Associação Kamé Kanhru não advêm exclusivamente da natureza. Alguns materiais são encomendados de São Paulo, conforme conta o artesão V: "A semente de açaí, semente de *cabotiá*, aqueles vêm tudo lá de São Paulo... daí...né... Pau-brasil também como a gente *tamos* falando... que aqui já não tem mais, né! Aqui é difícil da gente encontrar, existe mais em São Paulo. Daí a gente faz uma encomenda para ele que chama pelo correio, né... [sic]" (informação verbal). A linha sisal que também é utilizada, é encomendada de São Paulo e chega até eles via correios. Segundo os artesãos, os materiais encontrados na própria Aldeia são as madeiras de taquara e cipó, utilizadas para confecção de arco e flecha e de cestarias. Já as sementes encontradas na região são de *juarana*, *guajapão*, semente de rosário. Em alguns casos costumam utilizar cascas secas de cipó e banana copo para incremento das peças (Figura 3).

FIGURA 3 - COLARES DE PESCOÇO PRODUZIDOS PELA ASSOCIAÇÃO KAMÉ KANHRU



FONTE: Reprodução de uma das Autoras (2023).

As cores utilizadas nas criações artísticas surgem de tingimento com tintas a óleo, pois esse tipo de tinta proporciona maior durabilidade na peça do que o tingimento natural. Isso é importante, pois o tingimento natural desbota com facilidade ao sol, e as longas jornadas de vendas pelas cidades, feiras e eventos desfavorecem a durabilidade das peças, segundo os artesãos. Percebe-se, nas narrativas das artistas indígenas interlocutoras neste momento, uma atenção aos materiais, à qualidade e ao acabamento das peças voltados ao comércio, bem como certa dificuldade em encontrar na natureza a matéria-prima necessária para confecção das artes. A busca por matérias-primas em outras regiões demonstra como a degradação ambiental afeta as comunidades indígenas; este e outros desafios têm forçado artesãos a se adaptarem à realidade, buscando soluções sintéticas e artificiais para complementar sua arte, como relata a artesã K:

Que, apesar do resgate ali da cultura com artesanato tem todo uma escassez do material para trás também que nem a taquara, o... as semente, né... tudo tem o seu tempo de da na natureza não é todo o ano que se tem. Daí, muitas vezes, durante... dos anos que estamos na Associação, nós também elaboramos projeto para entrada de semente pro pessoal poder produzir. Até daquelas linhas lá como é que chama... [*alguém ajuda a lembrá-la*], sisal, a linha encerada, a gente precisa dessas coisas para poder produzir as peças também porque na natureza não se encontra mais todo o material que se tinha anos atrás né. Ai, outra dificuldade também tem sido essa, de produzir as peças que agora o mercado tem agregado valor pro artesanato, porque não é qualquer peça que o pessoal também vai adquirir. Hoje em dia o pessoal já sabe o artesanato bem-feito, já sabe até o próprio acabamento dos artesanatos o pessoal já conhece, então... [*sic*] (informação verbal).

A relação dos Kaingang com a arte se conecta ao mesmo tempo com questões funcionais e vínculos afetivos, pois o processo de colonização obrigou os povos originários no Brasil a adaptarem seus saberes e fazeres ancestrais aos moldes de vida coloniais eurocentrados, seguindo ainda desta forma. Na Reserva Indígena Aldeia Kondá, muitas famílias garantem seu sustento por meio da comercialização da sua arte, como relata a artista T:

[...] aqui na Aldeia, muitas pessoas vivem só do artesanato. Uns trabalham né, nas firma... só que [...] muitas vezes, quando chove a gente sofre bastante, porque a gente... aqueles que vivem só com o artesão [*artesanato*], sofre bastante. Daí não tem como a gente sair *pras* nossas vendas né. A gente fica mais em casa. [...] Depois, aqui em Chapecó também a nossas venda ela é bom no dia primeiro em diante, mas depois no final do mês é meio difícil a gente vende [*sic*] (informação verbal).

Conforme aponta Xakriabá (2022), artefatos indígenas são criados para o cotidiano ou rituais sagrados, não exclusivamente estéticos. “Nossa arte não está isolada da natureza, da vida, das lutas, do território, da memória, da tradição; tudo está ligado, pois ela tece uma rede de significados culturais. Além de ela representar nossa cultura, é também nossa ferramenta de luta” (Xakriabá, 2022, p. 57). Existe ainda a concepção de partilha na cultura indígena, sendo

entre mercadorias construídas por eles próprios ou advindas dos não indígenas. Como afirma Kopenawa (2015), as miçangas que os indígenas recebem dos não indígenas são repartidas entre eles, que não ficam com os objetos: “Se os brancos pudessem, como nós, escutar outras palavras que não as da mercadoria, saberiam ser generosos e seriam menos *hostis conosco*” (Kopenawa, 2015, p. 413-414). Historicamente, a relação dos não indígenas com a adoração por mercadorias começou com a extração dos minérios com voracidade, fazendo com que a adoração pela floresta se transformasse em obsessão pelos metais – por isso são chamados de “povo da mercadoria” (Kopenawa, 2015). Ao pensar nos atravessamentos contemporâneos no sentido mercadológico, Xakriabá (2022, p. 60) aponta a questão da comercialização das artes indígenas:

Nossos objetos podem ser adquiridos, mas não é só a venda que nos interessa. O que mais nos interessa são o envolvimento, os encontros, as trocas e as relações comunitárias. Não temos intenções de explorar toda a matéria-prima e ganhar muito dinheiro com isso ignorando as gerações que virão depois da nossa. Nossas maiores prioridades são garantir a permanência dessas práticas, a circulação dos nossos objetos dentro da *dazakru* e o fortalecimento da nossa cultura. Embora seja nossa arte, também, uma possibilidade de geração de renda para *waitê akwê*, temos que ser cuidadosos ao lidar com essa questão para não causar impactos ambientais, sociais, espirituais e psicológicos.

O segundo bloco de perguntas – a perspectiva Kaingang acerca da apropriação cultural, ativismo indígena e a moda – iniciou-se questionando os participantes se estes sabiam o que era apropriação cultural e, após um silêncio, uma das pesquisadoras lê em voz alta a definição de Willian (2019). Para deixar a pergunta mais clara, questiona-se se a pesquisa e as pesquisadoras estariam configurando alguma forma de apropriação cultural por não serem indígenas. A artista K, também presidente da Associação, intermedeia explicando em Kaingang o questionamento, então ela mesma responde:

Acho que depende da maneira que a pessoa desenvolve o trabalho dela e claro que existe pessoas que fazem todo esse trabalho, no passado existia muito que se apropriavam do conhecimento dos indígenas para beneficiar a si mesmo. Mas eu acho que dependendo do trabalho da pessoa, acho que pode beneficiar tanto os artesãos tanto como pode prejudicar né, aí eu acho que depende da pessoa e no caráter na verdade. [...] teve gente que até ganhou dinheiro, por conta dessas... dessas. Mas acredito que a pesquisa, se for muito bem trabalhada ela pode muito mais ajudar a cultura do que prejudicar né [...] [*sic*] (informação verbal).

Considerando-se a emergência do ativismo indígena no cenário político e sociocultural do Brasil, questionados se consideravam importante a participação de não indígenas nas causas e assuntos relacionados aos povos originários, a artista K responde:

Eu acho que sim né, Miruna. Se não fosse uma não índia que tivesse a iniciativa vir aqui tentar montar a Associação nós não estaríamos aqui, né?! Porque quem entrou aqui, teve a iniciativa e querer ter essa força de vontade de fazer acontecer a Associação foram né os não indígenas, querendo ou não foram eles. Então, eu acho que é importante que esses ativistas não indígenas também [sic] (informação verbal).

Nesse sentido, segundo Novelli *et al.* (2023, p. 19), o envolvimento de pessoas não indígenas nas causas indígenas “[...] constitui um ato reparatório do grupo de dominância social e econômica, diante da exploração, marginalização, discriminação, submissão e desqualificação que povos originários sofreram historicamente [...]”. Além disso, como afirma Berlim (2021), o artesanato é um mecanismo ativista quando os resultados financeiros são distribuídos de forma justa entre os artesãos e não restritas àqueles que detêm o poder hierárquico, sendo ele um manifesto do movimento lento na ótica do design e da moda, que permite o engajamento social e ambiental. Questionados sobre o que compreendiam como moda e produto de moda, em uma fala espontânea a artista K responde “O que uma pessoa faz e todo mundo quer usar?” (risos) (Informação verbal); em seguida, a mesma completa:

Nós trabalhamos mais ou menos essa parte com a Silvia [*ministrante das oficinas com os artesãos*], no início que ela dizia que as vendas tinham que seguir as peças que estão em alta, o que estão usando nas decoração... que a gente tinha que seguir a moda, ela costumava dizer. As próprias cestarias também começaram a ter suas modificações, começaram a ganhar tamanhos maiores... bem pequenininho por causa desse tal de modismo (risos) [sic] (Informação verbal).

Ressalta-se que, desde a criação da Associação, muitas peças foram desenvolvidas em colaboração com designers e arquitetos, como relata a artista K:

Porque, os arquitetos pediam né?! Porque daí na época, tudo o que nós produzíamos foi com a criatividade dos próprios arquitetos também, que falam que as cestarias tinham que ser “esse tamanho”, “aquela *fundura*” pra poder parar numa parede, talvez até como lustre né. Então, teve todo esse processo de ensinamento por parte deles pra nós artesãos produzir né pras feiras né [sic] (informação verbal).

Ainda segundo a artesã K, “[...] através dessa nova tendência, novas maneiras, o artesanato ganhou valor, começou a ser mais valorizado né. E até o próprio preço que era vendido, começou a aumentar né” (informação verbal). Nota-se, logo nesta primeira etapa da prática colaborativa, um ponto de tensão marcado pela necessidade de adaptação da arte indígena à efemeridade do mercado por meio de determinada subalternidade criativa dessa arte aos campos da arquitetura e do design – nos quais predominam justamente profissionais e consumidores não indígenas. Compreende-se que os colonizadores denominaram artistas indígenas e suas criações como “artesãos” e “artesanato”, e os indígenas acabaram se habituando a tais expressões, como aponta Nei Leite Xakriabá (2022). Isso remete diretamente à ideia de que historicamente o Ocidente não dá credibilidade às criações de grupos subalternizados, caracterizando “arte” exclusivamente como objeto estético, sem funcionalidade ou utilidade.

Isso é o que ocorre ao considerar a arquitetura e o *design* – que atendem às funcionalidades do espaço construído e dos objetos utilitários (moda inclusive) como atividades que poderiam produzir obras de arte, tolhidas pelo princípio da exclusividade, mesmo quando suas forças expressivas ultrapassam toda a eficácia funcional e se destacam no universo das obras similares (o caso da moda não vestível/comercial). No caso das produções oriundas das classes populares e de povos indígenas, objetos que escapam a classificação exclusiva de utilitários nem sequer são considerados como design. Para classificá-la o Ocidente inventa a categoria “artesanato” que nos diz apenas que o objeto em questão **não é** nem objeto de design e nem obra de arte, mesmo que possamos, mediante uma experiência estética, afirmar sua potência expressiva (Silva Santos; Brandão; Guimarães, 2019, p. 220).

Cabe pontuar neste momento sobre o uso dos termos “artesanato” e “artesão ou artesã” neste artigo, sobretudo nas interações de campo, quando esta questão de nomenclatura implica diretamente o respeito às falas e posições de sujeito dos interlocutores indígenas – que se autointitulam como “artesãos e artesãs” e chamam suas criações de “artesanato”, embora, conforme pontua Xakriabá (2022), ao terem conhecimento de que estes termos teriam intenções pejorativas, indígenas passaram a se apropriar das expressões “arte” e “artista”. Desta forma, o texto se refere ao sujeito indígena ora como “artesão ou artesã”, ora como “artista”, bem como às suas criações como “artesanato ou arte”, sem a intenção de desqualificar sua relevância criativa e cultural nos âmbitos regional, nacional e/ou internacional. As artistas Kaingang em questão valem-se de suas habilidades e saberes tradicionais para desenvolverem peças que vão além do sentido utilitário, contendo aspectos estéticos com fins decorativos e desejáveis para a casa ou o corpo; há intenção de pertencimento e valorização cultural (Novelli *et al.*, 2023).

É importante considerar que os estudos decoloniais não objetivam rejeitar por completo a modernidade, mas construir alternativas aos modelos eurocentrados (Ballestrin, 2013). Ao serem questionados se acreditavam que a moda poderia ser um palco para o ativismo indígena, a artista K concordou, afirmando que “tanto é que já tem uma própria indígena que já se envolveu nessa parte do modismo, já consegue mostrar os trabalhos artesanais dela através da moda né, então acho que, na verdade, tudo pode ser um palco [...]” (informação verbal). Nesse sentido, a reafirmação do termo “palco” o coloca como *locus* de visibilidade da arte indígena pelo viés da moda tornando-se uma tática representacional potente tanto do ponto de vista discursivo quanto político.

Como a pesquisa tinha a intenção de gerar a confecção de produto(s) de moda por meio da prática colaborativa de design protagonizada por artistas Kaingang, os cinco artistas presentes, em sua maioria mulheres, foram questionados nesta etapa se era possível confeccionar uma bolsa por meio da técnica de cestaria para agregar ao *mix* de produtos oferecidos pela Associação. Segundo eles, seria possível, pois já confeccionavam alguns modelos, denominados por eles de “sacola”. Relataram que as bolsas vendem bastante durante a alta temporada de verão, principalmente no litoral catarinense. A partir deste relato, propôs-se então realizar a experiência colaborativa entre as pesquisadoras e as artistas indígenas na criação de modelos de bolsas a partir de painel visual desenvolvido por meio de pesquisas *on-line* sobre marcas/lojas/associações artesanais que produziam e comercializavam bolsas com fibras naturais.

## 2. Expandir: novas perspectivas

Este momento foi importante para a expansão do potencial dos artefatos e ambientes. Na prática houve leituras não condensadas anteriormente e/ou não encontradas, que forneceram novos subsídios para confrontar experiências práticas com as teorias desenvolvidas até então. Além disso, foi elaborado o catálogo de bolsas de fibras naturais artesanais<sup>5</sup>, sendo possível organizar as referências visuais selecionadas em um painel visual de tendências de mercado, apresentado a seguir. O critério principal de escolha das peças para o catálogo era de que fossem de marcas e/ou lojas indígenas, ou revendessem artesanatos dessas comunidades artesãs, como por exemplo a “Tucum Brasil” e a “Artesol”. O catálogo apresentou o nome das marcas, etnias (caso fossem artes indígenas) ou comunidades artesãs pertencentes, materiais utilizados em cada artefato, suas medidas e as respectivas imagens das bolsas produzidas manualmente. Foram catalogados cerca de 42 (quarenta e dois) modelos diferentes de bolsas produzidas majoritariamente com fibras naturais e detalhes em madeira.

## 3. Refletir: planejamento em design de moda

Conforme apontam Treptow (2013) e Sanches (2017), em processos criativos no design de moda, pode-se utilizar diversas ferramentas imagéticas capazes de transmitirem o conceito estético, ideias, símbolos e referências. Para esta pesquisa recorreu-se ao painel de tendências, chamado de “painel visual”. Para tanto, foram selecionados 13 (treze) modelos dentre os catalogados, priorizando-se a variedade entre si para ilustrar as possibilidades e ideias a serem intercambiadas com os artistas Kaingang (Figura 4).

FIGURA 4 – PAINEL VISUAL DE BOLSAS ARTESANAIS



FONTE: Elaborado pelas Autoras (2023).

<sup>5</sup> O catálogo completo pode ser encontrado em: <http://bit.ly/411h1y9>.

Esta etapa abrangeu, portanto, o processo organizacional das pesquisadoras, transformando as informações e dados obtidos na etapa anterior em uma ferramenta visual que seria utilizada na etapa seguinte (engajar).

#### 4. Engajar: prática colaborativa com mulheres artistas Kaingang

Esta fase inaugura de forma efetiva a colaboração entre os sujeitos envolvidos na pesquisa: uma das pesquisadoras e três mulheres Kaingang com habilidades artísticas. Realizada na manhã do dia 22 de maio de 2023, a atividade foi guiada por grupo focal, sendo possível apresentar o painel visual (Figura 5) e iniciar então o momento de trocas de saberes e informações em relação àquelas peças, principalmente em termos de universos de inspiração e possíveis modos de execução.

FIGURA 5 – APRESENTAÇÃO DO PAINEL VISUAL AOS ARTISTAS



FONTE: Reprodução das Autoras (2023).

Outros artistas e artesãos indígenas circularam pelo espaço e interagiram apenas enquanto visualizavam o painel na tela do *notebook* da pesquisadora, sem, no entanto, se engajarem na prática colaborativa. Ressalta-se outro ponto de tensão em uma etapa desafiadora para as pesquisadoras, pois embora houvesse a consciência de que se tratava do contexto artístico e criativo de mulheres artistas Kaingang, não se tinha a real dimensão de que este se constituiria em um *lócus* no qual conceitos do design lento seriam gradativamente relativizados enquanto únicos princípios “norteadores”, uma vez que observou-se no processo de colaboração que as artistas indígenas praticavam há muito tempo o manejo das matérias-primas e viviam de fato dimensões temporais desaceleradas no desenvolvimento das peças.

O engajamento colaborativo entre todas as envolvidas ocorreu da seguinte maneira: a) apresentação do painel visual às artistas Kaingang; b) organização entre as artistas sobre quem participaria e qual modelo teria achado mais interessante como inspiração e viável de ser confeccionado; c) confecção das amostras/testes práticos; d) impressão individual dos modelos do painel visual para que pudessem ser distribuídos e produzidos posteriormente; e) realização individual do processo criativo intuitivo.

Pode-se dizer que houve breves momentos de “troca de ideias”, sobre detalhes decorativos e possibilidades funcionais. Embora as artistas Kaingang tenham sido encorajadas a pensarem em outras ideias e possibilidades a partir do painel visual, bem como a inserirem seus próprios grafismos e sementes nas bolsas ou qualquer outro material disponível a gosto, elas apresentaram timidez em confeccionar as peças na presença de estranhos, pelo receio de errarem em algum momento do processo ou mesmo de não corresponderem esteticamente. Além disso, descobriu-se que as artistas estão habituadas ao trabalho artesanal em suas casas, de forma individual, após o fornecimento das referências visuais em papéis impressos nas oficinais anteriores, por isso ocorreu desta forma também nesta etapa colaborativa.

Convém lembrar que a prática colaborativa desta pesquisa não foi exatamente um fator inovador, pois essas mesmas artistas vivenciaram a co-criação com outros profissionais com o objetivo de resgatar a identidade cultural Kaingang nas peças por meio do “aperfeiçoamento” de sua arte. Volta-se aqui para a questão já discutida sobre a tensão presente na relação entre sujeitos e saberes legitimados e não legitimados pela ciência e pelo mercado – que não deveria ser vista sob uma ótica polarizada, uma vez que se constitui como um jogo, uma dança contextual que se aprimora mesmo sendo quase sempre violenta. Por exemplo, nota-se a intenção de tornar menos expressivas divergências estéticas e conceituais entre o tradicional e o contemporâneo nas peças e, ao mesmo tempo, dificilmente se rompe, nas etapas deste engajamento, com a pretensão do design de moda de propagar tendências a serem seguidas ou de incentivar o papel de “facilitador” do designer diante de uma cultura originária extremamente rica.

As bolsas confeccionadas neste dia do campo foram denominadas pelas artistas participantes como “testes”, a fim de praticarem as novas possibilidades para as bolsas “finais”, que seriam desenvolvidas posteriormente. As três artistas trabalharam em suas peças individual e simultaneamente. A artesã L escolheu o modelo *tote*, chamado por ela de “sacola”, utilizando a fibra da taquara já cortada em tiras naturais para fazer a base e as tiras coloridas artificialmente para trançar os detalhes. Segundo Cavalcante e Pagnossim (2007), que categorizam as sintaxes visuais dos trançados Kaingang, a artista L utiliza o *kre pe* (linhas horizontais e verticais perpendiculares entre si), conforme mostra a Figura 6. Na mesma figura, vê-se também o processo de confecção da bolsa teste, a saber: 1- desenvolvimento da base da bolsa; 2- trançado formando a estrutura; 3 e 4 - acabamento; 5a e 5b - registro do interior e exterior da bolsa finalizada, respectivamente. Em relação

às escolhas estéticas da artista L, destaca-se as cores primárias vermelho e amarelo e a secundária verde, o que torna a bolsa chamativa por meio do contraste de cores complementares em tons fortes e vibrantes.

FIGURA 6 – PROCESSO “TESTE” DA BOLSA MODELO *TOTE* EM FIBRA DE TAQUARA DE TRANÇADO *KRE PE*



FONTE: Reprodução de uma das Autoras (2023).

Já a artista D optou por confeccionar o modelo de bolsa cilíndrico nas cores azul, verde-bandeira e vermelho. A Figura 7 mostra o registro: 1- confecção da base inferior com a fibra natural e a fibra tingida artificialmente na cor verde bandeira; 2- bolsa finalizada vista de frente; 2a - vista do interior da bolsa; 2b - vista de cima da base superior; 2c - base inferior finalizada. Nesta bolsa teste, restou ainda a finalização do fecho para a base superior e a alça para a bolsa. Em relação à escolha estética, há cores complementares; o azul e vermelho são cores primárias e o verde a cor secundária, proporcionando também contraste entre elas. A artesã utilizou nesse modelo dois tipos de trançado, o *kre pe* na base da bolsa e o *kre nog noro* (linhas diagonais e horizontais em paralelo) na base superior da bolsa (Cavalcante; Pagnossim, 2007).

FIGURA 7 – PROCESSO TESTE DA BOLSA MODELO CILÍNDRICO DE TRANÇADO *KRE PE* E *KRE NOG NORO*

FONTE: Reprodução de uma das Autoras (2023).

A artista K optou pelo modelo retangular (Figura 8): 1 - preparação da taquara: ela diminui a largura da tira para que a fibra fique mais maleável tanto na produção quanto no resultado final; 2 e 3 - desenvolvimento da base inferior com a fibra natural e a estrutura lateral, respectivamente; 4 - a artista testa a largura e a estética visual do bambu como alça; 5 - introdução da fibra de taquara tingida na cor verde bandeira como detalhe visual; 6 - a artesã inicia o processo de acabamento da peça. Esteticamente, nota-se maior semelhança com as referências de pesquisa, com uso de apenas uma cor no detalhe central. A bolsa foi confeccionada com o tipo de trançado *kre pe* (Cavalcante; Pagnossim, 2007).

FIGURA 8 – PROCESSO TESTE DA BOLSA MODELO RETANGULAR DE TRANÇADO *KRE PE*

FONTE: Reprodução de uma das Autoras (2023).

A artista K comenta sua “falta de experiência”, que resulta em um processo mais lento de confecção do artesanato em comparação ao processo da artesã L, que simultaneamente confeccionava a bolsa *tote* (Figura 6) com maior rapidez e destreza. É interessante observar as diferenças entre as gerações e seus diferentes níveis de experiência técnica no artesanato. A artista K preferiu finalizar sua bolsa em casa. Alguns dias depois, em outra visita *in loco*, esta mesma artesã relatou dificuldade com o acabamento com a taquara na alça de bambu, conforme o registro 4 da Figura 8. Logo, sugeriu-se que o acabamento fosse realizado em sisal ou linha encerada, citados na entrevista semiestruturada como materiais utilizados por eles. A partir dessa sugestão, a artista K optou pelo cipó torcido em círculo como alça da bolsa e que gostaria de inserir algumas sementes como detalhes decorativos na mesma. Alguns dias depois desta conversa, a referida artista enviou para a pesquisadora a imagem da bolsa retangular finalizada (Figura 9).

FIGURA 9 – BOLSA MODELO RETANGULAR FINALIZADA



FONTE: Reprodução encaminhada às Autoras (2023).

Conforme Sousa, Barbosa e Noronha (2022), um projeto de cocriação *a priori* envolve um processo colaborativo, não apenas a solução de um problema. Afirmam ainda que, ao se democratizar as opiniões e os conhecimentos de todos os envolvidos no projeto, efetiva-se a decolonialidade e as atividades participativas com o objetivo de valorização dos saberes e fazeres tradicionais e criação de uma rede de valores. Os mesmos autores apoiam o processo de colaboração no design, pois a área requer novas perspectivas, colaborativas e orientadas pelo respeito entre todos os envolvidos no processo – atravessado por muitas tensões que aparecem quando se propõe desvendar uma “ciência artesanal” comprometida com alternativas ao pensamento ocidental colonial hegemônico por meio do engajamento.

##### 5. *Evoluir: reflexões sobre a prática do Design Lento em moda a partir do diário de campo*

Esta é a última fase abordada no processo colaborativo em design de moda. O objetivo neste momento consiste em refletir sobre a trajetória prática deste estudo e ponderar possíveis melhorias nos processos, artefatos, ambientes, papéis de interação entre os sujeitos envolvidos, sistemas e metodologias. Destaca-se, de imediato, a tensão relacionada

à comunicação, como um dos desafios na pesquisa. A língua materna Kaingang é bastante utilizada pelos indígenas na comunidade Kondá e houve dificuldade de compreensão de algumas frases ou mesmo colocações em português dos entrevistados. Foi muito importante e eficaz a intervenção da Presidente da Associação para a mútua compreensão e interpretação das falas de todos os sujeitos envolvidos na prática. Outro ponto de tensão percebido foi o contexto da fala de uma das mulheres artistas Kaingang, quando considerou a colaboração com designers e arquitetos benéfica para a comercialização dos objetos artísticos produzidos na Aldeia, mesmo que as influências capitalistas no desenvolvimento artístico e cultural vivenciado pelos artistas na comunidade Kaingang resultem em adaptações mercadológicas nas criações elaboradas por essa comunidade sob o viés da cocriação. Nesse sentido, sugere-se que os Kaingang se constituam enquanto sujeitos ativos em uma relação de violência simbólica e de “jogo” comandado pelo sistema capitalista formado em sua grande maioria por não indígena. Conforme o relato da Presidente da Associação, abordou-se na experiência colaborativa anterior o que era mais vendido no mercado da decoração, como cores mais sóbrias (marrom, natural, preto e branco), demonstrando a condição de validação estética da sociedade consumidora em termos de “boas vendas”. Isso também pode explicar o resultado estético da produção artística de uma das artesãs (Figura 9), que por sua vez necessita assegurar a renda familiar advinda exclusivamente de sua arte. Interpretou-se também como importante catalisador de tensões o deslocamento de papel da pesquisadora em campo, que inicialmente pretendia ser uma facilitadora, mas em alguns momentos se viu como aprendiz, identificando em seus registros e anotações que as mulheres Kaingang realizavam um processo artístico lento e criativo que respeitava o tempo da natureza bem antes desta pesquisa. Nesse sentido, a “nova aprendiz” descobriu-se atravessada pela influência de uma epistemologia colonial de design, espelho que refletiu a imagem de uma iniciante nos saberes práticos originários desta cultura, contribuindo para uma maior conscientização na última etapa sobre a desconstrução de “pares estruturantes” entre os sujeitos desta pesquisa acadêmica. As principais limitações da pesquisa foram temporais, logísticas e financeiras. Vale mencionar que esta pesquisa considerou os atravessamentos modernos vivenciados pelos Kaingang da Reserva Indígena Aldeia Kondá, como a fragilidade de acessos tecnológicos e de capacitação mais profunda de produção e comércio, interferências culturais externas e as experiências anteriores de colaboração criativa.

### Considerações finais

O tema decolonial, especialmente na moda, é muito recente, o que reflete em sua escassez literária. Assim como o artesanal, enquanto elemento da moda, também revelou-se raso na literatura. Possivelmente a moda, por ser conceituada como efêmera, mercadológica e ocidental (colonial), não promova visibilidade aos aspectos tradicionais de vestuário e adornos indígenas, impactando esta concepção nas pesquisas científicas e acadêmicas. Nesse sentido, ressalta-se que a construção teórica na literatura sobre design de moda e estudos decoloniais foi fundamental para pautar o desenvolvimento colaborativo desta pesquisa, bem como a necessária reflexão sobre ele, além de fornecer elementos para a reflexão das marcas deixadas pela colonização europeia no Brasil e ainda presentes no cotidiano atual de nossa sociedade.

As análises realizadas demonstraram que a prática colaborativa abordada nesta pesquisa, que partiu do contexto da etnia Kaingang da Reserva Indígena Aldeia Kondá de Chapecó/SC, está permeada de tensões. Destaca-se quatro delas: a) desconhecimento da língua materna Kaingang, que exigiu o paciente e generoso exercício de tradução por parte de uma das artistas para driblar a dificuldade de comunicação, sem o qual essa pesquisa não seria realizada; ao mesmo tempo sinalizou o quanto o ensino de línguas maternas de povos originários é inexistente na educação brasileira; b) relativização dos conceitos do design lento enquanto únicos princípios “norteadores” diante do processo artístico e criativo das mulheres Kaingang, que praticavam há muito tempo o manejo das matérias-primas e viviam de fato dimensões temporais desaceleradas no desenvolvimento das peças; c) necessidade de adaptação da arte indígena às efemeridades dos mercados de design, moda e arquitetura, nos quais predominam profissionais e consumidores não indígenas; ao mesmo tempo, o potente “palco” da moda promove maior visibilidade cultural e artística Kaingang, para além das feiras; d) deslocamento do papel de pesquisadoras facilitadoras para “aprendizes” junto a mulheres indígenas artistas detentoras de conhecimentos ancestrais bastante ricos e pouco conhecidos. São pontos que devem ser interpretados como parte de um jogo complexo e dinâmico, cujos participantes estão atravessados por lógicas, posições e lugares contextuais.

Sugere-se finalmente o posterior aprofundamento nas múltiplas relações entre as práticas indígenas e os princípios do design lento em outras comunidades de povos originários que enfrentem diferentes realidades cotidianas e de cosmovisão, bem como a constante reflexão sobre novas possibilidades dentro do design de moda abertas aos saberes ancestrais, incluindo a necessária reavaliação das posições de sujeito envolvidas na pesquisa.

## Referências

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, [S.l.], n. 11, p. 89-117, ago. 2013.

BALLIVIÁN, José M. P. Palazuelos (org.). **Artesanato Kaingang e Guarani: territórios indígenas - região sul**. São Leopoldo: Oikos, 2011.

BERLIM, L. G. Contribuições para a construção do conceito Slow Fashion: um novo olhar sobre a possibilidade da leveza sustentável. **dObras[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S.l.], n. 32, p. 130-151, 2021. DOI: 10.26563/dobras.i32.1370. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1370>. Acesso em: 5 fev. 2023.

CAVALCANTE, Ana Luísa Boavista Lustosa; PAGNOSSIM, Carla Maria Canalle. Estudo da sintaxe da linguagem visual na cestaria Kaingáng. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM DESIGN – CIPED, 2007, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Justiça Federal, 2007. Disponível em: <https://xdocs.com.br/doc/estudo-da-sintaxe-da-linguagem-cavalcante-ana-luisa-dokmvpd3dqny>. Acesso em: 5 jun. 2022.

CIPOLLA, Carla. *Ecovisões sobre Design para inovação social*. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlo; GAUDIO, Chiara Del. (orgs.). **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, 2017. *E-book*.

CORÁ, Janaína; BAGGIO, Silvia; RODRIGUES, Kelita. **Arte Kaingang**: Kamé e Kanhru: catálogo. Chapecó: Associação dos Artesãos Kamé e Kanhru da Reserva Kondá: Humana Sebo Livraria Galeria, 2020. 42 p. Catálogo virtual da exposição Arte Kaingang: Kamé e Kanhru. Disponível em: <http://www.humanasebolivraria.com.br/exposicoes/arte-kaingang-kame-e-kanhru/>. Acesso em: 4 set. 2023.

CORREA XAKRIABÁ, Célia Nunes. **O Barro, o Genipapo e o Giz no fazer epistemológico de Autoria Xakriabá**: reativação da memória por uma educação territorializada. 2018. 218 p. Dissertação (Mestrado) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais (MESPT), Universidade de Brasília (DF).

ESBELL, Jaider. Eu sonho em ter um grande caminhão para colocar todo mundo dentro e passar um mês numa aldeia, um mês na outra, para construir essa cultura coletiva. **Mundo Amazônico**, Colômbia, v. 5, p. 253-259, 2014. Universidade Nacional da Colômbia.

FLETCHER, Kate; GROSE, Lynda. **Moda & Sustentabilidade**: design para mudança. São Paulo: Editora Senac, 2011.

GOIS, Miruna Raimundi de. **Cultura Kaingang e Slow Design**: modelo conceitual para desenvolvimento de produtos artesanais de moda. 2023. 154 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Design de Vestuário e Moda, Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

GOMES, Glória Cele Coura; ARAÚJO, Maria do Socorro de. *Artesanato e Moda: inovação e funcionalidade – uma referência cultural no Piauí*. In: **9º Colóquio de Moda**. Eixo 3 – Comunicação Oral. Fortaleza - CE, 2013.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto*. In: CASTRO –GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: **Pontificia Universidad Javeriana–Siglo del Hombre**, 2007, pp.127-67

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, Assessoria de Comunicação Social. Projeto de aperfeiçoamento do artesanato Kaingang em Chapecó é finalista do IX Prêmio República: trabalho é resultado de parceria entre o MPF, Unochapecó, Funai e Sebrae. **Imprensa News Sul**, [S.l.], 22 abr. 2021. Disponível em: <https://impresanewssul.com.br/projeto-de-aperfeiçoamento-do-artesanato-kaingang-em-chapeco-e-finalista-do-ix-premio-republica/>. Acesso em: 24 maio 2023.

NACKE, Aneliese *et al.* **Os Kaingang no oeste catarinense**: tradição e atualidade. Chapecó: Argos, 2007. 158 p.

NOVELLI, Daniela; SILVEIRA, Icléia; ROSA, Lucas da; GOIS, Miruna Raimundi de. Contribuições do Design Social para a valorização da cultura artesanal indígena Kaingang do oeste de Santa Catarina. **Projetica**, [S.l.], v. 14, n. 1, p. 1-24, 2023. DOI: 10.5433/2236-2207.2023.v14.n1.45823.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. *In*: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. **Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 117-142.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. Masp *Afterall*: 2019.

SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira. Uma análise teórico-política decolonial sobre o conceito de moda e seus usos. **Modapalavra e-Periódico**, Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 164-190, 31 mar. 2020. Universidade do Estado de Santa Catarina.

SILVA SANTOS, G. L.; BRANDÃO, L.; GUIMARÃES, S. A arte, sua razão excludente e as políticas públicas. **Revista Digital do LAV**, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 212-230, 2019. DOI: 10.5902/1983734836348. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/36348>. Acesso em: 14 nov. 2023.

SOUSA, Cyntia Santos Malaguti de. Design para inovação social e sustentabilidade: estratégia, escopo de projeto e protagonismo. *In*: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlo; GAUDIO, Chiara Del. (Orgs). **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, 2017. *E-book*.

SOUSA, Ferdinan Silva de; BARBOSA, Sâmio Lucas Pachêco; NORONHA, Raquel Gomes. Rumo a outros designs: análise de práticas participativas em processos criativos com artesãos. Capítulo 6, p. 145-162. *In*: Raquel Gomes Noronha *et al.* (Orgs). **Comunidades criativas e saberes locais**: design no contexto social e cultural de baixa renda. Curitiba: Insight, 2022.

STRAUSS, Carolyn F; FUAD-LUKE, Alastair. The slow design principles: a new interrogative and reflexive tool for design research and practice. *In*: **Changing the change**: design visions, proposal and tools. Torino, 2008.

VIDAL, Julia *et al.* **Cosmovisões X Moda**: qual a sua tendência? Contribuições e proposições para uma moda étnica e ética. Rio de Janeiro, 2020. *E-book*.

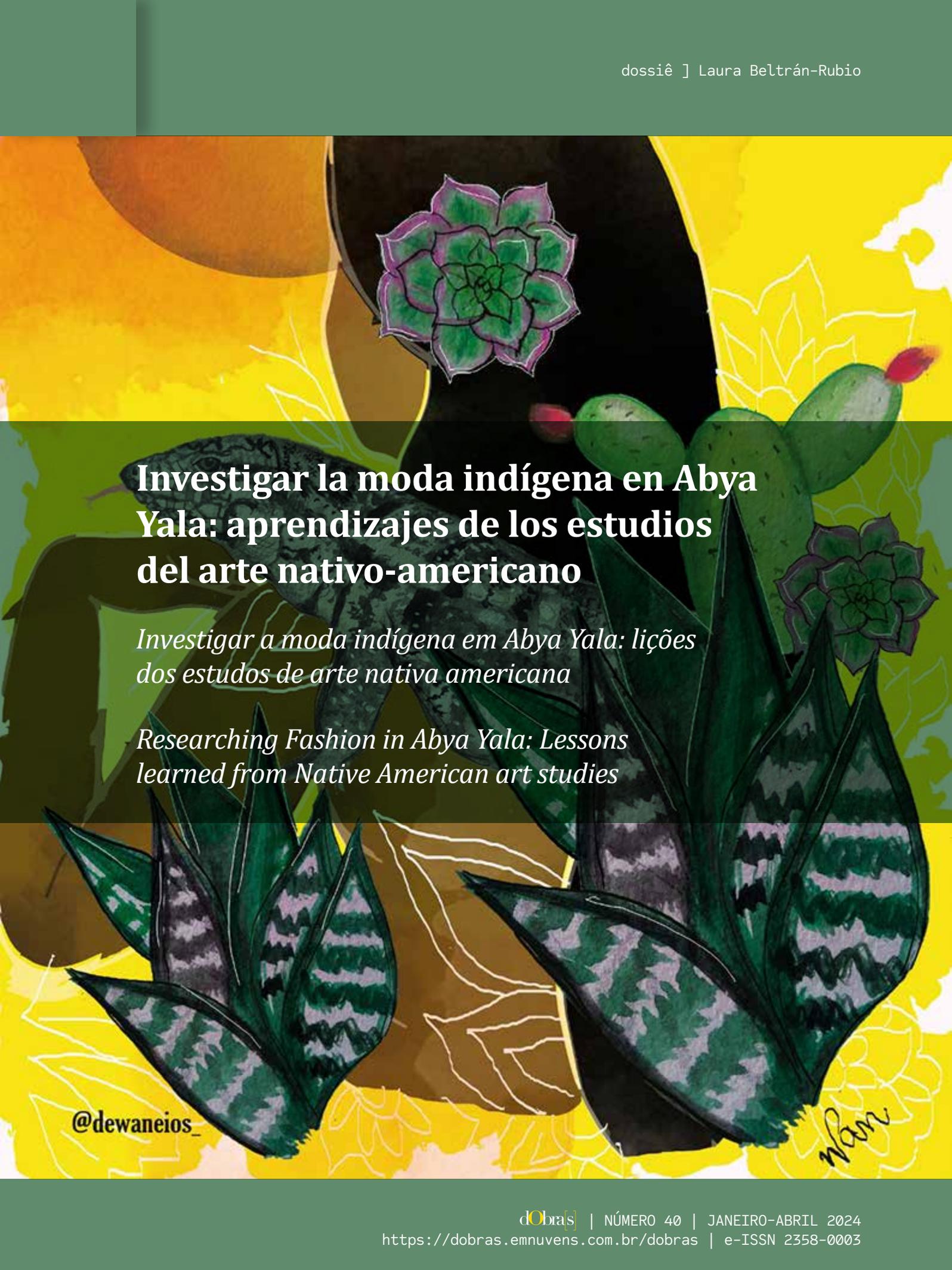
WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.

XAKRIABÁ, Nei Leite. **Arte indígena xakriabá**: com um pé na aldeia e outro pé no mundo. 2022. 382 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.

### **Agradecimentos**

À Associação Kamé Kanhru e Aldeia Kondá, por possibilitar o estudo. Ao Programa de Bolsas de Monitoria (PROMOP) da Universidade do Estado de Santa Catarina, pelo apoio nesta pesquisa.

Revisora do texto: Márcia Moura, Bacharel em Letras Português/Inglês (Universidade Anhembi Morumbi - SP). E-mail: marcia.moura2b@gmail.com.



## Investigar la moda indígena en Abya Yala: aprendizajes de los estudios del arte nativo-americano

*Investigar a moda indígena em Abya Yala: lições dos estudos de arte nativa americana*

*Researching Fashion in Abya Yala: Lessons learned from Native American art studies*

@dewaneios\_

nan

Laura Beltrán-Rubio<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-3749-2606>

[resumen] Este ensayo ofrece una aproximación metodológica para la investigación de la moda indígena en Abya Yala, con base en los aprendizajes que han ofrecido investigaciones recientes sobre las artes indígenas norteamericanas. Dichas metodologías deben estar enraizadas en los sistemas de pensamiento, las formas de investigación y las cosmovisiones propias de las culturas indígenas. El carácter relacional de los sistemas de conocimiento indígenas permite la co-existencia de múltiples verdades y se aceptan como autoridades a personas y objetos indígenas que han sido tradicionalmente excluidos de la construcción del conocimiento académico occidental. Este ensayo propone centrar la investigación de la moda indígena en los paradigmas nativos para reescribir las narrativas hegemónicas, dando protagonismo a las personas, los objetos y las cosmovisiones indígenas.

[palabras-clave] **Metodologías de investigación. Conocimientos indígenas. Indigenización.**

[resumo] Este ensaio oferece uma abordagem metodológica para a investigação da moda indígena em Abya Yala, com base no aprendizado que pesquisas recentes sobre artes indígenas norte-americanas têm oferecido. Essas metodologias devem estar enraizadas nos sistemas de pensamento, nas formas de investigação e nas visões de mundo das culturas indígenas. O caráter relacional dos sistemas de conhecimento indígenas permite a coexistência de múltiplas verdades e os povos e objetos indígenas tradicionalmente excluídos da construção do conhecimento acadêmico ocidental são aceitos como autoridades. Este ensaio propõe centrar a investigação da moda indígena em paradigmas nativos para reescrever narrativas hegemônicas, dando destaque aos indígenas, objetos e visões de mundo.

[palavras-chave] **Metodologias de pesquisa. Saberes indígenas. Indigenização.**

[abstract] This paper offers a methodological approach to research Indigenous fashion in Abya Yala, based on the insights offered by recent writings on Native American art. Such methodologies must be rooted on Indigenous systems of thought, forms of conducting research, and ways of knowledge. The relational character of Indigenous systems of knowledge allows for the co-existence of several truths. Moreover, Indigenous people and objects who have been traditionally excluded from the building of academic knowledge in the west must be accepted as academic authorities. This paper proposes centering research of Indigenous fashion on Native paradigms in order to rewrite hegemonic narratives and give prominence to Indigenous people, objects, and worldviews.

[keywords] **Research methodologies. Indigenous knowledge. Indigenization.**

Recebido em: 03-08-2023

Aprovado em: 20-12-2023

<sup>1</sup> Curadora, escritora e investigadora especializada en las artes de las Américas. Ph.D. en Estudios Americanos de The College of William and Mary y una Maestría en Estudios de Moda de Parsons School of Design. Investigadora Senior en The Fashion and Race Database y Profesora de Culturas del Diseño en De Montfort University. E-mail: [info@laurabelru.com](mailto:info@laurabelru.com)

## Introducción

Mucho se ha dicho sobre las prácticas de vestir originarias de Abya Yala.<sup>2</sup> Desde los primeros avances en las invasiones europeas de este territorio en el siglo XV, se promovió la imagen del “indio salvaje” denotado por su desnudez característica, opuesta casi completamente a los cuerpos cubiertos enteramente por armaduras de los invasores europeos. La imagen del indio desnudo/salvaje ha hecho descartar las prácticas vestimentarias nativas de Abya Yala como simples esfuerzos por proteger el cuerpo del entorno, dotados en ocasiones con un carácter mágico y ceremonial, perjudicando el análisis crítico y profundo de la moda indígena en la región. Irónicamente, al mismo tiempo que se han borrado tantas historias de la moda indígena en Abya Yala, los colonizadores han extraído conocimientos, materiales y prácticas indígenas para otorgar poder a los imperios europeos o, más recientemente, para la mantener una suerte de imperio occidentalizado de la moda en Latinoamérica.<sup>3</sup> Mientras tanto, los discursos colonialistas han enaltecido la riqueza de las tradiciones textiles originarias de Abya Yala con narrativas tan nostálgicas que borran la agencia de todas las personas que aquí han creado, usado y analizado los textiles y la moda durante miles de años. Detrás de ambos relatos —el que rechaza la posibilidad de la existencia de una moda propia de Abya Yala y el que glorifica vacuamente la riqueza ancestral de la misma—, yace un sinnúmero de prácticas vestimentarias indígenas que han sido invisibilizadas durante siglos de violencia colonial.

Pero ¿cómo aproximarse a la investigación de la moda indígena sin recaer en las mismas prácticas extractivas y violentas que hemos heredado de la colonización? ¿Cómo dar luz a historias milenarias cuyos trazos —materiales, epistémicos y simbólicos— han sido activamente exterminados durante más de 500 años? ¿Cómo centrar los paradigmas intelectuales y las cosmovisiones indígenas en la generación de conocimiento sobre la moda indígena?

Este ensayo propone una aproximación metodológica para la investigación de la moda indígena en Abya Yala, con base en los aprendizajes que han ofrecido investigaciones recientes sobre las artes indígenas norteamericanas (reconocidas, en inglés, bajo el nombre genérico de *Native American art*).<sup>4</sup> Dichas metodologías deben estar enraizadas en los sistemas de pensamiento, las formas de investigación y las cosmovisiones propias de las culturas

<sup>2</sup> “Abya Yala” quiere decir “tierra en perfecto estado de madurez” en el idioma de la cultura Guna-Dule y se ha propuesto como un término no-eurocéntrico, no-anthropocéntrico y no-patriarcal para el territorio que con frecuencia se llama “Latinoamérica” o “América Latina”.

<sup>3</sup> A lo largo de este ensayo utilizo el término “Latinoamérica” para referirse a Abya Yala desde la perspectiva hegemónica, blanco-mestiza y la mirada colonial sobre el territorio. La elección de “Latinoamérica” en lugar de “Abya Yala” es intencional; no deben entenderse como intercambiables los dos términos.

<sup>4</sup> En casos en donde sea relevante la distinción, en este ensayo uso la expresión “nativo-americano” para referirme exclusivamente a lo indígena-norteamericano. Por el contrario, adopto la palabra “indígena” para Abya Yala y afirmaciones generalizadoras, entendiendo que el nombramiento y la clasificación no son prácticas objetivas y que las categorías a las que me refiero no son discretas ni separadas.

indígenas. Al tomar el carácter relacional de los sistemas de conocimiento indígenas como punto de partida, se permite la co-existencia de múltiples verdades y se aceptan como autoridades a personas y objetos indígenas que han sido tradicionalmente excluidos de la construcción del conocimiento académico occidental. Como se verá a continuación, al centrar la investigación en los paradigmas indígenas se pueden reescribir las narrativas hegemónicas, dando protagonismo a las personas, los objetos y las cosmovisiones indígenas.

Antes de entrar en el tema, sin embargo, me permito unas aclaraciones importantes. Primero, este texto lo escribo desde tierras mhuyscas ancestrales y, como colona en este territorio, manifiesto mi respeto por todas las personas indígenas que habitan y han habitado la zona desde tiempos inmemoriales. Reconozco, además, que mi pensamiento ha sido estructurado desde los paradigmas occidentales y mi experiencia como mujer blanco-mestiza que habita en la ciudad. Durante más de una década, la mayor parte de mis indagaciones intelectuales se han gestado en entornos universitarios, primero en Colombia y luego en Estados Unidos. Aunque llevo ya varios años trabajando activamente por desaprender mucho de lo que he heredado de mi educación occidental para abrir los ojos a nuevos sistemas de conocimiento, también entiendo la magnitud del trabajo que aún hay por hacer, sobre todo para que sean las personas, los objetos y las cosmovisiones indígenas quienes lideren estos avances. Para esto, necesitamos desaprender colectivamente y trabajar por construir nuevos paradigmas académicos basados en las relaciones y la colaboración. Debemos, también, superar el estereotipo de lo indígena como inherentemente comunal, en oposición a lo “occidental” como resultado de procesos necesariamente individuales e individualistas (Mithlo, 2012). Por último, agradezco infinitamente a todas las personas, especialmente las, los y les pensadores indígenas que han guiado mi camino intelectual hacia la propuesta metodológica que ofrezco en este ensayo. Espero que con ella podamos continuar abriendo caminos hacia una investigación más profunda de la moda indígena en Abya Yala y el mundo.

### **(Re)definir la “moda” desde Abya Yala**

Una de las dificultades más grandes al intentar aproximarnos a la “moda indígena” es la contradicción que se percibe entre el término “moda” y las prácticas vestimentarias de las culturas originarias. De hecho, el uso de la palabra “moda” suele ser cuestionado como el término apropiado para usarse en Latinoamérica, incluso al referirse a las prácticas de adorno corporal de la población blanco-mestiza que, algunos relatos aseguran, han sido moldeadas casi a la par que las europeas desde la Colonia.<sup>5</sup> En el ámbito de lo indígena, el término es cuestionado, principalmente bajo el dogma de que no existe una palabra equivalente a la moda en muchos de los idiomas indígenas que han sobrevivido a siglos de colonización, imperialismo y dominación.

Sin embargo, la ausencia de palabras que denoten los mismos significados que atribuimos a la “moda” no quiere decir que ésta no pueda utilizarse para referirse a las prácticas vestimentarias originarias. Tampoco quiere decir, como se verá más adelante, que no existan otras palabras y conceptos propios de las distintas culturas indígenas para aproximarnos a

<sup>5</sup> Esta ideología la he visto reflejada incluso en propuestas de libros sobre la moda latinoamericana en los últimos cinco años, aunque, por cuestiones de ética profesional, no puedo ofrecer mayores detalles.

la moda. Afirmar que “no existe la palabra ‘moda’” en idiomas indígenas resulta, cuando menos, en una distracción que impide el análisis profundo de la diversidad de expresiones que ha tenido la moda indígena a lo largo de la historia.

En sus consideraciones hacia el desarrollo de teorías para el arte nativo-americano, la Dra. Nancy Marie Mithlo (Fort Sill Chiricahua Apache) ha hecho un llamado para sobrepasar la excusa de que no existen palabras indígenas para referirse al “arte”. Es necesario, en cambio, desarrollar teorías y filosofías para aproximarse al arte indígena desde los mismos sistemas de conocimiento que nacen de las filosofías y cosmovisiones propias de cada nación indígena (Mithlo, 2012). Mithlo reconoce que rechazar la palabra “arte” como denominador para la producción cultural indígena puede tener un potencial revolucionario que podría permitir escapar de las estructuras y categorías impuestas por el colonialismo y el capitalismo. Al rechazar la categoría de “arte” como descriptor para sus creaciones, artistas indígenas pueden escaparse de las imposiciones occidentales sobre lo que es y puede ser el arte, sobre todo el arte nativo. El rechazo de la categoría de arte se convierte, entonces, en una estrategia para la autodeterminación, que se aleja de las estructuras individualistas y patriarcales que definen el arte en “Occidente” para acercarse a los principios básicos de la identidad indígena centrada en la tierra, el idioma, la familia y la espiritualidad (Mithlo, 2012).

Sin embargo, cuando se rechaza el término “arte” para evitar la asociación de artistas indígenas con instituciones artísticas occidentales u occidentalizadas, el resultado puede ser, cuando menos, confuso. En primer lugar, la figura del artista indígena que escapa de las motivaciones económicas para ejercer su trabajo puede ser una forma de auto-exotización, no menos violenta que los relatos que simplemente excluyen las producciones culturales indígenas de la esfera del arte (Mithlo, 2012). Más importantemente, al simplemente excluir la producción cultural indígena de la categoría de “arte” —o “moda”, más apropiada para este ensayo— se elimina la responsabilidad que tenemos quienes investigamos las culturas visual y material (seamos indígenas o no) de diseñar metodologías más apropiadas y fundamentadas en marcos teóricos propios del pensamiento y las epistemologías indígenas (Mithlo, 2012). De ahí la necesidad de resumir algunas posibilidades para aproximaciones metodológicas desde lo indígena en este ensayo.

Propongo, entonces, utilizar la palabra “moda” para denotar las prácticas indígenas de adorno corporal que se asocian con la construcción cultural de la identidad encarnada (Fashion Theory). Centrar la moda en las prácticas de adorno que se ejercen sobre el cuerpo la aleja de las definiciones más tradicionales —aquellas basadas lo que Jennifer Craik (1994) ha denominado el “modelo del dictador europeo” (*European-dictator model*)— que asocian la moda exclusivamente con la modernidad europea-occidental. Como una práctica corporal, entonces, la moda puede entenderse “como un verbo” que aplica incluso en contextos pre-modernos y “no-occidentales”, en oposición a la idea de la moda “como un sustantivo” limitado al tiempo contemporáneo y cuya existencia surge de los sistemas de poder y la industria capitalista concebidos en Europa (Slade y Jansen, 2020). Bajo esta perspectiva puede hablarse de “moda indígena” para referirse al conjunto de actos de adornar el cuerpo —que incluyen y sobrepasan el vestir— en un contexto cultural indígena determinado.

Desde una perspectiva similar, Kathryn Bunn-Marcuse ha sugerido usar el término *artwork* (obra de arte) para referirse a la variedad de creaciones indígenas que corresponden con lo que, en “Occidente”, llamaríamos “arte”. Si bien la palabra en inglés no llega a cubrir los significados más culturalmente específicos que pueden ofrecer otras palabras en idiomas nativos, la expresión “obra de arte” sí tiene el potencial de dotar a la producción cultural indígena con las funciones creativas, performativas y relacionales de dichas creaciones dentro de las redes culturales en que surgen (Bunn-Marcuse y Jonaitis, 2020). Este argumento puede extenderse a la moda como manifestación cultural que surge de contextos indígenas: la palabra “moda” puede no cubrir algunas de las especificidades de las prácticas de adorno corporal indígenas tanto como algunas palabras nativas, pero sí se puede referir a la construcción cultural de la identidad encarnada en contextos indígenas. Así, la definición de “moda” que se adopta para este ensayo permite eliminar la contradicción que tradicionalmente se ha visto entre “moda” e “indígena” para afirmar la existencia de la moda indígena y, así, abrir caminos para su análisis crítico sustentado en metodologías indígenas para la investigación.

### **Metodologías indígenas para abordar la moda indígena**

La miopía introducida por la mirada colonial ha sido, sin duda, uno de los principales impedimentos para la investigación profunda de la moda indígena. Además de negar la existencia de la moda en contextos “no-occidentales” desde sus definiciones más tradicionales, la mirada colonial ha, por un lado, escondido los trazos de la moda indígena tras el mito del “indio desnudo” y, por ende, salvaje, que se introdujo con los primeros relatos de las invasiones europeas. Por el otro lado, la mirada colonial ha romantizado la riqueza de las tradiciones textiles en Abya Yala hasta tal punto que éstas se han convertido en objeto de veneración del imaginario latinoamericano, sin reconocer su supervivencia como prácticas propias de las personas indígenas que les han dado forma a lo largo de la historia.

Tal vez sea posible aproximarse a la moda indígena —histórica o contemporánea— desde algunos de los métodos favorecidos por el pensamiento y las academias occidentales. Sin embargo, estos métodos con frecuencia son lineales y limitados en sus pretensiones de objetividad, resultando en perspectivas sobre la moda frecuentemente desconectadas de los contextos en que nace.

Propongo, entonces, abordar la moda desde metodologías enraizadas en los sistemas de pensamiento, las formas de investigación y las cosmovisiones propias de las culturas indígenas. Aunque centrar la investigación de lo indígena en los paradigmas indígenas requiere la mayor especificidad posible, existen algunos puntos comunes que han sido identificados por pensadores del arte nativo-americano. Los puntos en común sirven de partida para investigar la moda indígena en Abya Yala y, en el futuro próximo, diseñar metodologías más específicas y apropiadas para cada contexto.

La metodología indígena para el estudio de la moda debe, primordialmente, partir del carácter relacional de las metodologías de investigación y los sistemas de conocimiento indígenas, basado en el respeto, la reciprocidad y la responsabilidad. Entender la naturaleza relacional de las metodologías indígenas deja ver, además, que no hay una verdad absoluta, pues todas las ideas son necesariamente el resultado de una serie de relacionamientos

e interpretaciones que pueden conducir a distintos investigadores hacia conclusiones diferentes. Así, quienes tejen y crean la moda se hacen historiadores y pensadores aunque no produzcan la clase de textos escritos aceptada por la academia tradicional. Además, las metodologías indígenas para la moda toman palabras, conceptos, formas de conocimiento y estructuras del lenguaje indígenas para entender las prácticas específicas de la moda en su contexto. A partir de las perspectivas indígenas es posible, entonces, reescribir las narrativas que se han ofrecido desde las miradas hegemónicas, integrando fragmentos de evidencia y tomando a los objetos mismos como importantes documentos históricos. Las personas, los objetos y las cosmovisiones indígenas son protagonistas en esta metodología.

### Las tres Rs de la investigación indígena en la moda

En su libro sobre metodologías de investigación indígenas, Shawn Wilson (Opaskwiyak Cree) argumenta que, si el paradigma indígena puede resumirse en una sola palabra, ésta sería relacionalidad. Todos los elementos del paradigma indígena de investigación —ontología, epistemología, metodología y axiología— se relacionan pero, además, son el resultado de relaciones entre personas, relaciones espirituales, con el medio ambiente y con las ideas, de las que surgen las distintas formas de conocimiento indígena (Wilson, 2008). Por su carácter relacional, la moda indígena está necesariamente basada en la tierra (Arnaquq-Baril et al, 2022) y las relaciones sagradas que se mantienen con los productos de la tierra para la creación de prendas de vestir (Ottmann, 2022). De aquí la importancia de la contextualización pues, desde las epistemologías indígenas, “nada podría existir sin hacer parte de una relación, sin su contexto” (Wilson, 2008).<sup>6</sup> La investigación misma resulta de este contexto y del conjunto de relaciones que la conforman, por lo que no existe ninguna verdad absoluta y cada investigador puede proponer sus propios puntos de vista. Existe entonces la posibilidad de que distintas ideas confluyan, creando así una variedad de pluriversos para aproximarse a la diversidad de historias de la moda indígena en Abya Yala.

La base relacional de las metodologías indígenas de investigación implica la existencia de una “responsabilidad relacional”, o lo que Shawn Wilson ha llamado *relational accountability* en inglés (Wilson, 2008). Dicha responsabilidad debe basarse necesariamente en el respeto, la reciprocidad y la responsabilidad, la tríada de Rs que conforman la base de la investigación y el aprendizaje indígena, según Cora Weber-Pillwax (Métis y northern Cree). Más que intentar instruir a las personas indígenas sobre los beneficios de emplear un marco metodológico basado en las relaciones, somos quienes ejercemos la investigación de sujetos, objetos e ideas relacionadas con lo indígena sin ser indígenas quienes más debemos aprender de esta aproximación. De hecho, del carácter relacional y las tres Rs derivadas de él se pueden obtener los lineamientos principales para investigar la moda —y cualquier otra manifestación cultural— indígena desde posicionalidades no-indígenas.

Centrar la investigación en las relaciones requiere añadir una serie de preguntas que resaltan las responsabilidades que adquirimos como investigadores con el tema y con otras

<sup>6</sup> “Nothing could be without being in relationship, without its context”. Traducción de la autora.

personas y agentes involucrados en el proceso de investigación. Vale la pena traducir las preguntas mínimas que deberíamos hacernos, tal y como las ha propuesto Shawn Wilson (2008):

- ¿Cómo ayudan mis métodos a construir relaciones respetuosas (en varios niveles) entre el tema de estudio y mi posición como investigadora?
- ¿Cómo ayudan mis métodos a construir relaciones respetuosas con quienes participan en la investigación?
- ¿Cómo puedo relacionarme respetuosamente con otras personas y agentes que participan en la investigación para que, juntas, podamos formar una relación más fuerte con la idea que vamos a compartir?
- ¿Cuál es mi papel como investigadora en esta relación y cuáles son mis responsabilidades?
- ¿Estoy siendo responsable al cumplir con mi papel y mis obligaciones frente a las demás participantes, frente al tema y todas mis relaciones?
- ¿Qué estoy contribuyendo o devolviéndole a la relación? ¿El compartir, crecimiento y aprendizaje que se están dando son recíprocos?

Las preguntas resaltan la responsabilidad, el respeto y la reciprocidad que forman la base de las metodologías de investigación indígenas. Para adoptar el paradigma indígena es necesario responder positivamente a las preguntas o ajustar los métodos para que la investigación contribuya a construir relaciones respetuosas que faciliten la compartición, el crecimiento y el aprendizaje equilibrado y recíproco entre todos los agentes involucrados en el proceso.

Asumir el carácter relacional de la investigación indígena fue la clave del éxito de Bill Holm (n. 1925), uno de los ejemplos más reconocidos del tipo de relacionamiento deseable entre investigadores no-indígenas y sujetos de investigación indígenas. El historiador del arte y artista sueco-estadounidense ha sido una de las figuras clave para nuestro entendimiento del arte indígena de la costa noroccidental del continente americano, tras dedicar décadas al estudio de los aspectos formales y las prácticas artísticas en la región. Entre las naciones originarias, Holm es reconocido por el rigor de su investigación, por analizar el arte profunda y respetuosamente y por siempre estar dispuesto a compartir todos sus conocimientos con los miembros de las comunidades que son, finalmente, dueñas de la cultura material que estudia. Gracias a las relaciones que ha construido durante décadas de investigación, Holm ha recibido múltiples reconocimientos por parte de las naciones Kwakwaka'wakw y Hamatsa. Sin aspirar a que las comunidades nos adopten, quienes investigamos distintos aspectos de las culturas indígenas hoy deberíamos acoger los principios básicos de la responsabilidad relacional encarnados en la práctica de Bill Holm (Bunn-Marcuse y Jonaitis, 2020).

Por otro lado, reconocer la existencia de pluriversos en las narrativas históricas y contemporáneas de la moda indígena en Abya Yala implica también cuestionar las fuentes y voces que tradicionalmente se han considerado "autoritarias". El desarrollo del pensamiento ilustrado en Europa ha divinizado la transmisión escrita del conocimiento, sugiriendo también la posibilidad de acercarse a una única verdad. Sin embargo, la filosofía relacional de la investigación y el conocimiento indígenas ofrece perspectivas distintas: la experticia acumulada a través de años de práctica manual es tan válida como la educación formal en el taller; es tan válida la palabra hablada como la escrita. Esta revelación permite reconocer

a tejedores y creadores de la moda como historiadores y pensadores cuyas contribuciones son por lo menos igual de válidas que aquellas ofrecidas en palabras escritas para publicaciones académicas (a las que tenemos acceso más bien pocas personas). Así, los conocimientos y las historias que cuentan diseñadores de moda indígenas como Dayana Molina (Fulniô y Aymara) o Estiven Castro Vásquez (Mhuysca) a través de sus creaciones pueden llegar a ser incluso más autoritarias que las historias —a veces falsas y cuando menos imprecisas— que han ofrecido historiadores y pensadores desde la academia más tradicional.

Aceptar a personas indígenas como investigadoras y portadoras de conocimiento, así estén por fuera —o en el mejor caso a las márgenes— de la academia, es particularmente importante cuando reconocemos los retos que suelen enfrentar para acceder a círculos académicos más formales. En el territorio comúnmente conocido como “Estados Unidos”, se ha estimado que, por cada 12.000 estudiantes que ingresan a la educación secundaria, solamente uno alcanza el nivel doctoral (Mithlo, 2020). La situación es mucho más calamitosa en Abya Yala, a pesar de la alta proporción de población indígena en países como México y Perú. Por ejemplo, en Colombia, solamente el 6,7% de la población que se reconoce como indígena accede a la educación superior y el 0,6% tiene educación de posgrado, porcentajes relativamente bajos comparados con el 18,8% y 2,8% correspondientes a la población general, respectivamente (DANE, 2019).

Frente a este panorama, la investigación de la moda indígena debe reconocer la existencia de salidas distintas a la escritura académica tradicional para la investigación, además de que quienes han teorizado la moda indígena desde tiempos inmemoriales probablemente lo han hecho por fuera y lejos de las academias occidentalizadas. Esto no quiere decir, sin embargo, que espacios como este dossier no sean propicios para la teorización o la narración de las historias de la moda indígenas. Queda la tarea de buscar lugares de encuentro para la producción académica tradicional, facilitando y propiciando la entrada de personas indígenas en ella, con los espacios para la generación de conocimiento e investigación indígenas que existen en distintas comunidades.

Para esto, las humanidades digitales han ofrecido una salida a través de, por ejemplo, plataformas como Mukurtu, una herramienta de archivo digital que ha sido construida a través de sistemas de conocimiento indígenas y para uso exclusivo de las comunidades mismas (Mukurtu). Otras estrategias han buscado incluir el trabajo de artistas visuales y poetas en medio de textos académicos para otorgar autoridad a sus contribuciones en la creación de conocimiento. Sobresale entre estos esfuerzos el libro *Unsettling Native Art Histories on the Northwest Coast*, editado por Kathryn Bunn-Marcuse y Aldona Jonaitis (2020). Finalmente, se encuentra el simposio como una herramienta para la socialización y, más importante, para fomentar conversaciones sobre las artes indígenas que integren perspectivas académicas con la práctica (Mithlo, 2012). Un ejemplo efectivo de este tipo de institución fue el simposio virtual, “We Have Words for Art” (Tenemos palabras para el arte), organizado en el 2021 por la revista *First American Art*. Entre las intervenciones del simposio, se facilitaron diálogos centrados en las prácticas artísticas y de escritura con perspectivas teóricas.

Al abrir los espacios para escuchar otras voces y aprender de lo que nos ofrecen, podremos avanzar activamente hacia desaprender los valores de la investigación tradicional y trastornar las jerarquías de poder y privilegio en las academias occidentales y occidentalizadas (Bunn-Marcuse y Jonaitis, 2020). Escuchar otras voces, sobre todo las indígenas,

permite, además, identificar las palabras, lenguajes y estructuras de conocimiento propias de cada cultura indígena y, a través de ellas, aproximarnos a narraciones más complejas de lo que es y puede ser la moda indígena.

*Tejer la moda indígena a través de las palabras*

Tal vez sea cierto que muchos de los idiomas indígenas que sobreviven hoy no tienen palabras que correspondan con una traducción exacta de “moda”, especialmente cuando ésta se refiere al fenómeno moderno-occidental de cambio incesante y cada vez más acelerado con que frecuentemente se asocia. Visto desde otra perspectiva, también existen muchas palabras indígenas —relacionadas o no con la moda y los textiles— que tampoco tienen una traducción literal al español o cualquier otro idioma de las culturas colonizadoras.

A pesar de la imposibilidad de traducción de algunos términos, existen oportunidades para aproximarse a la moda indígena desde las palabras, los conceptos y las estructuras mismas de los lenguajes indígenas y en su contexto. En mis hazañas intelectuales, este proceso me ha permitido entender aspectos de la moda en Hispanoamérica colonial desde perspectivas que sobrepasan las explicaciones simplistas, dudosas o, cuando menos, incompletas. Partir de los lenguajes, las epistemologías y las cosmologías indígenas para tratar de entender las particularidades de la moda hispanoamericana colonial revela no sólo la supervivencia de las culturas de las apariencias indígenas durante la Colonia, sino también su importancia fundamental en el desarrollo de la moda local en el contexto colonial.

Una comparación rápida entre los retratos de las élites europeas y aquellos de sus pares hispanoamericanas en el siglo XVIII sugiere que, a este lado del Atlántico, la moda era mucho más extravagante que en la península ibérica. Cronistas, investigadores e historiadores han denunciado los excesos de la cultura de apariencias hispanoamericana, ofreciendo justificaciones basadas en el clima, la demora en la transferencia de ideas y materiales desde el centro europeo o, incluso, la ignorancia de la población americana. Sin embargo, este tipo de explicaciones para las diferencias entre la moda en Europa y la moda en las colonias españolas en América se quedan cortas, por no decir que son totalmente reductivas, discriminatorias e inapropiadas. Los argumentos simplistas se hacen, entonces, una excusa para evadir la inevitable presencia indígena y todo lo que ella aporta a las sociedades coloniales hispánicas y, más recientemente, latinoamericanas. Al negar la importante presencia indígena, se niega también (así sea involuntariamente) cualquier intento por teorizar la moda colonial que pueda surgir de las formas de conocimiento y paradigmas de investigación indígenas.

Este fenómeno es paralelo al que ha identificado Nancy Marie Mithlo (2012) en las artes nativo-americanas: detrás de la idea de que éstas no pueden agruparse bajo la misma categoría que las artes no-indígenas porque son el resultado de culturas, contextos y formas de conocimiento distintas, hay una excusa para simplemente “ahorrarse el trabajo” de investigarlas y teorizarlas a profundidad. El problema es que, incluso desde la mirada indígena, muchas veces se ha optado por escapar a la teorización de la cultura visual y material, en vez de ofrecer alternativas fundamentadas en los modos de conocimiento y paradigmas investigativos indígenas.

Por el contrario, indagar en las epistemologías y cosmovisiones indígenas permite identificar palabras, conceptos e ideas propias de las culturas indígenas para analizar

las distintas manifestaciones culturales de forma relacional y contextualizada. Tal aproximación permite entender las complejidades detrás de la constante mezcla de elementos pertenecientes a las distintas culturas vestimentarias —europeas, indígenas e incluso negras— que dieron vida a nuevas manifestaciones culturales en las Américas coloniales. Así, es posible ofrecer explicaciones más complejas para el prominente uso de encajes incluso entre la población indígena y, más generalmente, para la reapropiación y resignificación de prendas europeas entre la población (indígena o no) de la región.

En la región andina, en particular, dichas preferencias pueden explicarse desde las cosmovisiones propias de la población originaria, más que como una incompreensión de la población local sobre cómo portar las tendencias europeas de la época. En primer lugar, la marcada preferencia por los encajes puede haber resultado de los sistemas andinos de valor que apreciaban la intensidad de la mano de obra y los diseños intensamente detallados en los textiles (Dean, 2008; Beltrán-Rubio, 2022a). Así, el encaje se puede interpretar como una especie de evolución del *cumbi*, ese finísimo tejido producido por las tejedoras más habilidosas del *Tawantinsuyu* (lo que llamaríamos hoy “Imperio inka”). Cabe anotar que la palabra quechua *cumbi* no tiene un equivalente en español: ni el encaje es *cumbi* ni el *cumbi* es encaje. Además, muchos de los encajes producidos durante la Colonia fueron hechos con hilos de lino o metálicos, en lugar de las fibras de alpaca o algodón que dieron forma a los *cumbi* antes de la invasión. Pero entender la intensidad del trabajo requerido para la creación de *cumbi* y encajes y localizarla frente a las cosmovisiones andinas permite dar luz sobre las razones para el alto valor otorgado a ambos productos en la época preinvasión y el periodo colonial, respectivamente.

Similarmente, el concepto de *tinkuy* puede ayudar a explicar las prácticas de vestir que surgieron en el intersticio de las tradiciones andinas y europeas en la región. Del quechua, *tinkuy* denota el punto de encuentro de opuestos complementarios que, resulta ser, en sí, un tercer elemento distinto a pero no desconectado de sus componentes (Stanfield-Mazzi, 2013). *Tinkuy* es un concepto clave en la cosmovisión andina, pues es la fuerza que mantiene el balance y el bienestar en la sociedad. Extender el concepto de *tinkuy* al análisis de la moda en los Andes coloniales permite identificar la importancia que se otorgaban las personas indígenas que sobrevivieron a la violencia de la invasión como mantenedores del bienestar en la sociedad andina colonial. Por ejemplo, Carolyn Dean (1999) ha propuesto que las vestimentas compuestas que adoptaron los caciques inkas en las festividades coloniales del Corpus Christi les permitía posicionarse como mediadores culturales esenciales para mantener el equilibrio social en el Perú colonial. Bajo esta perspectiva, los cuerpos indígenas se hacen contenedores de la historia andina que encarnan el pasado y, al mismo tiempo, se incluyen en su propia historia (Dean, 1999). Similarmente, puede argumentarse que las mujeres de la Nueva Granada, al adoptar modas compuestas que integraban elementos de los regímenes de vestimenta andinos y europeos, también reclamaban su lugar como descendientes de las culturas andinas y, consecuentemente, como importantes mediadoras en la sociedad colonial, a pesar de ser víctimas de opresión constante (Beltrán-Rubio, 2022b).

Utilizar palabras del quechua y conceptos clave de las cosmovisiones andinas permite, entonces, entender algunas de las dinámicas que le dieron forma a la moda durante el periodo colonial y que pueden explicar algunas de las particularidades de las prácticas vestimentarias en este contexto de forma más robusta que algunas de las justificaciones que

hasta ahora se han ofrecido. Es posible ver, entonces, que la moda indígena ha estado presente siempre en la moda latinoamericana, así a veces se escape de la mirada colonial y los conocimientos académicos occidentales. Al identificar estos elementos y partiendo de las historias que se han narrado hasta ahora sobre la moda indígena, es posible redireccionar la investigación para descubrir nuevas verdades.

### Zurcir la historia de la moda indígena

Una tercera aproximación metodológica para investigar la moda indígena se debe centrar, entonces, en la revisión y reformulación de las narrativas que se han ofrecido hasta ahora y que, con mucha frecuencia, revelan la miopía y los juzgamientos de la mirada colonial. Partiendo de las bases que se han sentado desde las narrativas hegemónicas, es posible zurcir, metafóricamente hablando, las diversas historias de la moda indígena en Abya Yala. Continuando con la metáfora del tejido, este proceso puede tomar la urdimbre que ha dejado el colonialismo para tejer sobre ella los conocimientos que cargan los objetos y sus relaciones con sus creadores, los materiales y el contexto en que han sido creados (Bunn-Marcuse y Jonaitis, 2020). En otras palabras, esta aproximación propone tomar fragmentos aparentemente desintegrados de las historias de la moda indígena para entretejerlos de nuevas maneras y revelar nuevas verdades sobre la diversidad de expresiones de la moda en Abya Yala.

A partir de este proceso de “zurcido” o “remiendo” de las historias de la moda indígena se puede llegar a justificaciones mucho más complejas y robustas de las prácticas vestimentarias originarias de Abya Yala y su influencia en la moda latinoamericana. Volviendo al caso de la moda en la región andina durante la Colonia, esta aproximación permite revisar lo que ha sido descrito como una ostentación excesiva en la moda colonial hispanoamericana. Dicha ostentación, denunciada por invasores europeos y habitantes locales por igual, se manifestaba, entre otras, en la abundancia de materiales destellantes y reflexivos como la seda, las piedras (semi)preciosas y los metales, o en la ausencia de cotillas (predecesoras del corsé) entre las mujeres de la élite colonial.

La marcada preferencia por materiales relucientes que reflejan la luz puede analizarse desde los regímenes de valor andinos que surgen de las cosmovisiones propias de la región. Así, puede explicarse la predominancia de materiales “brillantes” como la seda, los hilos de oro, plata y otros metales o el uso aparentemente excesivo de joyas, como el resultado de un “repertorio del lujo” fundamentado en los regímenes de valor andinos tanto como en los discursos europeos sobre el lujo de la época (Beltrán-Rubio, 2023). Mientras que la posesión de estos objetos representaba, ante la mirada europea, la ostentación de la riqueza material, ante la mirada andina la capacidad de reflejar la luz de los materiales estaba asociada con lo sagrado, particularmente con las características regeneradoras y dadoras de vida asociadas con Inti, el sol, y la luna.

Los sistemas de valor andinos también pueden explicar el rechazo hacia las cotillas entre las mujeres de la élite y otras prácticas vestimentarias, tanto de la población indígena como la blanco-mestiza, en los andes coloniales. Aunque la cotilla era una prenda de rigor entre las mujeres europeas de distintas categorías sociales en el siglo XVIII, las mujeres en la región andina parecen haberla rechazado casi unánimemente. Más que el

clima o el desconocimiento, la razón puede encontrarse en las cosmovisiones andinas que otorgaban un peso importante al abdomen —tanto del cuerpo físico como del cuerpo cósmico— al ser el punto de encuentro entre la vida terrenal y la vida espiritual y el mediador entre el pasado y el futuro. Podría pensarse, entonces, que las mujeres en la región andina optaron por rechazar la cotilla para resaltar su importancia en esta sociedad como dadoras de vida, fuente de regeneración y mantenedoras del equilibrio frente a las constantes formas de opresión a las que se enfrentaban (Beltrán-Rubio, 2022b).

Importantemente, ninguno de los hallazgos sobre la moda en los andes coloniales explicados anteriormente se ha basado en evidencia completamente novedosa y nunca antes vista. Al contrario, el resultado de la investigación nace de desintegrar los análisis simplistas que se habían ofrecido anteriormente, regresar a las bases de la cosmovisión andina y volver a tejer la historia, integrando los fragmentos provenientes de la mirada occidentalizada con evidencia centrada en el conocimiento indígena. Así, se da luz a aquellas “presencias invisibles” (Bunn-Marcuse y Jonaitis, 2020) que, a pesar de encontrarse en el centro de la moda andina, han sido invisibilizadas por las cosmologías y las lógicas del pensamiento occidental. Queda, por supuesto, todo un camino por recorrer para continuar desintegrando y remendando todas las historias que nos quedan por contar de la moda indígena en Abya Yala.

### Indigenizar la moda en Abya Yala

Las discusiones sobre la necesidad de “descolonizar” las artes se han popularizado durante las últimas décadas, impregnando los estudios de moda especialmente en años recientes. En las academias de habla inglesa, en particular, se han dado esfuerzos fructíferos, que proponen redefinir el concepto de la “moda”, crear nuevos marcos teóricos basados en sistemas de conocimiento no-euro-norteamericanos y abordar casos de estudio “no-occidentales” para diversificar las historias que hasta ahora se han escrito de la moda global. Si bien el auge de este tipo de producción académica es un gran avance en el proceso efectivo de descolonización de la moda, la popularización del término también ha resultado en malos usos de la expresión, lo que puede llegar a ser terriblemente dañino y contraproducente para el pensamiento y la causa decolonial. En Latinoamérica, sobre todo, en donde el pensamiento decolonial en la moda hasta ahora se está difundiendo, la evidente degeneración del término puede impedir, de entrada, avances verdaderos hacia la efectiva descolonización de la moda y su estudio en la región.

Desde hace ya varios años tengo el privilegio de revisar propuestas y trabajos académicos sobre la moda latinoamericana para su publicación en forma de libros y artículos en revistas científicas. Si hay algo que he podido concluir de las propuestas que he recibido en los últimos meses, es que la descolonización y el pensamiento decolonial están de moda. Lo preocupante es que el uso de los términos pocas veces corresponde con la adopción de marcos que les hagan honor. En muchos casos, la introducción del pensamiento decolonial como marco de referencia para el estudio de la moda se limita a citar uno que otro autor del pensamiento decolonial, sin realmente reflejar los esfuerzos de autores e investigadores por adoptar prácticas verdaderamente decoloniales.

Por ejemplo, la propuesta para un libro que pretende establecer el panorama actual de la investigación de moda en Latinoamérica hacía énfasis en la importancia de una mirada decolonial para la creación del volumen. Sin embargo, al leer las descripciones de cada

uno de los capítulos propuestos y las biografías de quienes los escriben, no se establece la posicionalidad de quienes investigan, no se abre espacio para voces “no-occidentales” (excepto, tal vez, por uno o dos capítulos) y, en el mejor de los casos, quedan dudas sobre la construcción de relaciones profundas y respetuosas con los sujetos y temas de estudio. Ni siquiera se capitalizaban palabras como *Indigenous* (indígena) o *Black* (negro/a/e), una práctica que, en inglés, se ha convertido en el paso más básico antes de poder empezar a hablar de descolonización. Similarmente, un proyecto presentado para una influyente revista científica norteamericana decía abordar el diseño de moda desde una perspectiva decolonial, sin cuestionar siquiera que uno de los agentes en cuestión tomara como nombre una palabra en quechua bajo la excusa de “honrar” a las poblaciones originarias de un territorio adonde el quechua no llegó sino con las enseñanzas de misioneros católicos en el proceso de expansión colonial española.

Tal vez sea el sinsabor que dejan ejemplos como los anteriores lo que ha llevado a investigadores indígenas a rechazar la palabra “decolonial” y sus derivadas y proponer, en cambio, términos alternativos como “indigenizar” o “trastornar”. Pero la cuestión va más allá del nombre que le queramos dar al proceso. Tal y como lo ha explicado el politólogo Jeff Corntassel (Tsalagi), si realmente queremos descolonizar, indigenizar o, en sus términos, trastornar (*unsettle*) el estudio de las culturas visuales y materiales indígenas —incluyendo la moda— es necesario cambiar las formas en que nos relacionamos con las personas indígenas para que sean ellas mismas quienes orienten la dirección del cambio (Snelgrove, Dhamoon y Corntassel, 2014).

El cambio de paradigma requiere, entonces, de un proceso revolucionario que nos lleve a desaprender mucho de lo que se ha planteado desde la investigación y la generación de conocimiento tradicionales. Si logramos, efectivamente, desaprender, podremos re-centrar la investigación y el conocimiento sobre la moda indígena en Abya Yala en paradigmas indígenas que, a su vez, pueden instituir nuevos métodos para la creación del conocimiento, sobre todo al integrarse con prácticas académicas preestablecidas.

Este ensayo da unas puntadas a partir de las cuales se puede continuar reestructurando la investigación de la moda indígena en Abya Yala. Reconocer el carácter primordialmente relacional de las metodologías indígenas, encontrar las palabras y conceptos indígenas que nos permitan abordar la moda y retejer las historias para dar visibilidad a voces, prácticas y creadores indígenas, son sólo tres pasos fundamentales para avanzar en la teorización y escritura de la diversidad de narrativas sobre la moda indígena que han sido invisibilizadas tras siglos de violencia colonial en Abya Yala. Estas metodologías son flexibles y deben explorarse a partir de procesos de iteración que permitan abordar contextos más específicos.

La especificidad del contexto en que surgen las diversas expresiones de la moda indígena es central para cualquier intento por teorizarla. Durante siglos, lo “indígena” ha sido agrupado bajo una sola masa que, desde la mirada colonial, corresponde a todo aquello que es distinto de lo que representa la población blanco-mestiza. La agrupación de lo indígena bajo una masa homogénea ha invisibilizado la diversidad de expresiones culturales indígenas, muchas de las cuales permanecen, aunque en muchos casos desapercibidas desde la mirada colonial. Centrar la investigación de la moda indígena en sus contextos específicos

para continuar desarrollando la propuesta metodológica que se ofrece en este artículo permitirá la generación de mayores conocimientos sobre la moda indígena en Abya Yala para, eventualmente, acercarnos hacia una teorización más acertada de las estéticas y prácticas de la misma (Ahtone, 2009). Queda abierto un largo camino para seguir construyendo sobre estos conocimientos.

## Referências

AHTONE, heather. Designed to Last: Striving toward an Indigenous American Aesthetic. **The International Journal of the Arts in Society: Annual Review**, v. 4, n. 2, p. 373–386, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.18848/1833-1866/CGP/v04i02/35602>. Acesso em: 25 jul. 2023.

ARNAQUQ-BARIL, Alethea; ITTA, Bobby; LARSSON, Tania; SANDY, Amber; KUCHERAN, Riley. Land Based Fashion: A Leading Fashion Framework. **Fashion Studies**, dossiê “Fashioning Resurgence”, n. 1, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.38055/FR010106>.

BELTRÁN-RUBIO, Laura. “Covered in Much Fine Lace”: Dress in the Viceroyalty of New Granada. In: CORMACK, Emma; MAJER, Michele. (Eds.). *Threads of Power: Lace in the Textilmuseum St. Gallen*. Nova York: Bard Graduate Center, 2022. p. 177–190.

BELTRÁN-RUBIO, Laura. Cuerpos, moda y género en el Virreinato de la Nueva Granada. Un estudio a partir de la pollera y el faldellín. **Miradas**, n. 5, p. 31–52, 21 mar. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11588/mira.2022.1.87784>. Acesso em: 26 jul. 2023.

BELTRÁN-RUBIO, Laura. **Empire of Fashion: Luxury, Commerce, and Identity in the Viceroyalty of New Granada**. 2023. Tese (Doutorado) – American Studies, The College of William and Mary, Williamsburg, 2023.

BUNN-MARCUSE, Kathryn; JONAITIS, Aldona. (Eds.). **Unsettling Native Art Histories on the Northwest Coast**. Seattle: University of Washington Press, 2020.

CRAIK, Jennifer. **The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion**. Londres: Routledge, 1994.

DANE. **Población indígena de Colombia**: resultados del censo de población y vivienda 2018, 16 set. 2019. Disponível em: <https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/grupos-etnicos/presentacion-grupos-etnicos-2019.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2023.

DEAN, Carolyn. **Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru**. Durham N.C: Duke University Press, 1999.

FASHION THEORY. **Aims and scope**. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?show=aimsScope&journalCode=rfft20>. Acesso em: 27 jul. 2023.

FIRST AMERICAN ART MAGAZINE. **We Have Words for Art: A Symposium on Writing about Art by Indigenous Peoples of the Americas**, 27–28 fev. 2021. Disponível em: <https://firstamericanartmagazine.com/words/>. Acesso em: 29 jul. 2023.

MITHLO, Nancy Marie. No Word for Art in Our Language? Old Questions, New Paradigms. **Wicazo Sa Review**, v. 27, n. 1, p. 111–126, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/wic.2012.0005>. Acesso em: 26 jul. 2023.

MITHLO, Nancy Marie. **Knowing Native Arts**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2020.

MUKURTU. **About**. Disponível em: <https://mukurtu.org/about/>. Acesso em: 29 jul. 2023.

OTTMANN, Shawkay. Indigenous Dress Theory. **Fashion Studies**, v. 3, n. 1, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.38055/FS030105>.

SLADE, Toby; JANSEN, M. Angela. Letter from the Editors: Decoloniality and Fashion. **Fashion Theory**, v. 24, n. 6, p. 809–814, 2020.

SNELGROVE, Corey; DHAMOON, Rita Kaur; CORNTASSEL, Jeff. Unsettling settler colonialism: The discourse and politics of settlers, and solidarity with Indigenous nations. **Decolonization: Indigeneity, Education & Society**, v. 3, n. 2, p. 1–32, 2014.

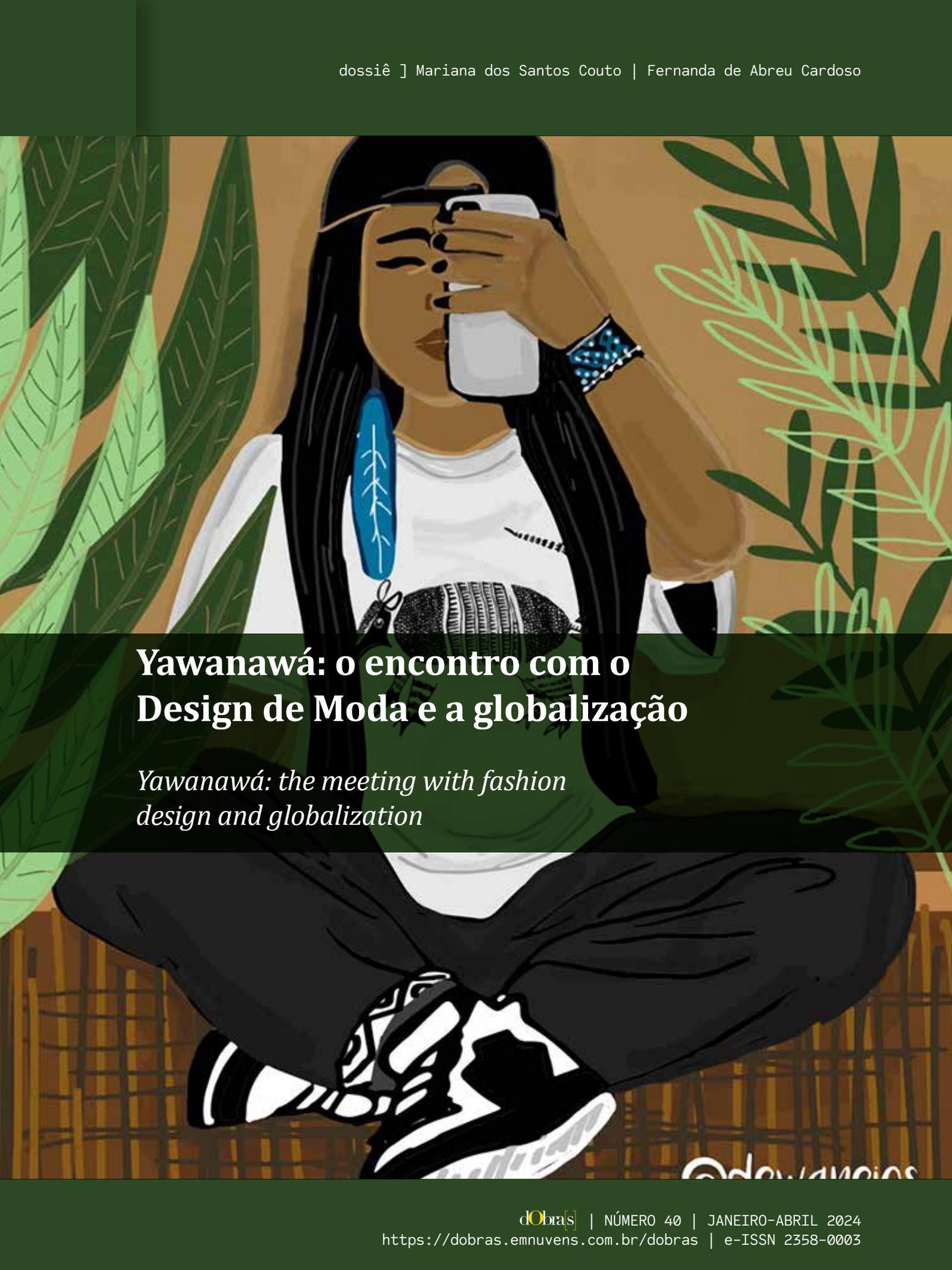
STANFIELD-MAZZI, Maya. **Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes**. Tucson: The University of Arizona Press, 2013.

WEBER-PILLWAX, Cora. What Is Indigenous Research? **Canadian Journal of Native Education**, v. 25, n. 2, p. 166–174, 2001.

WILSON, Shawn. **Research Is Ceremony: Indigenous Research Methods**. Halifax: Fernwood Publishing, 2008.

## Agradecimientos

Agradezco infinitamente a Ana y Caro, que se sentaron a escribir a mi lado mientras le di forma a las ideas principales de este texto. A todas las investigadoras del arte indígenas que han informado este trabajo a través de valiosas contribuciones y conversaciones. Y, más importantemente, Brandie Macdonald (Chickasaw y Choctaw), cuyos conocimientos han sido como un faro que me guía mientras navego por los mares de investigación de lo indígena (más allá de la moda) desde hace ya varios años.



## Yawanawá: o encontro com o Design de Moda e a globalização

*Yawanawá: the meeting with fashion design and globalization*

Mariana dos Santos Couto<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-0402-8652>

Fernanda de Abreu Cardoso<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-7037-7431>

[resumo] Este artigo apresenta uma discussão teórica e uma análise crítica da relação do povo indígena amazonense Yawanawá com a globalização nos âmbitos político, social e econômico. Além disso, explora o diálogo estabelecido entre o povo indígena e o Design de Moda, com foco específico na colaboração com a marca carioca FARM, e as implicações reveladas por essa conexão. Como referencial teórico são empregados os autores Néstor García Canclini, Renato Ortiz e Alberto Cipiniuk, além de ser realizada uma análise de produtos da parceria, como esta é apresentada e a observação *in loco* de uma das lojas internacionais da marca. Buscamos investigar a dinâmica dessa relação para examinar a questão da representação de identidade nacional e “brasilidade” enquanto construção e valor de diferenciação em um produto de moda, bem como o poder discursivo de uma marca em processo de internacionalização. Por meio dessa pesquisa, procuramos compreender como o povo Yawanawá se posiciona diante dos desafios impostos pela globalização, abordando os impactos sociais e econômicos que essa relação com o mundo globalizado gera, assim como investigamos como uma marca se utiliza dessa relação para gerar visibilidade, demonstrar responsabilidade social em seu discurso e seu posicionamento. Ao considerar esses aspectos, o artigo pretende lançar luz sobre as complexidades dessa relação e suas possíveis implicações para a identidade cultural da etnia Yawanawá e o poder discursivo da marca de moda FARM em um cenário globalizado.

[palavras-chave] **Design de Moda. Globalização. Yawanawás. Identidade nacional.**

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Design da EBA/ UFRJ. Possui graduação em Design de Moda pela Universidade Veiga de Almeida e especialização em Gestão e Marketing pela Escola Superior de Propaganda e Marketing - RJ. E-mail: [mariana.scoutoneves@gmail.com](mailto:mariana.scoutoneves@gmail.com). CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9881490889239637>.

<sup>2</sup> Doutora em Design pela PUC-Rio, Professora Associada do curso de Comunicação Visual Design e do Programa de Pós-graduação em Design da EBA/ UFRJ. E-mail: [fernanda@eba.ufrj.br](mailto:fernanda@eba.ufrj.br). CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4992568301705975>

[abstract] This article presents a theoretical discussion and a critical analysis of the Yawanawá amazonian indigenous people's relationship with globalization in the political, social and economic spheres. In addition, it explores the dialogue established between this indigenous people and Fashion Design, with a specific focus on its collaboration with the carioca brand FARM, and the implications revealed by this connection. As theoretical references are used the authors Néstor García Canclini, Renato Ortiz and Alberto Cipiniuk, besides being done an analysis of some partnership's products and their presentation as well as an observation in loco of one of the brand's international stores. We seek to investigate the dynamics of this relationship as a central object to understand the issue of identity and "brazilianness" as construction and value of differentiation in a fashion product, as well as the discursive power of a brand in the process of internationalization. Through this research we seek to understand how the Yawanawá people position themselves in the face of the challenges imposed by globalization, addressing the social, political and economic impacts that this relationship with the globalized world creates. We also investigate how a brand uses this relationship to generate visibility as well as to demonstrate social responsibility in its discourse and mark its positioning. When considering these aspects, the article seeks to shed light on the complexities of this relationship and its possible implications for the cultural identity of the Yawanawá people and the discursive power of the FARM fashion brand in a globalized scenario.

[keywords] **Fashion Design. Globalization. Yawanawás. National Identity.**

Recebido em: 01-09-2023

Aprovado em: 16-10-2023

## Introdução

Com o objetivo de examinar a dinâmica da relação entre um povo indígena e uma marca de vestuário no cenário global, iniciamos essa reflexão observando alguns aspectos que compõem a noção de “brasilidade” empregada constantemente nas produções do Campo do Design de Moda. Ressaltamos que entendemos o Design de Moda como uma atividade que configura um campo de produção de bens simbólicos, sendo diretamente moldada pelas suas condições sociais de produção e cujos produtos podem assumir o valor de representação de identidade individual e coletiva. Sendo os objetos de moda elementos representativos da cultura material, ressaltamos como o vestuário e suas implicações simbólicas são capazes de assumir um papel de diferenciação, tanto na distinção de classe quanto como veículos de transmissão cultural e ferramenta de representação de identidade nacional. Diante disso, cabe refletirmos sobre a questão da identidade cultural no Brasil e a essência do que seria ‘brasilidade’, uma vez que os produtos resultantes da relação entre a marca de vestuário feminino carioca FARM e o povo indígena Yawanawá têm como base estes aspectos. Com base nesta dinâmica entre as duas partes, buscamos examinar a relação entre tradição, identidade e construção de valor de um produto.

Destacamos que as representações ou valores associados aos mais diversos bens simbólicos contribuem para o processo de construção da noção de identidade cultural no Brasil e o sentimento de brasilidade<sup>3</sup>, sendo muitas vezes um reforço de estereótipos do nosso país. Para examinar a identidade cultural de um grupo precisamos analisar os múltiplos fragmentos que constituem esta noção. Podemos considerar a construção de uma identidade como um fenômeno híbrido com diversas interlocuções. Néstor García Canclini (2019) afirma não ser possível falar de identidade considerando apenas o conjunto de traços fixos e condutas estereotipadas, mas sim uma seleção de elementos articulados por grupos hegemônicos<sup>4</sup> de uma nação. Neste sentido, situamos o objeto desta reflexão, como um exemplo desta dinâmica de construção de identidade no campo da Moda. Observamos aqui que os objetos desenvolvidos pela marca de moda pretendem ser uma materialização da “brasilidade” ou da cultural nacional, empregando referências visuais de um grupo específico, no caso os Yawanawás.

Para embasar nossas reflexões, apresentamos um breve levantamento histórico sobre a construção de estereótipos e simbolismos ligados à cultura brasileira, quais influências foram

---

<sup>3</sup> Consideramos que a “brasilidade” se refere aos elementos, valores e imagens que representam ou são associados à identidade brasileira ou o que é percebido como a essência “brasileira”, ou seja, um conjunto de representações que simbolicamente nos distinguem de outras identidades nacionais. Ver: Cardoso, Fernanda de Abreu; Centeno, Gláucia. **BRASILIDADES – o design brasileiro e as representações da identidade nacional**. Inovação, Estudos e Pesquisas – Reflexões para o Universo Têxtil e de Confecção, pp. 41-54 - Estação das Letras, São Paulo, 2012.

<sup>4</sup> Em nossa perspectiva os grupos hegemônicos são os grupos cujas ideias, valores e poderes são os dominantes. No contexto capitalista da pós-modernidade, os grupos hegemônicos são em grande parte os de maior poder econômico, social e cultural. Com isso estes grupos têm o poder de impor suas ideias e valores ou até mesmo de se apropriar de referências culturais dando novos significados, como os que estamos examinando.

ativas nessa construção e como esses elementos são traduzidos através de objetos de design, especificamente no Design de Moda. A questão identitária é aqui discutida sob a ótica dessa construção cultural, a fim de examinar as práticas sociais e ideológicas que sedimentam a noção de unicidade traduzida por certos elementos conhecidos como autenticamente brasileiros e replicados por grupos hegemônicos do campo do Design de Moda em seus produtos e discursos com intuito de gerar diferenciação e distinção em um cenário globalizado.

### **Brasilidade: representação de identidade nacional**

Ao falarmos sobre identidade, cabe levar em consideração os aspectos que envolvem a construção simbólica de um país como um todo, incluindo questões sociais, políticas, culturais e econômicas. Entendemos, segundo a ótica de Renato Ortiz (1985) que identidades são plurais, formadas pelos interesses dos diversos grupos sociais que constituem uma nação e são definidas em relação a algo que lhes é exterior, assumindo estas um valor de diferenciação. Portanto, é necessária a aproximação das práticas sociais, considerando os aspectos que conduzem essa construção, incluindo as questões ideológicas e de poder.

No contexto de criação da noção de identidade brasileira precisamos refletir sobre o impacto da tradição colonialista no período de exploração e então pensarmos essa noção sob uma perspectiva mais realista. A relação do homem com o meio ambiente desempenha um papel crucial na formação de sua identidade, pois esse contexto revela a natureza dos povos originários que habitavam originalmente o território. Essa dinâmica também está intrinsecamente ligada aos traços culturais do povo brasileiro, incluindo sua forma de trabalho e estilo de vida, criando assim uma narrativa que projeta a *persona* do nativo de maneira global. Precisamos, então, considerar os contornos ideológicos criados a partir dessa concepção europeia. Marilena Chauí (2014) acredita que o território das ideologias é um bom caminho para investigarmos as relações de poder e hegemonia de pensamento impostas pelas classes dominantes.

Ainda no contexto da colonização, nos aproximando do nosso objeto de estudo (que trata especificamente de um povo indígena amazônico brasileiro e sua relação com uma marca de vestuário feminino), destacamos como as referências aos aspectos naturais brasileiros foram parte da construção simbólica identitária do país. A exuberância e a singularidade dos elementos da fauna, flora e o comportamento dos nativos desempenharam um papel fundamental nas experiências relatadas pelos portugueses durante a colonização. Da perspectiva dos exploradores que aqui chegaram, esses aspectos conferiram à “nova” terra um encantamento, visto que reportaram as “novas descobertas” à colônia com tom de misticismo e exotismo, vislumbrando um paraíso natural e ao mesmo tempo uma terra sem leis.

Podemos considerar também o uso das tradições, incluindo as práticas indígenas, como forma de reiterar valores e práticas. Sabemos que as tradições podem servir a diversas finalidades, tais como: criar coesão nacional, legitimar instituições reforçando relações de poder e criar novos padrões de comportamento. Para Hobsbawm e Ranger (1997) a principal característica de uma tradição, inventada ou não, é a invariabilidade, podendo as práticas tradicionais serem modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para servir a novos propósitos, geralmente de interesse do Estado. O mito de uma nação, por exemplo, pode

atravessar práticas sociais a fim de promover coesão nacional, sendo utilizado como argumento de unicidade, no caso deste estudo, evocando uma identidade nacional brasileira. Hobsbawn e Ranger (1997) acreditam que inventar tradições pode também ser uma forma de fortalecer a unicidade de uma nação frente ao contexto global.

A forma como esses rituais e tradições são passados para a massa e também para outros países, torna os meios de comunicação peças chave dessa dinâmica. São eles que modulam como, quando e para quem essas informações serão passadas, reforçando os estereótipos identitários desejados por aqueles que criam o rito ou a tradição e apoiam sua imagem neles. Eles conferem valores simbólicos de distinção a uma nação, tornando-a única. Manter uma tradição viva traz sentimento de sobrevivência e continuidade de nações e povos, já que rituais e tradições legitimam um povo ou ideia de nação.

Em nosso caso, identificamos outros interesses no uso destas práticas, como os interesses comerciais. Portanto, utilizar recursos tradicionais, como o artesanato, desenhos indígenas e demais elementos típicos de povos originários, como referências para produtos do Campo do Design é uma estratégia que apesar de reforçar estereótipos, evoca autenticidade, auxiliando na construção de uma narrativa sobre o que seria o produto “brasileiro” e a “brasilidade”. Para Ortiz (1985, p.8): “(...) a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro”. Frente a esse anseio em posicionar-se em um mundo homogêneo, notamos a partir de Canclini (2019, p.79), como a dinâmica de modernização em países latino-americanos atravessa as contradições na busca pela consolidação de um mercado autônomo dirigindo-se à modernidade, absorvendo conceitos europeus e ao mesmo tempo assumindo aspectos nativistas ao referenciar-se às próprias raízes, examinando como o resgate do tradicional é um movimento comum a esses países, incluindo, portanto, o Brasil.

Ao longo dos anos, a construção da noção de identidade brasileira foi influenciada por uma série de fatores que moldaram seus aspectos simbólicos. Desde os tempos da colonização, elementos culturais e naturais foram transmitidos e preservados, formando a base dessa identidade. Posteriormente, movimentos políticos, sociais e artísticos, como o Modernismo, também desempenharam um papel crucial no desenvolvimento dessa identidade nacional.

Na atualidade, situamos o Brasil em um mundo cada vez mais globalizado e homogeneizado, onde culturas de diferentes países convergem com rapidez. Nesse contexto, o país busca afirmar sua singularidade e diferenciação em meio a um mercado eclético e impulsionado pela rápida evolução tecnológica. Assim, elementos tipicamente brasileiros são valorizados e promovidos como forma de gerar competição e atrair a atenção tanto nacional quanto internacionalmente. Aspectos culturais, como música, dança, gastronomia e arte assim como a diversidade natural do país, desempenham um papel importante na construção dessa imagem distintiva.

Deste modo, a identidade brasileira é resultado de uma rica mescla histórica e cultural, que se transformou com o tempo e continua sendo redefinida no cenário contemporâneo, buscando destacar-se e manter-se relevante em um mundo cada vez mais interconectado e diversificado. Nesse contexto, campos hegemônicos, como o do Design, desempenham um papel fundamental na legitimação e disseminação desses elementos “nacionais”, exportando a coletividade imaginária construída ao longo do tempo.

*O papel do Design no processo de legitimação de identidade*

Diante dessa contextualização, consideramos que o campo do Design desempenha um papel importante na legitimação de uma cultura através dos valores simbólicos atribuídos a seus produtos e suas representações visuais, dentre eles, o de identidade nacional. Por meio da criação de produtos esteticamente atraentes e culturalmente relevantes, o Design pode ajudar a valorizar e a difundir a cultura de uma nação. Por isso, a possível legitimação cultural resultante das práticas e produções do campo do Design pode ter um impacto significativo para um país, ajudando a promover a diversidade cultural, a identidade nacional e o desenvolvimento econômico e social. Entender seu papel social nos permite não limitar suas fronteiras apenas ao viés utilitário de um produto e suas características materiais, mas utilizá-lo como importante ferramenta no entendimento das práticas sociais vigentes de uma sociedade.

Alberto Cipiniuk (2014) acredita que a legitimação de certos estilos e gostos pelos grupos hegemônicos passou também a ser determinante nas organizações sociais, como as promovidas pelo campo do Design. Ainda segundo o autor, o papel social do design pode ser observado por meio dos movimentos dos produtores de crenças do campo e dos argumentos empregados para legitimar um artefato, como o fazem e quais valores simbólicos são cúmplices dessa legitimação (Cipiniuk, 2014, p.70). Como a produção de artefatos está baseada naquilo que a sociedade “demanda” e não na subjetividade especulativa do designer ou na premissa objetiva dos funcionalistas, um objeto não é definido apenas pelos seus aspectos materiais e tangíveis, tampouco pelas mãos e mentes daqueles que o produzem, mas seu valor é percebido e criado através do sujeito que o observa, levando consigo a subjetividade e repertório cultural que o permite elaborar o valor simbólico do artefato.

Em um contexto globalizado, produtos do campo do Design de Moda representam uma possibilidade de representação de identidade nacional. Por meio do uso de estampas, técnicas artesanais, materiais, tecidos e modelagens, produtos podem ser percebidos como “autenticamente brasileiros”. Observamos, por exemplo, que elementos da fauna e da flora brasileira são frequentemente associados à “brasilidade” desde o período colonial, conforme mostram as cartas dos colonizadores exaltando estes elementos, mantendo a visão eurocêntrica construída e exportada reproduzindo o imaginário do Velho Mundo. Fernanda Cardoso e Gláucia Centeno (2012) afirmam que um conjunto de representações de elementos nacionais e seus diversos aspectos podem representar a “brasilidade”, como as técnicas artesanais dos indígenas, por exemplo, os animais e frutos exóticos da nossa Amazônia e os contos folclóricos regionais. As autoras ainda afirmam que os símbolos típicos como praias, favelas e elementos da cultura indígena também são utilizados como referências visuais por serem facilmente identificados e reconhecidos como característicos de nosso país, permitindo uma associação direta à noção de “brasilidade”. Cabe ressaltar que essas representações são articuladas por grupos hegemônicos no campo, tornando uma parte como representação do todo. Ou seja, usam um aspecto, seja ele cultural, natural ou étnico do país para representar uma noção mais ampla de identidade como a nacional.

Ortiz (2013) também pontua a relevância da grande biodiversidade do país e das expressões culturais, além do hibridismo de etnias e povos que foram determinantes para a construção de uma identidade singular, que pode unir desde tradições e aspectos naturais até noções mais contemporâneas como a de desenvolvimento sustentável.

O Brasil ocupa 47% da América do Sul, mas parece ter dentro de seu território o globo inteiro. Isso se reflete na sociedade desde o setor industrial – centro de criação e transformação, com presença crescente de produtos de valor agregado e identidade brasileira –, até em expressões culturais, como a literatura, a música e, também, a moda. [...] No Brasil, a natureza – 20% da biodiversidade mundial – é tão rica quanto a sociodiversidade. O país tem a marca de indígenas, europeus, asiáticos, africanos, que a permeabilidade brasileira absorveu, uniu e recriou em singular interpretação. A cultura popular se fortalece a olhos vistos no atual estágio de globalização. Novas e, ao mesmo tempo, tradicionais referências unem-se a ideias como desenvolvimento sustentável, incentivos à mão de obra e à geração de divisas, design diferenciado, entre outros conceitos enfeitados com fuxicos e perfumados com o aroma exótico do cupuaçu [...] (Ortiz, 2013, p. 24).

Portanto, conforme citado pelo autor, há uma presença crescente de produtos de valor agregado e identidade brasileira em áreas como a Moda, que relacionamos às estratégias de marcas de vestuário com expressão nacional e internacional, que têm se valido do emblema da “brasilidade” como caráter de distinção tanto nos produtos quanto no discurso. Esse emblema se torna responsável pela legitimação simbólica do produto ou marca, conferindo a eles referências particulares diante da homogeneidade global. Para isso, muitas marcas têm se associado a grupos tradicionais, como povos indígenas e artesãos, a fim de conferirem certa legitimidade brasileira aos seus produtos, trazendo não somente elementos característicos desses grupos, como as referências visuais de padrões tribais, o uso de materiais típicos como as miçangas e suas técnicas particulares, como também incluindo todos os aspectos dessa relação em seus discursos enquanto marca.

A “brasilidade” pode ser incluída na lógica mercadológica como um *Soft Power*, conceito de Joseph Nye (2005), no qual o Estado ou outras instituições influenciam a opinião pública a fim de atender seus interesses utilizando recursos culturais e ideológicos, em contraste ao poder coercitivo do *Hard Power*. Para Nye (2005) é possível analisar o *soft power* de um país através de sua cultura, valores políticos e política internacional. Portanto, quando falamos de cultura e produtos culturais, podemos associar o conceito de *soft power* a diversos produtos e manifestações artísticas, assumindo o design o poder de materialização de elementos valorizados de uma nação, representando-a principalmente em um cenário global competitivo, transmitindo um argumento de competitividade e diferenciação, gerando valor ao produto e influenciando a dinâmica econômica do país frente ao mercado.

É notável observar que, embora a iniciativa de colaboração muitas vezes provenha de grupos hegemônicos, há também um movimento significativo de grupos tradicionais, como o do povo indígena Yawanawá, em busca de um diálogo direto com a globalização.

Esses grupos têm demonstrado uma atitude ativa na esfera social, adotando práticas, ações e parcerias frequentemente divulgadas na mídia com impactos econômicos e culturais. A etnia Yawanawá é um exemplo de como as comunidades tradicionais estão se adaptando e respondendo aos desafios impostos pelo mundo globalizado. Eles não apenas preservam e valorizam suas tradições ancestrais, mas também buscam se engajar de forma consciente e participativa na dinâmica global.

Ao estabelecerem conexões com o mundo exterior, os Yawanawás abrem portas para uma troca cultural mútua, em que seus valores, conhecimentos e modos de vida podem ser compartilhados e notados globalmente. Essa abordagem demonstra a resiliência e a capacidade de adaptação dessas comunidades, que de certo modo encontram maneiras de preservar sua identidade cultural única, ao mesmo tempo em que se integram a um contexto mais amplo da sociedade global.

### **O Povo Indígena Yawanawá**

Os Yawanawás habitam a parte sul da Área Indígena do Rio Gregório, no município de Tarauacá, no oeste do estado do Acre. Nessa cidade, segundo dados do Instituto Socioambiental (ISA, 2023) se localiza o escritório da OAEYRG (Organização dos Agricultores Extrativistas Yawanawá do Rio Gregório) onde moram várias famílias Yawanawás, sendo também o núcleo urbano onde o povo busca seus direitos e cumprem com suas obrigações enquanto cidadãos brasileiros (recebem a aposentadoria e votam durante as eleições). Além disso, Tarauacá é o local mais próximo para os indígenas comprarem mercadorias. Ainda segundo dados do Instituto Socioambiental (ISA, 2023), o povo Yawanawá possui um território demarcado de 187 mil hectares da Amazônia Legal e reúne em torno de 560 pessoas. A população não se agrupa em uma única aldeia, mas se distribui em várias comunidades, são elas: Nova Esperança, Mutum, Escondido, Tibúrcio e Matrinxã (Comissão Pró-Índio Do Acre, 2007), sendo a principal delas a aldeia Nova Esperança, onde mora o líder atual. Nova Esperança foi aberta em 1992, após o grupo abandonar o seringal Kaxinawa, ocupado durante o período de exploração da borracha e do trabalho para os patrões seringalistas do último século.

De acordo com a Comissão Pró-Índio do Acre (2007) em 1984, o povo Yawanawá conseguiu a demarcação da TI (Terra Indígena) do Rio Gregório por parte do Governo Federal e apoiados também pela Funai. Segundo Miguel Naveira (1999, p. 20), em 1992 surge a Organização de Agricultores Extrativistas Yawanawá do Rio Gregório. Nos anos de 1980, as famílias estavam dispersas entre cidades próximas e o projeto dos jovens líderes para fortalecer o grupo e começar um novo projeto de unificação e trabalhos foi estimulado também pelos acordos com empresas e a demarcação da área, sendo causas determinantes para reunir os Yawanawás como agora se encontram (Naveira, 1999, p. 25). Após a demarcação da Terra Indígena, o povo iniciou uma série de movimentos empreendedores com o objetivo de gerar renda e fornecer uma alternativa econômica e sustentável à pesca.

O primeiro movimento de grande expressão foi a relação do povo com a *Aveda Corporation* em 1992, marca de cosméticos internacional que iniciou a exportação do urucum produzido pelos Yawanawás. Leny Michi (2017) relata que a *Aveda* financiou o *Projeto Uru-cum*, sustentando projetos de saúde e infraestrutura além de remunerar o cacique. A autora ainda descreve que o valor de imagem associado ao povo era maior que o valor monetário investido pela empresa, o que nos revela que seria uma parceria vantajosa para a empresa e que se mantém até os dias de hoje. Segundo Naveira (1999) o povo firmou também contratos com outras empresas e grupos, como a empresa brasileira *Couro Vegetal Amazônia S/A*, na fabricação de um material à base de látex e algodão (chamado também de ‘couro vegetal’) utilizado na produção de bolsas e sapatos e com a marca francesa do mercado de luxo *Hermès* que como contrapartida, disponibilizou profissionais para atendimento médico e enviou medicamentos para o território indígena.

Canclini (2019) destaca a possibilidade de “transnacionalização da cultura” através da tecnologia e da globalização, responsável pelas migrações entre as culturas, diluindo as fronteiras entre elas. Nos casos citados podemos observar esta dinâmica resultando na articulação entre o tradicional e o moderno, por meio da troca entre grupos e instâncias de perfis tão distintos. Caberia examinar com mais profundidade como se dão estes acordos e como cada parte se beneficia nesta relação, se há uma possível cultura de assistencialismo e às quais interferências essas culturas estão sujeitas. De todo modo, destacamos que a “brasilidade” enquanto valor simbólico de distinção pode ser observado nestas relações com as marcas internacionais que buscam no Brasil elementos diferenciados para seus produtos. Nestes casos a associação à cultura indígena, reforça valores de exotismo e sustentabilidade. Para Canclini (2019, p. 22) produtos advindos de grupos populares, desempenham duas funções que se complementam: primeiro, eles mantêm as funções tradicionais, proporcionando trabalho para indígenas e camponeses, e segundo, incorporam elementos modernos, o que atrai o turismo e consumidores já que estes enxergam nos bens folclóricos inúmeros signos de distinção que não são oferecidos usualmente pelos objetos industriais. Destacamos também outra vertente desses movimentos empreendedores pelo povo: a exploração da prática do turismo espiritual em suas terras.

O povo Yawanawá também recebe financiamento do governo do Acre para plantar e vender açaí na região. Segundo matéria da Folha de São Paulo (2017) sobre a expedição do fotógrafo Sebastião Salgado à Amazônia<sup>5</sup>, foi criado estrategicamente o Plano de Vida Yawanawá, desenvolvendo a especialização das comunidades, visando o aproveitamento estratégico do potencial de cada uma delas. Essas atividades dão ao povo independência econômica e segundo fala do líder do povo em declaração ao fotógrafo, o grupo não depende de instituições privadas, nem de órgãos públicos. Ainda de acordo com a matéria, anualmente, os indígenas promovem, sempre em outubro, o Festival *Yawá*. São cinco dias de festa, com

<sup>5</sup> REVISTA ELETRÔNICA A FOLHA DE S.PAULO. Sebastião Salgado na Amazônia. Arte Folha Uol. 2017. Disponível em: < <https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/sebastiao-salgado/yawanawa/o-povo-resuscitou-cresceu-e-ganhou-a-aldeia-global/> > Acesso em: 27 de jul. 2023.

comidas típicas, rituais com ervas, música e contato com a natureza. O valor dos ingressos varia entre R\$ 2 mil e R\$ 5 mil reais.

O alto custo e o exotismo da proposta não afugentam. Os indígenas afirmam que entre os frequentadores estão expoentes da moda, como os executivos da Lacoste e da Cavallera, o arquiteto Marcelo Rosebaum e até o astro hollywoodiano Joaquin Phoenix (...) (Mariana Sanches para o site PIB SOCIOAMBIENTAL, 2014).

Podemos inferir pelos valores do ingresso, que o festival atrai um público de alto poder econômico e de acordo com a citação, personalidades do campo da Moda e das Artes. Outro fato relevante que anuncia esse constante diálogo com a globalização foi quando, em 2000, Hushahu, da comunidade Mutum, se tornou a primeira pajé da história. Após passar por um longo ritual, "(...) Hushahu retornou e passou a incentivar todas as mulheres do grupo a participarem do artesanato, usando miçangas para vender pulseiras, brincos e colares." (Makhlouf, 2018, p. 91). Esse fato demonstra como a etnia tem caminhado em direção à igualdade de gêneros, tema de destaque na sociedade contemporânea, possibilitando que uma mulher assumira uma posição de poder na hierarquia de seu grupo. Os Yawanawás além de terem uma postura considerada inovadora diante dos costumes indígenas, vêm atraindo diversas marcas, além das já mencionadas, interessadas em suas tradições.

Além de turistas e estudiosos interessados na liderança feminina Yawanawá, marcas também passaram a procurá-la. Caso da Cavallera, que criou uma coleção étnica com a ajuda dos indígenas e trouxe vários deles para o desfile no São Paulo Fashion Week, em 2015; e a da FARM, que convidou mulheres do povo para pintar algumas peças e confeccionar acessórios artesanais em duas coleções (Makhlouf, 2018, p. 91).

Em entrevista para o Canal Reset (2022), Tashka Yawanawá, um dos líderes do povo indígena Yawanawá (que nos anos de 1990 recebeu da *Aveda* uma bolsa para estudar inglês na Califórnia), mostra-se um negociador expressivo que vê muitas oportunidades de monetizar recursos naturais e práticas indígenas sem agredir a natureza, estando sempre atento a possíveis oportunidades e parcerias inovadoras. Uma delas é a parceria recente com a marca de óculos e acessórios *Chilli Beans* que lançou uma coleção de óculos usando sementes de açaí e de jarina. Ainda segundo a reportagem, o líder negocia os contratos por meio da Associação Sociocultural Yawanawá, que reúne 13 das 15 aldeias da etnia (as outras duas estão organizadas sob a Cooperativa Yawanawá), toda renda gerada é dividida em remuneração para os profissionais que trabalharam nos produtos e em benefícios para toda a comunidade. As parcerias com a *Chilli Beans*, *Aveda* e a *FARM*, objeto central desta pesquisa, rendem de R\$ 800 mil a R\$ 1 milhão por ano a 1650 indígenas. Há a preocupação em preservar a cultura e o tempo dos indígenas, segundo o líder, pois a caça e o tempo com a família, por exemplo, são prioridades e parte da cultura da etnia, em contrapartida, a exigência dos líderes em oferecer produtos de qualidade e competitivos com o mercado também está presente.

Por conta destas parcerias, os Yawanawás consomem muitos quilos de contas de vidro por ano e segundo matéria da Folha de São Paulo (2017) apenas em 2016, o consumo foi de uma tonelada para atender à uma loja de decoração em São Paulo. Para atender à grande demanda, hoje o povo importa miçangas da República Checa, o que nos leva a refletir sobre as contradições impostas pela modernidade. Para Biraci, líder do povo, não se pode recusar a modernidade, afirmando: “Nós temos que ter um novo diálogo no Século XXI, conversar ao mesmo tempo com o contemporâneo e o tradicional” (Folha de São Paulo, 2017). Identificamos nestas parcerias e trocas comerciais a possível formação de identidades híbridas, conforme Canclini (2019), onde tradição e modernidade propõem um novo diálogo diante da globalização. Segundo o autor, a modernização redimensiona a arte, o folclore, a cultura industrializada e a popular em condições semelhantes. Ou seja, o resultado dessas parcerias resulta em produtos híbridos, que materializam referências, processos e valores de ambos os grupos envolvidos.

### A relação com a FARM

Uma das relações estabelecidas pelos Yawanawás com marcas de Moda sobre a qual nos debruçamos com mais detalhes, é a colaboração com a marca FARM. Criada em 1997 na cidade do Rio de Janeiro, a FARM é voltada para o público feminino e explora em suas coleções elementos relacionados ao estilo de vida carioca e à “brasilidade”. Em 2019 a marca iniciou o processo de internacionalização fundando uma loja conceito na cidade de Nova York, sobre a qual trataremos mais adiante no texto. Apesar de ser reconhecida como uma marca de identidade carioca, a FARM tem utilizado vários elementos da região norte do Brasil e da Amazônia para reforçar o discurso de uma marca “autenticamente brasileira”, resgatando e exaltando valores nacionais e tornando-os vitrine no cenário internacional.

Em 2017, teve início a relação da marca FARM com o povo indígena Yawanawá por iniciativa da marca, que entrou em contato com representantes indígenas após o processo de criação para a coleção outono/inverno 2018 intitulada “O coração é o norte”. A intenção da marca, segundo relatos da estilista responsável<sup>6</sup>, era explorar o “(...) conceito de um olhar para o interior e, ao mesmo tempo, reverenciar essa região do país”, sendo assim, ao falar da região Norte, seria impossível não falar da questão indígena. Assim, esta se tornou parte indispensável do discurso que envolvia a coleção.

O primeiro passo para o processo de desenvolvimento da coleção foi levar duas mulheres Yawanawás para conhecer a fábrica da FARM, localizada em São Cristóvão, bairro da região norte do Rio de Janeiro. Esse deslocamento tanto cultural quanto literal, exemplifica com clareza a interseção das partes. Durante esses dias de imersão, as indígenas mostraram à equipe de criação suas peças artesanais, que chamaram atenção pelo colorido intenso e

<sup>6</sup> Disponível em: <https://adoro.farmrio.com.br/sem-categoria/farm-yawanawa/>. Acesso em 30 jul 2023.

degradê das cores. Além disso, o fato das peças serem produzidas por mulheres representa união e força feminina além de independência financeira para elas, reforçando o discurso de empoderamento feminino sustentado pela marca. A partir disso, ainda segundo a estilista da marca, a FARM decidiu incorporar o trabalho das indígenas e as peças produzidas artesanalmente por elas foram aplicadas em sandálias, mochilas, pochetes e camisetas (Figura 1). No segundo momento, foi a vez de alguns membros da equipe de estilo da marca irem até o Acre para visitar a aldeia.

FIGURA 1 – CAMISETAS VENDIDAS NO E-COMMERCE DA FARM RIO



FONTE: FARM RIO. Disponível em: <https://www.farmrio.com.br/yawanawa>

A equipe de criação levou para a aldeia Mutum algumas peças piloto que estavam sendo desenvolvidas para a coleção de inverno e juntamente com as mulheres Yawanawás analisaram como o trabalho delas seria aplicado nas peças.

FIGURA 2 – FOTO BANNER DIGITAL E-COMMERCE FARM RIO



FONTE: FARM RIO. Disponível em: <https://www.farmrio.com.br/yawanawa>

Em 2020, a marca e os Yawanawás chegaram ao quarto ano de parceria. Além de terem suas peças expostas nas lojas da marca FARM, a compra de todas as peças produzidas pelas mulheres é feita com aprovação conjunta dos preços. Além disso, a marca apoiou diretamente o desenvolvimento da cadeia produtiva do artesanato com a doação de um barco, auxílio combustível e formação de jovens em contabilidade. Recentemente, a FARM divulgou em seus canais digitais<sup>7</sup> todas as contrapartidas e investimentos feitos através da relação com os Yawanawás, descritos em detalhes. Entre eles constam mais de R\$ 1,3 milhões de reais em geração de renda bruta, mais de R\$ 220 mil reais em investimentos locais estruturação da cadeia artesanal, formação acadêmica de jovens indígenas da etnia e apoio ao festival Mariri, mais de 7 mil árvores plantadas em áreas desmatadas, distribuição de renda através da precificação conjunta do trabalho artesanal Yawanawá, entre outros.

Segundo dados divulgados no site da FARM, a criação da primeira loja da marca em Nova York em 2019, contou com o projeto de arquitetura de Marcelo Rosenbaum e Renata Gaia onde empregaram elementos reconhecidos como tipicamente brasileiros para criar uma atmosfera que remetesse de forma direta ao país. Rosenbaum é reconhecido por seus projetos e produtos que se inspiram em referências populares e outros elementos da cultura

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.farmrio.com.br/yawanawa> e <https://adoro.farmrio.com.br/moda/farm-yawanawa-2/>. Acesso 29 jul 2023.

nacional. O arquiteto já havia inclusive estabelecido contato anterior com o povo Yawanawá, tendo desenvolvido com eles uma linha de luminárias que foi apresentada na Semana de Design de Milão de 2013.

FIGURA 3 – PROVADORES DA LOJA FARM EM NOVA YORK



FONTE: AUTORIA PRÓPRIA (2022)

Como parte do trabalho de campo realizado durante a pesquisa, foi feita uma visita a esta loja da FARM onde é possível observar as diversas referências tipicamente brasileiras. Na Figura 3, notamos que os provadores são feitos aparentemente de materiais de fibras naturais utilizando-se de técnicas artesanais, como o crochê, e no teto vemos tapetes de palha pendurados. Na fachada da loja, era possível observar um trabalho em tapeçaria pendurado, remetendo a técnica de patchwork com o nome da marca para que os passantes identificassem com facilidade onde a loja está localizada, além de contarem com inúmeros vasos com plantas no interior da loja, elementos de cestarias e até mesmo a figura de uma onça pintada pendurada em uma das paredes e o que parecia ser areia limitando a área onde se localizavam alguns manequins. Peças da parceria com os Yawanawás também estavam expostas para venda. Na figura 4, vemos um *tag* especial em formato de folha, remetendo à natureza amazônica descrevendo como a marca “realizou uma jornada criativa e inspiradora à aldeia

Yawanawá na Amazônia e passaram tempo com artesãs para desenvolver esta coleção”. Ao comprar esta peça, você está apoiando as mulheres Yawanawás” (tradução nossa).

FIGURA 4 - TAG DE PEÇA VENDIDA NA LOJA FARM EM NOVA YORK



FONTE: AUTORIA PRÓPRIA (2022)

### *Diálogos: possibilidades e contradições*

Dinâmicas como essas nos convidam à reflexão sobre as motivações das partes envolvidas, suas interações e contextos, levando-nos a analisar tais cenários por meio da perspectiva do Design, entendendo a prática como reflexo de uma conjunção de aspectos sociais, políticos, culturais e simbólicos. É essencial observarmos atentamente essas práticas, a fim de identificar possíveis contradições presentes nesse processo.

A atuação do Design enquanto mediador entre culturas e grupos diversos abre espaço para uma análise mais profunda e sensível dessas interações. Ao examinarmos as intenções e ações das instâncias hegemônicas e das comunidades tradicionais, é possível perceber como o Design pode ser um elemento facilitador ou transformador nesses encontros. Por um lado, ele pode desempenhar um papel positivo ao valorizar e preservar a diversidade cultural, promovendo um diálogo respeitoso e transversal entre diferentes perspectivas. Por outro lado, é importante atentar às possíveis contradições que possam surgir, como uma relação de apropriação cultural, que ocorre pelo uso de referências visuais de um grupo cultural não hegemônico por outro hegemônico em seus produtos. Como se tratam de produtos, são criados para gerar lucro e espera-se um retorno financeiro com sua venda. Ou seja, os valores simbólicos associados a essas referências visuais são de certo modo comercializados e talvez com retornos financeiros desiguais para as partes. Também existe, em certa medida, a possibilidade de perda de identidade nas produções de um povo indígena. Entendemos, seguindo a noção de culturas híbridas de Canclini, que os grupos culturais se mesclam e hibridizam na sociedade contemporânea, mas devemos ressaltar que neste caso, são grupos bastante distintos.

A partir do momento que uma comunidade tradicional dialoga com uma marca de expressão internacional, podemos pontuar que o encontro de culturas permite a troca de conhecimentos e práticas, sendo benéfica quando atende aos interesses de ambas as partes. Ao se engajar com a realidade da globalização, por exemplo, povos indígenas têm a oportunidade de reafirmar e valorizar sua identidade cultural singular, compartilhando tradições, línguas e conhecimentos ancestrais com o mundo exterior. Além disso, o diálogo com a globalização viabiliza a possibilidade de novas oportunidades econômicas e sociais para os povos indígenas, permitindo que elas se beneficiem de práticas comerciais sustentáveis, turismo cultural responsável e projetos de cooperação internacional, por exemplo.

Já no viés político e cultural, ao estabelecer conexões com a globalização, os povos indígenas podem ganhar visibilidade política, tornando suas vozes mais ouvidas em questões que afetam suas terras, direitos e preservação cultural, tornando latente e visível suas reivindicações e promovendo a diversidade cultural e a preservação do patrimônio imaterial de povos ancestrais. No entanto, é importante ressaltar que esse diálogo deve ser conduzido com respeito mútuo, valorização das culturas indígenas e consideração pelos direitos e interesses das comunidades envolvidas. O respeito à autonomia e aos modos de vida tradicionais dos povos são fundamentais para garantir que esse encontro cultural seja genuinamente positivo e enriquecedor para todas as partes envolvidas.

A abordagem do Design como um olhar crítico e contextualizado permite uma melhor compreensão das complexidades dessas dinâmicas, buscando soluções mais conscientes e inclusivas. Por meio dessa análise, podemos aspirar a práticas mais éticas, que respeitem e valorizem as tradições culturais, garantindo uma colaboração genuína e benéfica entre diferentes grupos e comunidades.

## Considerações finais

No campo do Design de Moda, enquanto campo legitimador de crenças, a “brasili-  
dade”, além de valor simbólico também tem valor econômico sendo então um recurso mui-  
to utilizado na lógica mercadológica. Ao se associar com um povo indígena, uma marca de  
moda, por exemplo, faz mais do que utilizar suas referências visuais ou a mão de obra de  
seus membros para executar um trabalho artesanal em peças ou produtos de vestuário. É  
possível criar um discurso articulado e sustentá-los em várias vertentes, tanto de valoriza-  
ção do capital cultural nacional até o argumento de sustentabilidade. Notamos ainda como  
relações entre grupos tão distintos podem ser estabelecidas das formas mais diversas no  
mundo globalizado. Com as fronteiras cada vez mais dissolvidas, resgatar valores tradicio-  
nais pode ser um recurso de distinção em um mercado globalizado que tende à homoge-  
neidade. De modo similar vemos entidades milenares se movimentando em direção à mo-  
dernidade, dialogando com práticas globais, buscando a manutenção de suas tradições e  
ao mesmo tempo prevenindo seu apagamento, conforme apontado por Canclini (2019). As  
contradições inerentes à modernidade são a base para investigar e questionar o quanto es-  
sas relações podem ser positivas ou não para um grupo tradicional.

## Referências

CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora USP, 2019.

CARDOSO, Fernanda de Abreu; CENTENO, Gláucia. **BRASILIDADES – o design brasileiro e as representações da identidade nacional**. Inovação, Estudos e Pesquisas – Reflexões para o Universo Têxtil e de Confecção, pp. 41-54 - Estação das Letras, São Paulo, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **A ideologia da competência**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

CIPINIUK, Alberto. **Design – O livro dos porquês**. Rio de Janeiro: Editora PUC RIO; São Paulo: Ed. Reflexão, 2014.

COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DO ACRE. Disponível em: < <https://cpiacre.org.br/> >. Acesso em 03 jul. 2023.

FARM. Disponível em: < <https://www.farmrio.com.br/> >. Acesso em 27 jul. 2023.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GRUPO SOMA. Disponível em: < <https://www.somagruposoma.com.br/> >. Acesso em 03 jul. 2023.

HOBSBAWN, E. & RANGER, T. **A Invenção das Tradições**. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A, 1997.

ISA – INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. < <https://www.socioambiental.org/pt-br> > Acesso em: 10 jul. 2023.

MAKHOLOUF, Alexandre. **Cidadã do Mundo**. Revista Gol, número 198, pp.86-91, set. 2018.

MICHI, Leny Nayra. **O papel do estado nas parcerias comerciais entre povos indígenas amazônicos e empresas na comercialização de produtos florestais não madeireiros**. São Paulo, 2007. Dissertação de mestrado – Programa de pós-graduação em Ciência Ambiental, Universidade de São Paulo.

NAVEIRA, Miguel Alfredo. **Yawanawá: da guerra à festa**. Florianópolis, 1999. Dissertação de mestrado – Programa de pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina.

NYE, J. **Soft Power: The Means to Success in World Politics**. Cambridge: PublicAffairs (2005).

ORTIZ, Renato. **Imagens do Brasil**. Revista Sociedade e Estado. Volume 28, número 3, pp. 609-633, Setembro/Dezembro 2013.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1985.

PIB SOCIOAMBIENTAL. “Povo: Yawanawá”. Disponível em < <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yawanaw%C3%A1> >. Acesso em: 10 jul. 2023.

RESET. **Do Acre para o mundo: O líder que colocou os Yawanawá no mapa da moda** Disponível em: <<https://www.capitalreset.com/do-acre-para-o-mundo-o-lider-que-colocou-os-yawanawa-no-mapa-da-moda/>> Acesso em 29 de jul. de 2023

REVISTA ELETRÔNICA A FOLHA DE S.PAULO. **Sebastião Salgado na Amazônia**. Arte Folha Uol. 2017. Disponível em: < <https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/sebastiao-salgado/yawanawa/o-povo-ressuscitou-cresceu-e-ganhou-a-aldeia-global/> > Acesso em: 27 de jul. 2023.

REVISTA ELETRÔNICA A FOLHA DE S. PAULO. **Urucum transforma a vida em comunidade**. Arte Folha Uol. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2611200031.htm> >. Acesso em 08 jul. 2023.

REVISTA HYPENESS. Disponível em: < <https://www.hypeness.com.br/2018/04/emponderamento-feminino-e-protecao-da-amazonia-inspiram-nova-colecao-da-farm-em-parceria-com-indias-yawanawa/> > Acesso em 03 fev. 2023.

## Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)

[entrevista]





## Vestir-se de almas ancestrais: Glicélia Tupinambá<sup>1</sup> aponta o caminho

*Dressing up as ancestral souls: Glicélia Tupinambá points the way*

<sup>1</sup> Artista e professora, autora do documentário Voz das mulheres indígenas (2015). Realizou a exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá / Esta é a Grande Volta do Manto Tupinambá, em Brasília (2021). Entrevista realizada por videoconferência, no dia 07 de fevereiro de 2024 às 13h.

Rita Morais de Andrade<sup>2</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1412-6689>

## Apresentação

Nascida e criada na Serra do Padeiro, região que abriga a Terra Indígena Tupinambá de Olivença, na Bahia, Glicéria Tupinambá, conhecida como Célia Tupinambá, emerge como uma figura central na preservação e valorização da cultura Tupinambá. Atualmente, cursando mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Célia tem se destacado por sua dedicação à revitalização das tradições de seu povo.

Em 2006, após a retomada das terras pelos Tupinambás na Serra do Padeiro, Célia empreendeu a elaboração do primeiro Manto Tupinambá, como forma de expressar gratidão aos Encantados. Essa prática de confecção dos mantos está, intrinsecamente, ligada à história do território, refletindo seu cotidiano, memória e resistência, inclusive nos dias atuais.

Os mantos não são itens de vestuário ao modo como o entenderíamos no racional ocidental moderno, mas sim entidades que atravessam o tempo. Célia mergulha em diversas fontes de conhecimento para tecer essas narrativas, desde o estudo de registros de viajantes, religiosos e pintores dos séculos XVI e XVII até a preservação das matas e a observação do retorno dos animais, aves e insetos ao território. Além disso, sua pesquisa inclui diálogos com o Manto Tupinambá guardado na reserva do Museu Quai du Branly, na França, e o estudo dos mantos ancestrais em museus da Europa.

Em 2021, o manto foi destaque na exposição “Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá. Essa é a grande volta do manto tupinambá”, na Funarte Brasília. Mais recentemente, Célia foi reconhecida pela 10ª edição da Bolsa de Fotografia ZUM/IMS com o projeto “Nós somos pássaros que andam”, realizado em colaboração com Mariana Lacerda e Patrícia Cornils. Essa obra, que agora integra a exposição “Entre nós: dez anos de Bolsa ZUM/IMS”, do Instituto Moreira Salles, representa mais um marco na trajetória de Célia como guardiã e disseminadora da cultura Tupinambá.

Eu a entrevistei e preciso dizer da importância dela para a extroversão da cultura Tupinambá e de seus mantos, mas também para difundir uma ideia diferente do racional moderno ocidental sobre vestuário. Célia Tupinambá desempenha um papel fundamental na luta pelo retorno ao Brasil do manto Tupinambá que, está na Dinamarca desde fins do século XVII, parte do acervo do Museu Nacional de Copenhague, o Nationalmuseet. Para os Tupinambás, o manto é um ancestral vivo, um Encantado que carrega consigo a história e

---

<sup>2</sup> Doutora em História pela PUC-SP com Pós-doutorado pelo PACC-UFRJ e pela Université de Liège, Bélgica. Professora Associada da Universidade Federal de Goiás - UFG. Email: [ritaandrade@ufg.br](mailto:ritaandrade@ufg.br). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0652175469093010>.

a identidade do povo. A busca pelo retorno desse manto não é apenas uma questão de repatriação de um objeto, mas sim de reconhecimento e respeito pela cultura e espiritualidade de Tupinambá. Célia tem sido uma voz ativa nessa luta, trabalhando incansavelmente para sensibilizar as autoridades e instituições envolvidas, destacando a importância cultural e simbólica desse artefato para seu povo.

Por essa razão, preferi transcrever as suas respostas mantendo o seu tom, da forma mais original possível, de modo que a leitura pudesse ressoar um pouco da força e potência do seu pensamento. Originalmente a entrevista foi gravada em áudio e vídeo e será publicada em formato de podcast e videocast nas plataformas digitais de agregadores de áudio a partir de abril de 2024, data de publicação deste dossiê.

Além disso, Célia também desafia e difunde uma ideia diferente sobre vestuário, que vai além do racional da moda. Para os Tupinambás, o manto é sagrado, vivo e cheio de significados. Ele é tecido com fios que conectam o passado, o presente e o futuro, transmitindo conhecimentos, histórias e memórias ancestrais. Ao promover essa visão ampliada sobre o vestuário, Célia não só valoriza a cultura e a espiritualidade de seu povo, mas também nos convida a repensar nossa relação com as roupas e objetos que nos cercam, reconhecendo neles muito mais do que sua função utilitária.

**RA: A sua história e trajetória têm chamado a atenção especialmente por seu trabalho com o manto tupinambá. Mas, antes de falar sobre a sua obra, gostaria de saber quem é a Célia, ou Glicélia Tupinambá. Poderia nos contar a sua trajetória de mulher indígena, artista e professora?**

CT: Eu sou Glicélia Tupinambá, conhecida como Célia Tupinambá, ou apenas Glicélia. Todos os nomes são meus. Na cultura Tupinambá quanto mais nome você tem, mais importante você é. Não é a questão de ter sobrenome, porque na cultura ocidental é o sobrenome que sobressai, mas, na cultura Tupinambá, o que importa é o tempo em que você nasce com o nome e quantos nomes você agrega até o final. Então, é importante até o nome do apelido. Para os Tupinambás, o nome é o que você vai adquirindo quando você vai se desenvolvendo, vai crescendo. Quando você nasce, você tem um nome; quando você é criança se relacionando, você ganha outro nome; quando você fica adolescente você já ganhou outro nome. Cada fase, pela qual você vai passando, vai ganhando o nome até o ponto de você mesmo se afirmar com todos esses nomes e se reconhecer nesses nomes. Por conta do mestrado que estou fazendo, eu encontrei essa questão dos nomes. Quando a criança nascia, recebia o nome; quando abatia o inimigo, e o nome do inimigo vivia em todos, então todo mundo ia ter aquele nome. As crianças, que nasciam, recebiam aquele nome; quando a criança ia crescendo e passava a ter outro nome, havia um outro ritual e eles recebiam outro nome. Quando se tornava um guerreiro e fosse para guerra capturar o inimigo, ele ia receber outro nome. Então, é diferente de como a gente entende o que é o nome. Eu tenho o nome que herdei da minha prima que foi comida pela onça na década de 1930. Ela foi comida pela onça que foi levada para o aldeamento, lá de Nossa Senhora de Escada, em Olivença/BA. e lá ela não se

adaptou, não se acostumou e fugiu com o bebê de colo. Aí, ela foi comida pela onça que andava pela mata e na roça de milho. Então, o meu avô sempre falou para minha mãe que se ela tivesse uma menina que desse o nome de Glicélia, porque é o nome da prima que foi comida por onça. Ele morreu antes de ela ser mãe, mas mainha me deu esse nome. Nasci por mão de parteira. Todo esse vínculo meu com a minha história é todo aqui na aldeia: fui feita aqui, nascida aqui, meu umbigo está enterrado aqui. Eu sou muito daqui, não sou de outro lugar. O meu povo é todo daqui. Meu pai nasceu aqui também, então a gente tem toda essa relação com o território Tupinambá de Olivença, Bahia. A gente tá na comunidade Tupinambá Aldeia Serra do Padeiro, o pé da serra que é a morada dos Encantados. O nosso altar sagrado é a serra que fica na região do Sul da Bahia, região cacauzeira. A gente tem aí um percurso de várias lutas e enfrentamentos. A gente conseguiu se organizar de outra maneira e entender um pouco essa política da região. Eu fui forjada nesse contexto. Quando eu era criança, era engraçado, porque a gente tem um período que é criança e criança é livre. Hoje, na cidade, eu não vejo a criança livre, mas, aqui na roça, na aldeia, a gente tem um período em que as crianças são livres para colher frutas, caçar, pescar, tomar banho. Tem a sociedade da turma das crianças que são todas da mesma idade. O mais velho olha o mais novo, então tem essa circularidade, e eles mesmos resolvem os problemas deles e, quando retornam para os adultos, já está resolvido. Aí, então, a gente andava, comia, pescava e fazia tudo isso que para a gente era maravilhoso: conhecer o território e, para a gente, o território não tinha fronteira ou limite. Tudo o que estava na natureza e que os animais comiam, nós comíamos também. Então, a gente praticamente era também um animal. Quando a gente chegava aos pés de oti que as pacas comiam, a gente disputava com as pacas, com o veado com os bichos porque oti é maravilhoso! Oti é uma fruta grandona, verde e tem um caroço parecendo cajarana, só que ela é grandona e é doce, muito doce. Quando chega no tempo de Oti, tem as histórias da mãe da gente. Mainha falava assim para gente: “olhe, depois das 6h você não fique no pé de oti porque tem assombração, e aí se tu ficar lá, a assombração vai pegar vocês”. Então, a gente ia para o pé de oti de tardezinha, a gente comia e catava oti. E aí a gente voltava numa carreira porque antes de 6 horas já tinha que estar em casa para a assombração do oti não pegar a gente. Eu acho que era muito pedagógico. A gente tinha medo da assombração, nós nunca vimos assombração, mas ficava com medo. Ou então, a gente pegava o jereré e se picava para o rio pegar peixe, aí levava sal e farinha. Jereré é um instrumento de pesca circular. “Jere” de circulação é uma palavra também em tupi e a gente utilizava para pesca para poder pegar peixe de pequeno porte, camarão, piaba.

**RA: Você lembra o que você vestia? O que os seus amigos vestiam nessa idade da infância vivendo na aldeia?**

CT: Ninguém tinha quase nada, normalmente um shortinho. Todo mundo vestindo a mesma coisa. Não tinha diferença de nada, todos iam tomar banho no rio, juntos. Alguém estava com o bodoque do lado com uma capanga, um bernal cheio de pedra para “bodocar”. Todo mundo ia pescar com jereré e todo mundo ia tomar banho, pescava, acendia fogo, comia. E chegava em casa, a mãe estava preocupada porque a gente chegava em casa de noite.

Eu me divirto ainda lembrando essas memórias, mas era difícil. Aí, um dia a gente resolve ir até o rio e vê a cerca de arame, até então a gente não tinha isso, a gente não sabia do que se tratava a questão territorial. A gente não tinha nada relacionado a essa questão de saber onde era o limite territorial. O que está na mata é de todo mundo. Se os animais comem, a gente come. O rio é para todo mundo beber água, tomar banho. A gente só não mexia na parte roçada e plantada porque senão daria prejuízo para a pessoa que trabalhou nela. Então, até certo ponto, quando a gente chega lá e encontra uma cerca impedindo a gente de chegar ao rio, isso a gente escutando o barulho do rio já perto, e aí a gente tem que voltar. Nesse sentido, quando a gente volta para casa, encontra uma cancela com corrente e cadeado. A gente não sabia o que estava acontecendo. Porque a gente não tinha noção de limite de fronteira, de dizer passa aqui e não passa aqui. Nesse momento, a gente passa a entender que não poderia atravessar e que a gente estava limitado apenas ao redor da nossa casa, então a gente ficou cercado e a cerca era de arame real. Isso foi entre a década de 80 e 90. Com a morte do meu avô, já começou a entrada dos não indígenas no território. Eu tinha 7 a 8 anos de idade. Eu sou da década de 80, nasci em 82, eu tinha uns 7 anos. Eu presenciei isso, eu vivi isso. Foi naquele momento que me deu um choque de limitações territoriais. Antes, eu não sabia de limite, até onde a gente poderia ir. Agora, a gente não poderia mais ir ao pé de jaca que era dos tios da gente, que levava o nome do tio: pé de tia Gina... cada pé de jaca tinha o nome do parente da gente, então a gente sabia qual era o pé de jaca bom, qual era o pé de jaca ruim, qual era o pé de jaca mole e qual era o duro. A gente nomeava esses pés de jaca, então a jaca era parente também, a gente tinha essa relação, tem essa relação com o território, com os lugares em que a gente vive. Então. isso é um pouco de Célia. E os conflitos foram se intensificando, cada dia mais.

**RA: Sobre o manto tupinambá. Com essa sua experiência da infância, de perceber esse problema com o território, você foi se envolvendo mais com os problemas da sua aldeia. Até que você chega ao seu no interesse pelos mantos. Como é que isso aconteceu e como é que os mantos apareceram na sua vida? O seu conhecimento e interesse pelos mantos apareceram de que forma?**

CT Na verdade, os mantos sempre existiram, são os Encantados. Em 2000, quando Dona Nivalda é convidada para ir à exposição da Mostra Brasil 500 anos [que ocorreu na Bienal de São Paulo], ela vê o manto [que havia sido emprestado da Dinamarca] e pede o repatriamento do manto. Dona Nivalda volta à aldeia pedindo a assinatura para iniciar o processo. Ela explica para nós que havia um manto tupinambá na Dinamarca e faz todo esse relato sobre o manto. Aí eu fui entender um pouco do canto que eu ouvia e conhecia desde a infância que fala que tupinambá subiu a serra todo coberto de pena. Antes eu não entendia o que seria esse ser coberto de pena, como é que a pessoa está toda coberta de pena? Então, quando chega esse relato que vai associar o manto à pessoa coberta de pena, eu consegui entender que o canto era sobre um manto, o *assojaba* tupinambá. Depois disso, saltamos para 2006 quando eu visito a Dinamarca e eu desejo agradecer os Encantados porque, em

2004, a gente iniciou o processo de retomada do manto pelo território [aldeia]. E tudo isso acontece por orientação dos Encantados. O meu desejo de agradecer o Encantado me levou a querer fazer um manto, para agradecer os Encantados. Nesse período, eu vou fazer essa imersão para fazer o manto, pesquisar sobre o manto. Na mesma época, a pesquisadora Patrícia Navarro<sup>3</sup> vem à aldeia para dar um curso para a gente sobre antropologia e história e apresenta pelo retroprojetor um manto, projetando a imagem na parede. Até ali, esse foi o contato mais próximo que a gente teve com o manto, quando se materializa a história do canto, e a gente consegue ver essa imagem e fazer essa relação com a nossa infância. Era uma imagem muito ruim, mas naquela época era a melhor tecnologia de imagem disponível.

**RA: Você nunca tinha visto um manto antes? E como é que você fez o manto sem um em que se basear?**

CT: Não, nunca tinha visto. Eu peguei as medidas técnicas que foram apresentadas pela aula da Patrícia Navarro e me baseei nelas. Eu perguntei aos mais velhos, meu pai e essas pessoas que tinham o conhecimento de como antigamente o pessoal utilizava a linha do tucum e a linha de algodão e de como eles faziam as peças. Eu entendi que o ponto usado era o ponto do jereré. Com o ponto da rede e do jereré, a gente poderia chegar à técnica de produzir o manto. E, então, a gente fez a primeira malha. Não tinha pena o suficiente, então a gente aplicou a forma técnica de cocar, fazendo a linha de penas antes e depois aplicando na malha. Na festa de 19 de janeiro, que é a nossa virada de ano, houve a entrega do manto para o Encantado. Depois disso, a gente recebe o convite de João Pacheco para exposição “Os Primeiros Brasileiros”, que solicita a doação desse manto para o Museu Nacional<sup>4</sup>. Consultando os Encantados, a gente resolve doar o manto e os Encantados falam para a gente fazer mais outros três mantos para poder realizar essa doação. Então, esse primeiro manto vai para a exposição “Os Primeiros Brasileiros” no Museu Nacional e passa a fazer parte da coleção permanente. Passam-se os anos e chegamos em 2018, quando eu tenho o primeiro contato com outro manto tupinambá que está na França. Isso aconteceu através da mediação da Natalie Paverick e da Professora Irene Baskelie que me apresentaram a Fabiele que estava responsável pela coleção das Américas no Museu Quai Branly. Nesse primeiro contato, o manto fala comigo e aí ele vai me mostrar outras imagens, que são essas imagens do manto sendo confeccionado na aldeia, e de quando o manto saiu do território e desaparece através da sombra e chega na Europa. Então, são essas as primeiras imagens que eu consigo do manto que está se comunicando comigo e faz essa menção **que o manto é feminino e que o manto é portado por mulheres**. Até então, as imagens que a gente tinha eram apenas

<sup>3</sup> Patrícia Navarro de Almeida Couto, antropóloga, Prof.a Assistente no DCHF-UEFS e coordenadora do Projeto de Extensão Antropologia dos Povos indígenas PROEX/UEFS e do ANJUKA - DCHF /UEFS.

<sup>4</sup> João Pacheco de Oliveira, antropólogo, professor titular do Museu Nacional/UFRJ e curador das coleções etnológicas. Foi o curador da exposição e mostra itinerante “Os Primeiros Brasileiros”. Atualmente, a mostra está em cartaz na sede do Arquivo Histórico Nacional, Rio de Janeiro. A versão virtual da mostra está disponível em: <https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufrj.br/>. Acesso em: 01 mar 2024.

do manto portado pelos pajés homens, não tinha nenhuma menção nas imagens das mulheres. Mas o manto estava falando comigo e eu pensava como provar isso, como chegar nesse ponto e ter esse entendimento e mostrar que as mulheres portavam o manto e não só os homens. O manto a todo instante falando: você está no caminho certo, você vai encontrar a resposta. Mas eu ainda estava querendo fazer as coisas do meu jeito, e o manto querendo me mostrar que não seria do meu jeito. Por isso que, quando eu faço o primeiro dos três mantos que os Encantados pediram quando da doação para o Museu Nacional, eu faço para o cacique porque ele ia colar grau como Doutor Honoris Causa. Eu queria protestar, com um intuito político, mas achava que faria do meu jeito. Mas o manto foi me conduzindo a fazer o fio único e fazer uma malha única, foi me conduzindo em toda a feitura, na coleta das penas, no entendimento de como deveria ser o processo. Então, a gente fez um manto com 5 mil penas que foram coletadas dentro do território e doadas pelos pássaros. Houve toda essa conexão com a natureza e o território. Depois disso, Jurema Machado e Felipe Milanez<sup>5</sup> me convidaram para fazer parte desse programa que eu não conhecia. Nisso, conheci o Gustan, um francês que me convida para participar de uma aula sua em que ele apresentou outros mantos existentes. Eu não sabia e achava que só existiam poucos mantos, quando ele me apresentou 11 mantos na Europa e uma fotografia de uma imagem feita por Lívia Melze. Como essa imagem estava ampliada, deu para ver que era o ponto do jereré, e o ponto do jereré é a minha madrinha, Dilza Bransford, que tem o conhecimento e sabe fazer esse ponto. Ela estava a todo instante ali fazendo o jereré. Quando eu fui atrás dela para me ensinar a fazer o ponto, ela falou que eu já sabia, olhou para mim e falou: “minha filha, tu já tem na ideia, você já sonhou e é dentro de você que está o conhecimento, então volte lá que tu já sabe”. Depois eu vou descobrir que eu sei mesmo, acreditei nela de novo e agora não tem jeito, eu tenho que saber. Aí eu fui buscar aquelas imagens que tinham me dado. E aí eu fiz essa malha do manto, aí eu fiz um manto, o manto para a exposição da Funarte, trazendo essa dimensão do manto feminino. Então eu consegui. Isso foi em 2020/2021: 2020 foi o manto do cacique Babau e o manto da exposição foi em 2021.

**RA: Até aí, quando você fez esses mantos foi conversando com os Encantados, quer dizer, não tinha visto ainda como era a técnica a partir dos mantos que estavam na Dinamarca e na França?**

**CT:** Não, não tinha visto nenhuma dessas técnicas porque um manto está em repouso e o outro tem a densidade: de tanta pena não dá para ver o avesso. Só em 2022 que eu pude ver o manto da Dinamarca pessoalmente por conta desse pedido de repatriação do manto. Os Encantados pediram para fazer a carta e pedir o manto de volta para doação ao museu no Brasil. Por causa desse pedido dos Encantados, eu fui porque eu não queria pedir esse

---

<sup>5</sup> Felipe Milanez Pereira, do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil e Jurema Machado de A. Souza, do Programa de Pós-graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, BA, Brasil.

retorno do manto. Eu já falei sobre isso em outros lugares, eu achava que o manto deveria permanecer onde estava, que assim o manto ocupou o velho mundo e a gente ampliou o território brasileiro. Eu tenho outra concepção, mas o manto me diz “não é bem assim não, você não pensa por mim não”, e aí o manto me dá aquela chamada de atenção e fala “não, você não vai fazer o que você deseja, mas vai fazer o que eu tô mandando”. Então, os Encantados me orientaram a escrever a carta. Eu escrevi, o cacique Babau<sup>6</sup> assinou e a gente encaminhou essa carta em 2000. Só em 2023 a gente tem a resposta positiva da doação do manto para a coleção do Museu Nacional no Brasil<sup>7</sup>. Então, essa parceria entre o território [a aldeia] e o museu resultou em um manto voltando para o Brasil. Mas isso só aconteceu por conta dessa escuta do manto, dos Encantados. Não foi pelo meu desejo não, isso não passa por esse lugar do indivíduo, mas sim do cosmo; passa por esse lugar onde o manto tem uma agência, ele tem uma personalidade e toma essa decisão. E eu apenas vou cumprir a tarefa. E aí foi assim.

**RA: Se há essa agência que você descreve, como você define um manto? É um item de vestuário?**

CT: Então, eu não trato ele como objeto. A primeira coisa, o manto vem nesse lugar de um ancestral. Se ele fala comigo, se ele tem uma dimensão, se ele se comunica comigo, então, ele não é um objeto, ele é um ancestral como alguém que foi vestido em ritual. Os pajés agenciaram o manto porque tinham um ritual de agenciar os objetos. Não é qualquer peça, mas o manto tem uma especificidade, ele é único e tem essas agências. E como é que essas agências sobrevivem até hoje? E consegue se comunicar, realizar coisas e a gente fica pensando como é que têm essa capacidade? Se você pensar que eu nasci aqui no pé da serra [aldeia em Olivença, sul da Bahia], não tive acesso a muita coisa e agora o manto fala comigo... fala assim: “olha, chegou um momento de eu retornar para o território brasileiro, então, faça o caminho”. É isso que a gente tá propondo. O manto, eu não o vejo nesse lugar do objeto, mas eu o vejo no lugar de um ancestral, de um parente.

**RA: Esses mantos que você está produzindo agora, você os vê da mesma forma? Também esses têm essa mesma agência que os mantos ancestrais que estão fora do Brasil?**

CT: Sim, porque esses mantos passaram por ritual também. Eles não foram feitos só por mim, mas com toda essa dimensão, com esse contato com os outros mantos que vão

---

<sup>6</sup> O cacique Babau Tupinambá, ou Rosivaldo Ferreira da Silva, é um líder indígena brasileiro que representa e atua na defesa dos Tupinambás de Olivença, no sul do estado da Bahia, região entre os municípios de Buerarema, Ilhéus e Una, onde também reside Glicélia Tupinambá.

<sup>7</sup> Em junho de 2023, o Nationalmuseet (Museu Nacional da Dinamarca) anunciou a devolução do referido manto Tupinambá, que passará a integrar o acervo do Museu Nacional (Rio de Janeiro-RJ).

me guiando através de sonhos, através dos pássaros. Então, não sou eu fazendo sozinha. Inicialmente, eu queria fazer o manto com as penas brancas com grafismo. Ia desenhar e estilizar essas penas no manto. Aí veio o primeiro “tapa na cara”, quando mainha mandou para mim um saco de pena, e as penas eram todas cor de caramelo! Eu queria pena branca, e não é porque eu não tinha pena branca, tinha um pavilhão na aldeia com 600 galinhas de pena branca, mas as penas maduras só tinham cor de caramelo. Então, isso era o manto me dizendo: “não é do seu jeito, é do jeito que é para ser o manto”. De acordo com que foram chegando as penas e com a maturação das mesmas, eu fui aplicando e resultou nos mantos com essa diversidade de cores que aproxima o território.

**RA: Como é feito um manto e que materiais você utilizou? Pela sua descrição, o processo depende de outras pessoas. E essa malha, que sustenta as penas, como é que você descreveria as técnicas dessa feitura?**

CT A feitura do manto passa pelo coletivo, ela não é individual, não é do indivíduo. Eu concebo o manto pelas minhas mãos, mas tem a coleta das penas que é coletiva, tem as mulheres, os jovens que se envolvem, os pássaros que doam as penas. Tem a cera da abelha usada nos fios, e os meninos mais velhos ensinam os mais novos como coletar o mel e aí a cera é retirada. Minha mãe prepara a cera para mim e a separa para uso. Depois, vem essa parte de encerar o fuso que é feito pelo meu pai, e por aí a gente vai fazer a passagem do fio encerado de um lado para o outro. Tem todo esse trabalho que é a feitura do manto. E aí então vêm os sonhos. A feitura do manto é guiada por um sonho, então é muito complexo o processo, um manto não sai assim de um dia para o outro. O manto se faz. E aí ele se faz e vai fazendo toda essa transmissão, e as coisas vão chegando. Se tiver alguma coisa que não é para ser, ele não sai e se não é para sair, não tem o que fazer. Pelo menos não pelas minhas mãos. O manto não se vende, eu não vendo, não faço manto para vender. Isso não passa por esse lugar de comércio. E aí, o que eu tenho que fazer é entender como era essa sociedade Tupinambá, como é que vivia e como é que se comportava. Eu entendi que o manto tinha um lugar de governo, ele representava o governo na sociedade. Então, havia os pajés, os caciques e seis mulheres que usavam, que eram portadoras dos mantos, e havia o lugar dessa assembleia, a *Okará*<sup>8</sup>, e aí se discutia a sociedade. O manto tinha um lugar na sociedade e não era uma coisa que apenas se vestia por si só e de qualquer maneira. O interessante é entender como é que ele foi registrado na história e por isso eu fui lendo, vendo as imagens, essa iconografia, esses documentos históricos. Tudo isso me ajudou a entender algumas coisas que estavam escritas e só assim eu poderia entender qual é a função do manto, como é que ele surge e como é que se faz o manto, como é que se constrói e onde está essa agência.

---

<sup>8</sup> *Okará* é a assembleia realizada na casa central da aldeia. De acordo com Célia Tupinambá, é a Casa do Conselho.

**RA:** Célia, você disse que sempre teve a percepção, a partir dessa conversa com manto, de que eram as mulheres que o deveriam vestir. Você encontrou essa informação também em outros lugares, ou seja, de que eram as mulheres que deveriam vestir o manto, além dos pajés?

**CT** Sim! Desde a Dinamarca quando o manto falava comigo que era portado por mulheres. Mas não tinha nenhuma imagem que comprovasse isso. Ainda assim, ele disse que eu ia encontrar essas imagens. O manto insistia comigo que eu estava no caminho certo e que iria encontrar provas de que ele era portado pelas mulheres. Já em junho de 2023, eu vou para a França e lá eu visitei o Palácio de Versalhes. Quando chego ao salão real, que é o salão de Apolo, olho para cima e vejo a pintura com a representação dos continentes. Ao me virar para o outro lado, vejo na mesma pintura, o manto que estava em Copenhague portado no corpo de uma mulher! O pessoal lá ainda assim me dizia: mas o traço é grego, a mulher retratada é estilo grega, a mulher é branca. Mas eu falei, e isso muda o fato de ser mulher? Poderiam ter desenhado um homem, uma criança, um jovem, mas não, desenharam uma mulher! E outra coisa que não muda e não varia é o manto. É o manto, *assojaba* tupinambá que está em Copenhague, você vê claramente o manto. Então, essas duas dimensões eu nunca tinha percebido e encontrei nesse lugar. Eu acho que esse lugar afirma essa memória que o manto traz, esse passado que chama uma dobra do tempo, de onde o manto traz essa missão toda nessa conjuntura.

**RA:** Qual que é o lugar do manto para a etnia Tupinambá em relação ao vestuário? Esse manto que tem a sua agência como um Encantado, um ancestral em forma de vestimenta, quer dizer, não é uma roupa que a gente usaria em qualquer outra situação. Então qual é a relação com as outras formas de vestir Tupinambá? Parece ser tão distinta do racional da moda, por exemplo.

**CT:** Em relação ao manto, eu acho que as pessoas associam muito à moda por causa da cor ou por causa da pena do pássaro que está extinto. O vermelho está relacionado à realeza, ao Rei que usava a cor. Então tem essa coisa do imaginário das pessoas porque as pessoas alimentam essa ideia. E também as pessoas se apegam muito a coisas assim. Eu vejo de outra maneira, porque eu venho desse outro lugar, de outro entendimento. Não vejo tanto a questão da moda das coisas, mas eu tenho o meu pé no chão e eu acho que o manto vem para fazer esse sentido dentro do que era cantado em nosso ritual. Assim, nesse lugar o território surge, o Tupinambá assume o seu protagonismo e o manto volta para me fortalecer. Isso é dizer que não está resolvida a questão da colonização; ainda não foi vencido esse problema. Segundo a filosofia Tupinambá, vai além disso. E aí pensar nessa questão da moda para definir tudo e resumir tudo na moda eu acho que é muito pobre, porque a moda para mim, arte para mim é uma ferramenta, é uma ferramenta como outra qualquer. Como quando você tem uma ferramenta para fazer uma canoa, quer dizer, você tem uma ferramenta para utilizar. Ou seja, o manto é uma ferramenta que ele está utilizando para falar para as pessoas perceberem de outra maneira, de outra concepção e entender qual é o lugar em que o manto

se insere. E, uma vez que ele tem uma agência, ele tem um ritual, e as pessoas sabem o que é um ritual, as pessoas sabem que existe uma agência. Mas têm pessoas que entendem da arte do objeto, e tudo bem, você pode entender do seu lugar como uma arte, como objeto, mas também eu quero que vocês entendam o meu lugar, que eu vejo como agente. Ele age e várias pessoas entendem essa dimensão, e trazer os mantos é resgatar essa identidade para o convívio social. É isso que eu estou tentando realizar na minha pesquisa, encontrando esses mantos de diversas cores, e não só o manto da cor vermelha. Tinha amarelo, azul, verde, tinha mesclado com várias cores. Quer dizer que a gente tinha uma diversidade de mantos que compõem uma comunidade, e não só o de cor vermelha. Quando penso no manto, quando eu levo o manto que tem a cor do território, e quando eu falo que nós somos pássaros que andam, e passo a entender essa malha, essa comunicação ao longo de muitos anos, de séculos, eu acho que a moda ainda perde muito, perde muito por querer enquadrar algo que é tão imensurável.

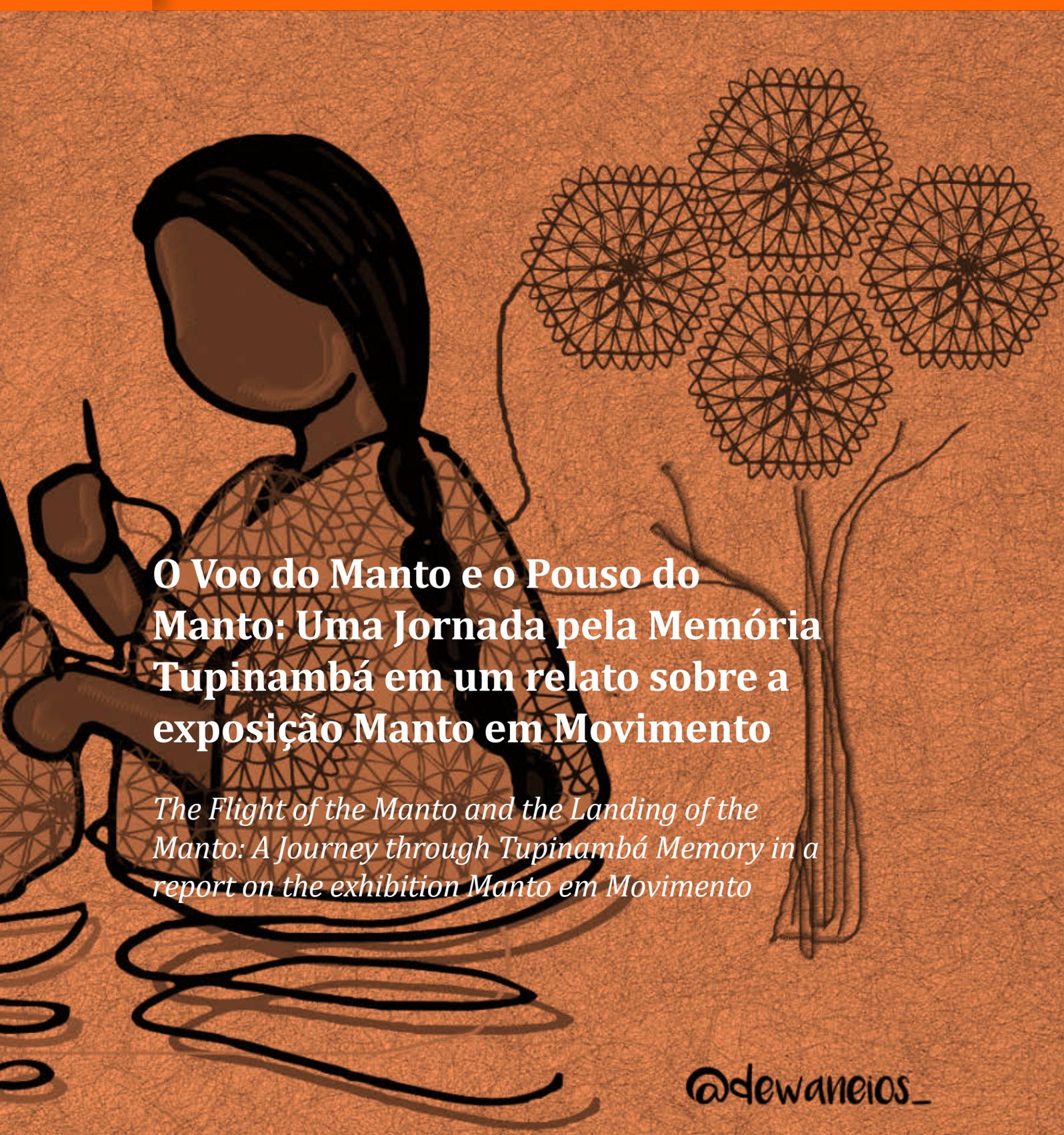
### **Agradecimentos**

Agradeço a Profa. Carolina Ferreira da Fonseca (UFPB) por me apresentar à entrevistada. Agradeço ainda à minha orientanda de Iniciação à Pesquisa, bolsista CNPq/UFG, Milena Lobo Teixeira, por transcrever a entrevista gravada para um arquivo em texto, facilitando em muito a edição desta versão final.

Revisor(a) do texto: Albertina Felisbino. Doutora em Letras. Universidade Federal de Santa Catarina, 1996. E-mail: lunnaf@uol.com.br

[exposição virtual]





**O Voo do Manto e o Pouso do  
Manto: Uma Jornada pela Memória  
Tupinambá em um relato sobre a  
exposição Manto em Movimento**

*The Flight of the Manto and the Landing of the  
Manto: A Journey through Tupinambá Memory in a  
report on the exhibition Manto em Movimento*

@dewaneios\_

Glicéria de Jesus da Silva<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8369-3882>

O projeto Manto em Movimento é composto de uma exposição de pesquisa e de uma série de visitas do Manto Tupinambá da Serra do Padeiro a espaços, comunidades e instituições na cidade de São Paulo. Organizado pelo comitê curatorial formado por mim, Augustin de Tugny, Benjamin Seroussi, Fernanda Pitta, Juliana Caffé e Juliana Gontijo, o projeto também contou com a participação de Ana Druwe, Caio Lescher, Laura Daviña, Lívia Viganó, Olga Torres e Jean Camoleze, bem como todas e todos os agentes, parceiros e representantes dos espaços, comunidades e instituições que o manto visitou no período entre 3 de setembro e 9 de dezembro de 2023.

O grupo foi levado pelo que tenho referido como “feitiço do fio” – a força que o chamado do manto tem de reunir pessoas, instituições e objetos ao redor dele para seguir seu caminho de retomada.

A exposição digital, publicada neste dossiê, é a mesma que circulou pelas instituições que receberam os Mantos na Mostra Manto em Movimento. Para ouvir os trechos sobre o projeto, utilize os QR code e visualize o projeto expográfico com mapa com os Mantos disponíveis nas imagens que acompanham este texto.

O Manto em Movimento expande a rede já formada por mim, Augustin de Tugny, Juliana Gontijo e Juliana Caffé. Reunimo-nos em 2020 para realizar a exposição Assojaba Tupinambá - A grande volta Tupinambá, apresentada em Brasília, Porto Seguro e na Aldeia da Serra do Padeiro, na Bahia<sup>2</sup>.

O “feitiço do fio” tece mais alianças afetivas (Krenak, 2022) e o grupo se reúne novamente a convite da Casa do Povo – espaço de arte fundado pela comunidade judaica no bairro do Bom Retiro em 1946 – e do MAC USP – o museu de arte contemporânea da Universidade de São Paulo – com o objetivo de trazer o manto para a cidade, expandindo a rede de alianças.

Ao invés de guardá-lo preso num só espaço físico, reproduzindo um gesto colonial de apropriação, a proposta coletiva foi de fazê-lo viajar, encontrar pessoas, instituições e objetos para seguir tecendo encontros. Ao aliar-se com a nossa luta e resistência Tupinambá, o projeto convida a refletir sobre modos expositivos, museológicos e sobre as relações entre arte, memória e patrimônio a partir de nossa perspectiva indígena.

A experiência promovida pela Casa do Povo e parceira com o MAC USP parte de aproximações e reflete sobre afinidades. A primeira delas foi colocada pela pergunta:

<sup>1</sup> Mestranda em Antropologia, PPGAS- Museu Nacional. Artista e intelectual indígena Tupinambá da aldeia Serra do Padeiro, Estado da Bahia. E-mail [gliceliatupinamba@gmail.com](mailto:gliceliatupinamba@gmail.com).

<sup>2</sup> Caffé, J.; Gontijo, J. Expor o sagrado: o caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 23-47, 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8670562. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670562>. Acesso em: 15 nov. 2023.

O que o povo tupinambá e o povo judaico têm em comum? Entre guerras, ocupações, espoliações, revoltas, prisões e conversões forçadas, genocídio e etnocídio, ambos os povos inventaram táticas para acessar outros mundos, ativar suas ancestralidades e reconstruir suas comunidades (Tupinambá; Tugny; Seroussi; Pitta; Caffé; Gontijo, 2023, p. 1).

A crença no compromisso com a solidariedade entre povos fundamentou, portanto, o projeto. Na Casa do Povo, a exposição instalada na biblioteca da instituição propôs puxar os fios de minha pesquisa, realizada há mais de uma década. Dois grandes painéis apresentaram-se como mapas mentais. Brinco que é uma tradução do meu cérebro. Eles procuram dar uma forma ao processo e ao significado do reencontro com os mantos, a minha vivência e reflexões durante esse

período, uma pesquisa que continua. Nessa caminhada, um manto vai chamando outro manto, conectando os fragmentos da história, retomando territórios, produzindo reconhecimento. Costumo dizer que nossa história é como um pote quebrado, e eu me coloco como alguém que recolhe esses cacos.

No painel principal, o “feitiço do fio” abre-se em três percursos. O primeiro deles, sinalizado em azul, traça o caminho que me levou ao encontro dos 11 mantos hoje guardados em coleções europeias (Bélgica, Dinamarca, França, Itália e Suíça) e aos 2 mantos que eu localizei na bibliografia, mas que ainda não foram localizados. Em verde, articulam-se o trajeto e as conexões que desenvolvo. Através dele, pude compreender a agência dos mantos no autogoverno tupinambá - nossas formas políticas de autogestão comunitária, bem como seu papel no alto governo do meu povo - as relações diplomáticas entre Tupinambás, colonizadores e os demais povos indígenas no território brasileiro. Um terceiro percurso desse painel acompanha a reflexão que faço em torno do papel das mulheres na cultura e história Tupinambá, reflexão esta que se condensa na afirmação: o manto é feminino.

Um segundo painel articula-se em torno da ideia: o manto é território. Nele, demonstra-se como a retomada da feitura dos mantos está conectada à luta pela demarcação, à resistência e à recuperação do território do povo Tupinambá da Terra Indígena de Olivença, e da aldeia da Serra do Padeiro ali localizada. Mostra-se também como essa luta e retomada constituem um processo comunitário e coletivo, que implica uma aliança entre agentes humanos e não humanos.

Duas mesas no espaço expositivo apresentam documentos, vídeos e um mapa que marca os pousos do manto na cidade de São Paulo e as trocas interinstitucionais para a realização dos pousos. Na biblioteca, o manto foi apresentado em um cavalete, que permaneceu no espaço, simbolizando a presença

do manto, mesmo quando este estava em seu voo. Além dele, as estantes da biblioteca da casa do povo abrigaram um capuz, a malha do manto (o osso do manto, como costume chamar), juntamente com uma cuia onde foi colocada uma bola de cera de abelha. Coloquei esses elementos ali para que o público tomasse contato com o processo de feitura dos mantos, a fim de que ele compreendesse que o manto não é um objeto, mas um agente de muitas relações comunitárias, territoriais e cosmológicas.

O experimento de visitas, que foi chamado de voo do manto pelo comitê curatorial, consistiu num tecer de relações. A partir de um convite formulado pelo comitê, uma carta formal foi enviada para uma lista inicial de lideranças, espaços e instituições, escolhidas a partir de discussões do comitê. O critério foi o das afinidades e alianças afetivas. Estabeleci como única condição que os lugares de acolhimento do manto fossem aqueles onde ele pudesse se sentir bem - um hóspede que visita seus anfitriões e é grato por aquilo que podem lhe oferecer - um pouso, uma comida, um leito, uma conversa. A partir desse convite, negociações foram sendo estabelecidas para que o manto fosse recebido pelos distintos lugares, visando ao cuidado que o manto requer: de ser recebido com dignidade. A visita poderia durar um dia ou uma semana, dependendo das possibilidades do anfitrião.

O tempo da estadia foi sempre acordado levando em conta a disponibilidade do espaço, a afinidade com sua programação, a vontade e oportunidade da visita do manto para estabelecer alianças, para somar em lutas, para trocar experiências. O projeto disponibilizou transporte e seguro para o manto, negociando condições profissionais para falas, palestras e atividades oferecidas por mim. Também foi importante dialogar para que instituições com mais condições ou recursos pudessem colaborar com a viabilidade das visitas a espaços e organizações autogeridas. Todos contribuíram segundo as suas capacidades. Esse aspecto foi bastante negociado ao longo do projeto e permitiu observar muitas dinâmicas do meio das artes e dos museus, em especial. Observei muita generosidade vinda de contextos menos favorecidos.

O manto foi ao encontro de quem ouviu o seu chamado. Durante os meses de setembro a dezembro de 2023, o manto visitou aldeias, museus, ocupações - saindo da e voltando para a Casa do Povo. Algumas dessas visitas foram acompanhadas por mim e membros do comitê curatorial, criando espaços de troca, conversas, falas públicas e debates.

O projeto Manto em Movimento é um desdobramento do que venho realizando desde os anos 2000. Minha atuação parte de um gesto simples e potente - enquanto se negociava a volta dos mantos da Europa, eu me coloquei a pergunta: por que o povo Tupinambá que segue vivo em Pindorama não podia fazer um novo manto? E foi o que fiz - com a minha aldeia na Serra do Padeiro, com os mais velhos, com as crianças, com pesquisas bibliográficas, com expedições em coleções europeias, com aliadas e aliados e com o apoio dos sonhos e a autorização dos Encantados. Não parti da forma ou do objeto, mas sim do gesto: fui relembrando, de dentro para fora, do pássaro até a pena, do nó para a malha, o que significa fazer o manto. Seguindo o que chamo de “feitiço do fio”, criei, com a autorização dos Encantados, três mantos - um que veste o Cacique Babau, outro que se encontra no Museu Nacional e este terceiro que pousou na Casa do Povo, “aninhado entre os livros ídiche” (Tupinambá; Tugny; Seroussi; Pitta; Caffé; Gontijo, 2023, p. 1).

O texto curatorial do projeto assim explica:

[...] guerras, ocupações, espoliações, revoltas, prisões e conversões forçadas, genocídio e etnocídio atravessam a história do povo Tupinambá. Um povo que já foi declarado extinto e teve que pedir o seu reconhecimento de volta - o que lhe foi concedido pela FUNAI em 2001, um ano depois que Seu Aloísio e dona Nivalda - a Amotara - reencontraram um de seus mantos, na mostra do Redescobrimento

em São Paulo. Era o manto da coleção do Museu da Dinamarca, que hoje está para retornar ao Brasil, depois de um longo processo de negociação em que, os mais velhos como dona Nivalda, assim como os mais jovens como Glicéria, tiveram um papel fundamental (Tupinambá; Tugny; Seroussi; Pitta; Caffé; Gontijo, 2023, p. 1).

## **Glicéria Tupinambá ou Célia Tupinambá: Jornada como Guardiã da Cultura Tupinambá**

Antes de continuar narrando o voo do manto, deixe-me apresentar-me. Meu nome é Glicéria Tupinambá, e sou uma integrante orgulhosa da comunidade Tupinambá. Nasci e fui criada imersa nas tradições e na espiritualidade do meu povo. Desde muito cedo, fui fascinada pela riqueza da nossa cultura e pela profundidade dos nossos conhecimentos ancestrais. Assumi um compromisso de vida para ser a guardiã desses saberes e tradições, um papel que considero sagrado.

Dentro da comunidade Tupinambá, sou reconhecida como uma liderança espiritual e cultural. Isso envolve responsabilidades significativas. Uma das mais destacadas é a preservação do “Feitiço do Fio”, um conhecimento ancestral que representa uma parte essencial da nossa cultura. Esse feitiço é muito mais do que uma simples técnica; é uma conexão profunda com nossa espiritualidade, com a natureza e com nossos antepassados. O “Feitiço do Fio” tem o poder de unir as gerações, de curar e de fortalecer a comunidade.

A minha função vai além de ser uma guardiã da cultura. Sou uma mentora, ensinando aos jovens da nossa comunidade os segredos da natureza, a importância de respeitar e proteger o nosso planeta e o legado de nossos antepassados. Acredito que, ao compartilhar esses ensinamentos, estamos preparando as próximas gerações para enfrentar os desafios do mundo moderno, sem perder nossas raízes culturais.

No entanto, o meu papel não se limita à comunidade. Tenho me engajado ativamente na defesa dos direitos indígenas. No Brasil, muitos povos indígenas enfrentam ameaças constantes à sua terra, à sua cultura e aos seus modos de vida. Como defensora dos direitos indígenas, tenho trabalhado incansavelmente para sensibilizar o público e as autoridades sobre a importância de respeitar e preservar as terras indígenas e as culturas que nelas florescem.

Minha jornada como Glicéria Tupinambá é uma busca constante pela preservação da nossa herança cultural e espiritual. Estou comprometida em fortalecer nossa comunidade e em assegurar que as futuras gerações dos Tupinambás continuem a prosperar, com um profundo entendimento de suas raízes e um olhar para o futuro cheio de esperança.

O impacto que procuro produzir, provocado pela movimentação do manto, expande-se para além do campo de artes. Compreendo a arte como um caminho de difusão da luta dos povos originários. O foco do manto está em produzir este movimento em diferentes ambientes. Ele é tanto um símbolo da memória de toda a violência imposta para que ele deixasse de existir entre seu povo, como também do esforço e do fazer coletivos, o fazer da luta pelo território. Neste sentido, ele é uma malha que continua atando o fio da história, conectando tempo e espaço.

Há outro sentido importante articulado nesse processo. O manto e sua agência ancestral promovem deslocamentos de sentido que permite essa transformação, para que haja esse tráfego, um artefato histórico que é também contemporâneo, que demonstra que as temporalidades estão conectadas.

Colocamos em prática um projeto curatorial que visa ao decolonizar de pensamentos. No projeto Manto em Movimento, nossa metodologia tem sido provocar, sobretudo, a partir dos encontros entre o manto e seus locais de acolhimento. Nesses espaços, surge uma zona de contato, como também de tensão. Lança-se um desafio para cada espaço que se abre a acolher o manto. Para as instituições não indígenas, coloca-se a pergunta - qual é a sua contribuição para a inclusão de pesquisadores indígenas e de seus processos em museus, instituições, espaços culturais? Quais são os seus esforços para contribuir com diálogos e com a construção de dinâmicas e práticas de memória, patrimônio que fortaleçam os povos indígenas?

### **O voo do manto e seus pousos: Encontro de territórios – Aldeia Kalipety**

No primeiro voo, o manto foi para a aldeia Kalipety, Guarani-Mbya no extremo sul de São Paulo. A saída aconteceu logo após a abertura da exposição na Casa do Povo, em que realizei um toré com a participação do público, bem como uma fala de abertura. Acompanhando o manto, foram representantes da Casa do Povo e do projeto, além do grupo de professores do curso “Nhande’i va’e reko: aprendendo sobre o modo de ser guarani”<sup>3</sup>, Wera Alcides, Xeramoí Elias, Txuká Alice e Jera Guarani, que ministraram aula naquele dia e, depois, voltaram para casa.

Na aldeia, o manto foi acolhido na casa de reza, a Opy. No centro da casa de reza havia uma fogueira. As pessoas sentaram-se ao redor da fogueira para conversar. O manto foi posicionado ao lado do altar dos pajés.

Esse lugar me trouxe várias lembranças do tempo vivido junto aos mais velhos de minha aldeia, bem como do período de retomada pelo território Tupinambá. Compartilhei com os parentes Guarani-Mbya algumas histórias do tempo da retomada.

O xeramoí Elias girou o maracá e as conversas foram silenciando. Ele fez sua reza, bafou a fumaça da petyngua perto do altar e também sobre o manto. Depois fomos cuidar de nos alimentar. Comemos sopa feita com aipim, arroz e peixe. Samuel contou que faria bagel para todos no outro dia. Eu falei da batata purga, boa para prisão de ventre, e Jera Guarani me pediu que compartilhasse uma muda da batata com ela, já que seria útil para a comunidade, pois muitos bebezinhos e mulheres sofrem desse problema. Dormimos na casa de artesanato. Pela manhã, algo interessante aconteceu. Ao invés de escutar o canto do galo, que é o habitual em uma aldeia, escuto o canto do gavião, como sempre três vezes, mostrando sua presença.

Levantamos para tomar café, e provar do cuscuz de milho cultivado pelas famílias guarani. Fiz minha parte e ajudei as meninas a descascar o aipim para o almoço. Conversamos sobre possíveis trocas com a minha aldeia, pois temos muitas espécies de mandioca, aipim, banana. Discutimos como seria possível fazer uma parceria para que os guaranis nos visitassem e fizéssemos esse intercâmbio. Lembrei da festa da farinha, que acontece todo mês de novembro, bem como das festas de janeiro. Ficamos de conversar mais a respeito e buscar meios de tornar essa visita possível.

<sup>3</sup> Nhande’i va’e reko: aprendendo sobre o modo de ser guarani. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/nhandei-vae-reko-aprendendo-sobre-o-modo-de-ser-guarani/> Acesso em: 13 de novembro de 2023.

Após o café da manhã, fomos pegar o manto. Chegaram várias mulheres e crianças para nos acompanhar. Dirigimo-nos para a casa de reza, e lá dentro eu fiz uma apresentação, contando um pouco da história do manto. Fiz um toré e os parentes fizeram alguns cantos guaranis para nós. Depois disso, colocamos o manto do lado de fora da casa de reza, próximo à casa de artesanato, a pedido de Jera, que disse que havia uma parede bonita para as fotos.

Tiramos fotos com o manto, os parentes baforaram o petyngua sobre ele. Mulheres, homens, jovens e crianças aproximaram-se do manto e o tocaram. Pediram-me para que eu mostrasse como era vestir o manto e tiramos fotos desse momento também. Foi um sentimento muito forte ver como essa memória da técnica adormecida do manto mobiliza todos.

Para mim, foi uma experiência muito relevante vivenciar a força guarani. Da língua, dos costumes, de sua diversidade, e de seu esforço em garantir a sua luta, sua resistência. O manto ficou uma semana na aldeia, para que os professores de lá pudessem ver e falar sobre o manto com os estudantes.

### **O manto é feminino. Museu das Culturas Indígenas**

Depois da estadia de uma semana na aldeia Kalipety, o manto retornou para a Casa do Povo. No dia 11 de setembro, o manto levantou um novo voo para o Museu das Culturas Indígenas, localizado em São Paulo.

No museu, ele foi acolhido por parentes Pataxós que estavam de passagem pela cidade. Os parentes fizeram seus *rezos* para o manto, que ficou instalado em uma das salas da exposição Igapó-Terra Firme, do parente Denilson Baniwa. A sala

chamada “Terra Firme” tem um chão de folhas secas e um tronco onde é possível sentar. Essa árvore foi morta pela especulação imobiliária na Terra Indígena do Jaraguá e está ali como testemunho das violências sofridas pelos guaranis, mas também de sua resistência. É um espaço de muita força. Ali são realizados encontros entre parentes. É também um lugar para estar, pensar, rezar, refletir.

Em 14 de setembro, o dia da minha fala, eu fui recebida numa sala muito aconchegante, onde existe uma cobra feita pela parente Rita Huni Kuin e bancos feitos pelos parentes do Xingu. Ali apresentei minha reflexão sobre o papel das mulheres no Alto Governo Tupinambá. Nessa reflexão, venho mostrando como é possível encontrar a presença e a importância das mulheres na história, para além do apagamento e silenciamento que tentaram nos impor. Também refletimos sobre a volta do manto Tupinambá que se encontra na Dinamarca<sup>4</sup>. Apresentei o que entendo por repatriação e como ela acontece a partir desse lugar de escuta dos mantos e dos Encantados, não somente por uma ação política de articulação entre os países, ou pela reivindicação deste ou daquele grupo. O manto que volta para o Brasil é aquele que os Encantados consideram pronto para voltar. Para além das vontades desses agentes, há a agência do manto e a orientação dos Encantados que prevalecem a todas as decisões humanas, daí a necessidade de desenvolver e respeitar essa sabedoria de escuta.

<sup>4</sup> Roxo, Elisângela. A volta do manto Tupinambá, revista Piauí, 27 de junho de 2023. <https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/>, acesso em 15 de novembro de 2023.

No dia 17 de setembro, no encerramento da estadia do manto no MCI, os Praiás dos parentes Pankararu do Real Parque realizaram um toré, encontro que representou uma importante afirmação da presença indígena dos povos do Nordeste, tão invisibilizados, e fortaleceu sua resistência.

### **Tecnologias Ancestrais da Memória Indígena. Pinacoteca de São Paulo**

Do MCI o manto levantou voo para a Pinacoteca de São Paulo. Durante sua estadia na Pinacoteca, de 19 a 23 de setembro, o manto ficou ao lado da obra “Reantropofagia”, do parente Denilson Baniwa. No dia da minha fala, fomos para uma sala na Pinacoteca Contemporânea. Nesse dia, eu ocupei o ouvido de todos com minha vivência. Falei de memória, de escuta do sensível. Uma pajé do Xingu veio ouvir minha fala, a Amapulu, e eu fiquei satisfeita em conhecê-la. Depois da conversa que tinha o tema “Tecnologias Ancestrais da Memória Indígena”<sup>5</sup>, mediada por Aline Ambrósio, voltamos ao circuito da exposição e fiz ali uma outra apresentação breve para o público visitante. Também vesti o manto para que pudessem conhecê-lo e fotografá-lo. Fiz fotos ao lado da obra de Baniwa e respondi perguntas do público.

### **O autogoverno, o alto governo e a diplomacia Tupinambá. Museu Paulista**

No dia seguinte, o manto foi passar a tarde no Museu do Ipiranga. Chegando lá, fomos primeiro visitar o museu. Fiquei refletindo quando me disseram que esse museu tinha um acervo muito difícil de ser mostrado, pois ele foi criado para celebrar a memória dos bandeirantes e contar uma versão da história centrada nos seus feitos. Uma das pessoas do museu me mostrou os materiais educativos que eles prepararam e os quais buscam contrapor essas histórias e atualizar o discurso do museu a partir das perspectivas daqueles que foram excluídos de sua narrativa. Eu refleti sobre formas de apresentar as nossas narrativas naquele espaço, e compartilhei com as pessoas que estavam presentes ali que eu não considerava necessário tirar aquelas obras do museu, pois elas fazem parte da história, são testemunhos das violências e dos apagamentos. Através delas, nós podemos reencontrar e recontar a nossa presença, a nossa resistência. Nós podemos lê-las a contrapelo.

No museu do Ipiranga, antes da minha fala<sup>6</sup>, eu pude visitar algumas salas do museu. Numa delas, encontrei uma pintura do artista paulista Oscar Pereira da Silva, chamada a Fundação da cidade de São Paulo, um óleo sobre tela. Para a surpresa de todos, observando a pintura, eu reconheci um manto tupinambá! Ele veste uma mulher, provavelmente Bartira,

<sup>5</sup> Tecnologias Ancestrais da Memória Indígena, atividade realizada no âmbito do projeto Manto em Movimento e da 17ª Primavera dos Museus, na Pinacoteca de São Paulo, com organização de Aline Ambrósio. <https://pinacoteca.org.br/programacao/atividades/projetos/17a-primavera-dos-museus-tecnologias-ancestrais-da-memoria-indigena-roda-de-conversa-com-gliceria-tupinamba-sobre-projeto-manto-em-movimento/>, acesso em 13 de novembro de 2023.

<sup>6</sup> A fala também integrou a 17ª edição da Primavera dos Museus, que tem como tema “Memórias e democracia: pessoas LGBTQ+, indígenas e quilombolas”. ver: Eventos realizados, <https://museudoipiranga.org.br/eventos-realizados/>. Acesso em 13 de novembro de 2023.

tupiniquim, filha do cacique Tibiriçá, cuja aliança com os portugueses foi simbolizada pelo seu casamento com João Ramalho. Na tela, ela é representada bem no centro, mas um pouco escondida entre os personagens, o padre Jesuíta Manoel de Paiva, entre outros jesuítas como José de Anchieta, que foi sacristão da missa, além de homens indígenas.

Posso dizer mais uma vez que o manto falou comigo, o manto fala com quem sabe escutá-lo, que somos nós tupinambás. Nunca ninguém tinha reparado na presença desse manto vestido por Bartira. Eu também vi representado um baú, e tenho certeza de que dentro dele devia estar alguns dos mantos tupinambás levados pelos jesuítas para o Vaticano, para comprovar a conversão dos pajés. Foi assim que muitos mantos chegaram ao continente europeu, como analisa Amy Bueno em um de seus artigos (Bueno, 2018).

Na pintura, há também muitos adornos tupis. Conversamos sobre a possibilidade de localizá-los nos acervos. Como o artista os representa com muitos detalhes, é possível que tenha visto ao vivo para poder fazer essa representação. Na época em que a tela foi pintada, os artistas costumavam estudar os objetos em museus e coleções para representá-los, então cremos que seja possível encontrá-los ainda nas reservas técnicas dos museus, ou em ilustrações de objetos Tupinambás que circularam nas publicações de etnógrafos do início do século XX.

Minha pesquisa é baseada nessas conexões que vou fazendo, a partir do que os objetos de minha cultura, presentes em acervos ou representados em telas, gravuras, desenhos vão me contando. Ainda nessa tela eu encontrei outro objeto interessante, um tambor indígena, que está pendurado no pescoço de um personagem logo no primeiro plano. Ele me dá uma pista para afirmar que nós, indígenas, também temos instrumentos de percussão que nós criamos. Alguns pesquisadores já chegaram a afirmar que não havia instrumentos de percussão indígenas, que eles foram trazidos para o continente americano pelos africanos escravizados. Essa imagem dá indícios para pensarmos também na presença indígena com seus ritmos e sonoridades.

A minha fala no Museu Paulista aconteceu num espaço anexo ao espaço expositivo do primeiro andar do museu. Além das pessoas que me convidaram para estar lá, várias pessoas pararam para me escutar, para conhecer o manto. Foi muito interessante saber que nunca uma pessoa indígena havia sido convidada para estar naquele museu e fazer uma palestra pública. Fiquei refletindo sobre isso. O fato de ser a primeira não deve ser motivo de orgulho, mas sim uma razão para que as instituições reflitam sobre o seu papel. Eu afirmei que estava contente de estar lá, mas perguntei aos presentes onde estão neste museu os parentes Guarani-Mbya, a sua cultura, os outros parentes que vivem em São Paulo e fazem desse lugar uma terra indígena. Os Pankararu, os Pankararé, os Pankará, os Wassu, e muitos mais. Espero que o museu se transforme num espaço para eles também.

### **Voos e voltas: Aldeia Tapirema e Programa Metrópolis**

Do Museu Paulista o manto foi levado pelos representantes do Museu das Culturas Indígenas para a aldeia Tapirema, localizada no litoral sul do Estado de São Paulo. Lá ele era aguardado pela liderança Catarina Tupinambá. Este foi um pedido de visita intermediado pelo MCI. Cristine Takuá, do povo Maxakali, é uma das pessoas que desenvolve um trabalho importante nas aldeias de São Paulo e, no seu contato com a aldeia Tapirema, comentou com

os moradores de lá que o manto Tupinambá tinha ido para o Museu das Culturas Indígenas, o que despertou o convite de Dona Catarina para que o manto fosse ao seu encontro, ou, talvez, o manto tenha feito esse chamado a ela. Os membros do comitê curatorial não puderam acompanhar, mas isso faz parte do voo do manto. Ele chama esse tipo de situação. Na aldeia Tapirema o manto foi recebido por um ritual na casa de reza no dia 24 de setembro de 2023. Era o começo da noite, quando os guaranis se reúnem naquele local. Dona Catarina proferiu uma fala muito emocionada em guarani, as pessoas fizeram seus rituais em torno do manto. Pudemos ter contato com esse evento através de vídeos e fotografias que nos enviaram. O manto também permaneceu uma semana na aldeia Tapirema. Ele retornou à Casa do Povo pelos cuidados da equipe do MCI.

Nesse meio tempo, o programa Metrópolis, que havia me entrevistado na Pinacoteca de São Paulo, fez também um convite para que o manto ficasse um dia durante a apresentação do programa da TV Cultura. Para nossa comunidade, na Serra do Padeiro, este foi um evento interessante. Meus pais, Dona Maria da Glória de Jesus e Rosemiro Ferreira da Silva, conhecido como Lírio da Serra, acompanham sempre esse programa. Eles e outras pessoas da minha aldeia puderam ver o manto na televisão, assistindo um pouco do seu voo. Acontece assim, algo que tenho observado como sendo um movimento importante. Transformações que o manto opera chegando à aldeia, não diretamente por mim, mas pelo “mundo lá fora”. Isto tem um impacto positivo, pois o povo se reconhece sendo reconhecido. É uma volta mais longa, mas que considero bastante efetiva.

### **Interseccionalidades: Galeria Reocupa da Ocupação Nove de Julho**

O projeto Manto em Movimento articulou a visita do manto a espaços em que as mulheres estão na linha de frente. Com isso em mente, convidamos a Ocupação Nove de Julho a participar dessa rede. Levar o manto para a ocupação foi uma oportunidade importante para entender as camadas que envolvem a cidade de São Paulo. Há, na cidade, muitas pessoas construindo formas possíveis de vida no espaço do concreto. A ocupação é um espaço de retomada, um prédio abandonado torna-se lugar e de moradia para as pessoas, que transformam esse ambiente num lugar com vida. Foi incrível ver os fragmentos da memória que surgem ali. No chão concreto surge um quintal, uma horta comunitária cheia de plantas alimentícias, ervas medicinais. Minha chegada a esse espaço se conecta com o quintal com a recepção das pessoas na porta de entrada. Fui conduzida a conhecer esse espaço que, para mim, é mágico. As sementes têm uma força que germina, toma forma e segue seu caminho em direção à luz do sol. As plantas crescem e a técnica de plantio orgânico recupera o solo, que ainda precisa de nutrientes, mas está vivo. A história do lugar o alimenta. Vi um solo em recuperação pela força da resistência daquelas pessoas. Elas não desistem.

Seguimos para conhecer a cozinha onde as pessoas preparam alimentos produzidos ali. No pátio, pessoas estão sentadas em cadeiras de praia, deitadas nas esteiras, ocupando mesas ao ar livre. Andamos em direção à galeria e sinto o cheiro convidativo da comida. Na descida das escadas vejo as obras do parente Denilson Baniwa e grafismos, reconheço as lutas unidas para somar vozes. O manto estava instalado na sala da galeria Reocupa, todo imponente, levando a força ancestral. Os curadores do espaço colocaram o manto em um

lugar de destaque, com boa iluminação, dialogando com as outras obras expostas. Foi nesse ambiente acolhedor que realizamos a palestra.

Compreendo o chão por onde estou caminhando, onde estou pisando ao encontrar a liderança Carmen Silva. Ela é como um dia de vento forte, sentir sua presença é como sentir o vento nas matas, as árvores balançando de um lado para o outro, ouvir uma voz que tem que ser replicada. Ela fala da necessidade de políticas de acesso, conta a respeito de sua caminhada, do que trilhou, das violações que enfrentou. Fala do direito social de acesso à moradia e de como transformar um lugar vazio em um lugar habitável e cheio de vida.

Demos início à atividade com a presença de parte da equipe do projeto Manto em Movimento. Fizemos essa abertura nos apresentando para que as pessoas também se sentissem acolhidas, compartilhando esse pouso do manto, o sentido de sua presença. As pessoas fizeram muitas fotos, fazendo esse encontro reverberar bastante nas redes sociais.

Eu me apresentei contando que venho também desse lugar de retomada, da aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, Território Tupinambá de Olivença, sul da Bahia, região cacaueira. Conte a respeito de nossa retomada de identidade, étnica e territorial e de como tudo isso está entrelaçado às técnicas ancestrais, as cosmo técnicas. Conto que o manto não é de minha assinatura exclusiva, ele surge de vários lugares, até ser concebido através das minhas mãos. O manto carrega consigo coletividades, desde as crianças da aldeia, as mulheres e os jovens, os pássaros, os Encantados, os sonhos.

E por isso que eu tenho estado em movimento com o manto. Para que sua voz possa ecoar, falando da presença das mulheres indígenas, que foi apagada da história. O público continuou chegando, acomodando-se, continuamos conversando até que todos estivessem aconchegados. Fizemos várias reflexões sobre a presença do manto e como era importante ele estar em um lugar onde a arte é acessível. Um espaço comunitário como a Ocupação, que tem uma cozinha maravilhosa que serve almoço todos os domingos, aonde as pessoas chegam e encontram um ambiente familiar, acolhedor.

Houve também um momento de entrevista para o Jornal da Globo, mas o dia não foi corrido e houve tempo de trocar experiências. Ouvi de Carmen Silva que ela veio da Bahia, da região do Recôncavo. Ela conhece o jereré, ela conhece o que é viver no território. E ela recriou, em São Paulo, o seu território, com sua coletividade. Sua história é grande e tem um enorme legado. Penso que nos reconhecemos nos nossos processos de resistência, com as suas especificidades. É aquilo que os movimentos sociais e acadêmicos chamam de interseccionalidade<sup>7</sup>. As formas de opressão que se impuseram sobre nós são múltiplas e interconectadas - racismo, machismo, classismo, colonialismo. Nossas formas de resistência também.

<sup>7</sup> Cf. Crenshaw, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. Cruzamento: raça e gênero. Brasília, DF: Unifem, 2002, e RIOS, Flavia. O que é interseccionalidade e qual sua importância para a questão racial? Nexo Políticas Públicas, 8 set. 2020. Disponível em: <https://pp.nexojornal.com.br/pergunte-a-um-pesquisador/2020/09/08/Flavia-Rios-interseccionalidadee-aquest%C3%A3o-racial>. Acesso em: 15 de novembro de 2023.

## Decolonizar o museu: MASP

Tupinambá pisou no chão;  
Eu vir a terra tremer;  
Oh cadê meus parentes?  
Vai buscar que eu quero vê.

O MASP é um espaço consolidado da arte, em que pudemos observar muitas dinâmicas se sobrepondo. O filme que realizei com Alexandre Mortágua, quando o Manto fala e o que o Manto diz, de 2023, estava sendo mostrado na sala de vídeo do museu. O manto foi convidado a pousar de 24 a 29 de outubro em outra mostra do Museu, Histórias Indígenas, no núcleo “Tempo não Tempo”. Este núcleo da mostra é curado por três curadores indígenas, Kassia Borges, Renata Tupinambá e Edson Kayapó. Eles substituíram a curadora Sandra Benites, que pediu demissão do museu após uma série de questões relativas à mostra Histórias Brasileiras, cujo núcleo “Retomadas” foi curado por ela e Clarissa Diniz<sup>8</sup>. A presença forte de Benites, abrindo espaço aos povos indígenas em instituições tão coloniais quanto os museus, significou um esforço necessário para ecoar uma voz que por muito tempo foi silenciada.

Cheguei naquele museu para participar do seminário Histórias Indígenas, no dia 21 de outubro. Sou acompanhada por um grande artista, Ziel Karapotó, cuja obra está presente na exposição coletiva. Observo na frente do MASP uma grande placa que leva o meu nome e de Alexandre Mortágua, junto àquela que indica a presença da exposição Histórias Indígenas. Reflito a respeito deste destaque e da dimensão de nossa ocupação deste espaço colonial do museu.

Passamos, Ziel e eu, pelo controle do museu, pegamos o elevador. Vejo um cartaz com o meu rosto. Passa por mim uma sensação difícil de explicar. Muitos questionamentos vêm à minha mente. Seguimos para a sala de exposição e chego à sala de vídeo. Ao ver as imagens, sinto uma saudade imensa de casa. Penso que estou há muito tempo longe de lá. Relembro de todo o processo de busca por reconectar às memórias da feitura do manto, da sensação de enigma. No início de tudo, eu não tinha a dimensão dos impactos que essa busca iria provocar nos espaços e na sociedade. Ver minha mãe, meu pai, meu filho e ver a força do manto na tela foram muito impactantes para mim. Tudo isso se somou a outro fator para o qual eu não havia me preparado. Um aspecto das artes que é o da comercialização.

Recebi um contato do museu que me colocou as seguintes perguntas: “Você vende o manto? Quanto custa o manto?” Minha reação instantânea foi um “NÃO”. O manto tem outra expressão. Ele não está no lugar da arte para ser comercializado como objeto. Ele não

<sup>8</sup> Ver “Curadoras de exposição cancelada no MASP lançam nota oficial”, <https://mst.org.br/2022/05/16/curadoras-de-exposicao-cancelada-no-masp-lancam-nota-oficial/>, “Carta das curadoras após MASP voltar atrás de veto às fotos do MST” <https://mst.org.br/2022/05/26/carta-das-curadoras-apos-masp-voltar-atras-de-veto-as-fotos-do-mst/> e “1ª curadora indígena do Masp pede demissão após exclusão de fotos do MST em mostra” <https://mst.org.br/2022/05/18/1a-curadora-indigena-do-masp-pede-demissao-apos-exclusao-de-fotosdo-mst-em-mostra/> Acesso: em 15 de novembro de 2023.

está neste espaço para ser transformado em objeto de arte. Eu permito que o manto seja visto como obra de arte, mas entendo que nele estão implicadas várias técnicas, que chamo de cosmo técnicas ancestrais. Há um enigma ainda em seu processo, que está relacionado à possibilidade de que, com ele, se estabeleça uma relação democrática, para que pessoas tenham acesso a ele. Daí provém minha forte convicção de que o manto não pode ficar parado dentro de um espaço só. Seu objetivo maior é que ele desperte outras formas de ver e estar no lugar, no território, que não cabem na noção de arte tal como ela ainda aparece nos museus que eu tenho visitado.

O manto é um ancestral percorrendo o território. Daí a impossibilidade de ele ser confinado num acervo, transformado em objeto ou mercadoria. Por isso ele não está à venda. Espero que as pessoas compreendam que o manto é outra coisa. Ele tem uma narrativa que se projeta do passado para o agora, e para um futuro possível. Nele está o chamado para outros mantos, o anúncio de outros mantos, e da volta do manto. Ele faz parte de um processo maior que uma exposição, um acervo. Seu voo é mais alto.

Refletimos esse episódio e discutimos a seu respeito entre os membros do conselho curatorial. Parte do desafio do projeto é o de lidar com os modos com que os museus concebem seus acervos, suas relações com artistas e criadores, e seus trabalhadores também. Suas práticas colecionistas. É preciso pensar nas relações entre as instituições, e naquelas entre as instituições e as pessoas que estão dentro e fora delas. Fizemos também muitas reflexões nesse sentido ao longo do projeto, pois os museus e as pessoas que trabalham neles estão muito marcadas por práticas que reforçam a objetificação das nossas culturas, que estão baseadas na posse, na competição, na disputa pela originalidade, pelo ineditismo. O projeto tensionou essas características e propôs esse trabalhar na malha do manto. Convidou a essa reflexão.

O manto confeccionado pela aldeia da Serra do Padeiro, por meio das minhas mãos e autorização dos Encantados, é um agente. Sua missão é estar em movimento, é para essa finalidade que ele existe. Para que existam outros mantos também, na expansão desse movimento, e que eles encontrem os nossos mantos ancestrais. Há o desejo e a orientação dada pelos Encantados de que sejam feitos 13 mantos, para que se possa reuni-los em um grande ritual. Instituições e museus são convidados a colaborar neste projeto, criar estratégias conjuntas que possam aliar-se a esse objetivo. Isto convoca o repensar as formas de relação dos museus com a Arte Indígena. Mais que colecionar nossas memórias como obras, que colaborem com processos, desenvolvam parcerias.

Por que não se somarem, por exemplo, a ações em longo prazo, envolvendo comunidades indígenas, colaborando com a promoção de seu fortalecimento? Ao invés de possuir nossos objetos, acolhê-los, quem sabe por períodos determinados, enquanto apoiam o desenvolvimento de projetos comunitários, com outras formas de criar espaços e linhas de frente da nossa luta. São possibilidades que vislumbro nesse diálogo e convido à reflexão.

Françoise Verger, em seu livro *Decolonizar o Museu*, pergunta-se sobre a possibilidade de decolonizar o museu universal. A autora demonstra que o museu não é um espaço neutro. Ela afirma que:

Ele é um campo de batalhas ideológicas, políticas e econômicas. O museu universal se vê como refúgio ou santuário, mas parece muito distante de poder assumir esse papel, porque, para interpretá-lo, teria de reconhecer a parte que desempenhou na maneira como a ordem racista, patriarcal e extrativista do mundo se instituiu, e ter a determinação necessária para se insurgir contra ela (Verger, 2023, p. 13-14).

Na visão da autora, é preciso reconhecer que:

Museus se mobilizam, dialogam com os povos e as comunidades que foram espoliados de seus objetos, outros enfrentam as dificuldades impostas pela decolonização de seus acervos, e outros ainda convidam artistas, ativistas e pesquisadores para refletir e criar com eles (Verger, 2023, p.14).

Verger não apresenta a decolonização como um argumento retórico ou slogan da moda, mas como processo que requer a vontade de mudanças estruturais. A autora afirma:

Não basta expor obras “decoloniais” (quais são os critérios e quem os definiria?), diversificar o que é exposto nas paredes, falar de preservação e conservação em um estado de guerra permanente contra subalternos e indígenas: temos que nos perguntar o que seria um “pós museu”, isto é, um espaço de exposição e transmissão que leve em consideração análises críticas de arquitetura e história nas artes plásticas. É preciso criar um lugar onde as condições de trabalho daqueles/as que limpam, vigiam, cozinham, pesquisam, administram ou produzem sejam plenamente respeitadas; onde as hierarquias de gênero, classe, raça, religião sejam questionadas (Verger, 2023, p. 15).

Para ela, repensar o pós-museu é pensar um museu que “não se alinha às normas de preservação que o Ocidente conseguiu desenvolver graças à sua riqueza”. Nossa necessidade de “transmissão e preservação transgeracional” (Verger, 2023, p. 42) não é um culto ao passado, é uma afirmação de nossa existência presente. Resistimos ao discurso universalista que nos quer aniquilar. Nosso patrimônio é vivo e não se resume à arte destinada ao mercado, nem ao lamento do que foi. Nós disputamos o espaço do museu, ou do pós-museu, como diz Verger, porque ele é uma arena para travar nossas lutas, para disputar não só narrativas, mas nossas presenças.

### Rapports: JAMAC

O JAMAC é um projeto artístico social que existe desde 2004 no Jardim Miriam, na cidade de São Paulo (Rivitti, 2012). É uma iniciativa que tem uma estrutura com conhecimento, conceito e prática. Para mim, fazer essa visita com o pouso do manto foi uma imersão.

Chegamos através da cozinha, o melhor jeito de chegar numa casa. O espaço é acolhedor. Muitos sentimentos me envolvem, saudade da aldeia, felicidade por encontrar um lugar acolhedor e coletivo. Eu estava com muita curiosidade e muita expectativa para saber

como seria a palestra e a oficina. Ao chegar, fui acolhida por Mônica Nador, Isabel Gomes e Bruno Oliveira. O manto ainda não havia chegado, estava sendo trazido da Casa do Povo por Olga Torres e Ana Druwe.

Mônica Nador foi a anfitriã e me levou para conhecer todo o espaço, contando cada detalhe da história maravilhosa desse projeto. Adorei ver as mesas grandes para a pintura de tecidos. As estampas que eles realizam lá, e nas diversas oficinas em que fazem, são uma mais bonita que a outra. Eles desenvolveram uma maneira de fazer sobreposições das impressões de modo que cada tecido tem um jeito único, foi surpreendente observar essa característica de cada um, o que eu chamo de “traço”.

O espaço em si, esse projeto no seu todo, é uma obra de arte. Nador logo me apresentou o estêncil de dois desenhos meus que eu havia compartilhado com Bruno Oliveira. Em um deles, uma mulher com o manto, e em outro um machado tupinambá. Bruno havia trabalhado previamente nesses desenhos e os imprimiu em transparências. Mônica me mostrou as transparências já cortadas para a impressão, convidando para fazer alguns testes sobre papel, para que eu pudesse compreender a técnica.

Estendemos um papel, pegamos a tinta, colocamos num recipiente e fomos treinando com o rolinho de modo a espalhá-la sobre uma superfície. É preciso treinar essa aderência, para não colocar tinta demais. Fiz a aplicação sobre o estêncil que estava colocado sobre o papel e ganhei elogios por conseguir imprimir com habilidade pela primeira vez. Eu levo jeito para a coisa! Gosto da linguagem da arte e de suas possibilidades. Interrompemos o teste com a chegada do manto. Fomos arrumá-lo no espaço para que os convidados pudessem observar melhor, tirar fotos e aproveitar da presença do manto.

Voltamos para o treinamento do estêncil. Eu queria experimentar os desenhos do machado Tupinambá e aprender como posso fazer a sequência de impressões criando uma padronagem com eles. Esse efeito me chamou atenção pela impressão espelhada, com movimento. Bruno Oliveira me explicou que em estamparia existem várias maneiras de criar uma estampa pela repetição. É possível sequenciar, espelhar, entrelaçar. Dessas composições se tira um módulo, é de sua repetição que se faz uma padronagem. Os tipos de combinações e repetições são chamados rapport - Bruno falou disso comigo.

Fomos interrompidos pela chamada - o almoço está na mesa! Fomos para uma mesa do lado de fora do espaço, onde o pessoal faz os cortes dos stencils. Os alimentos foram chegando, um mais gostoso do que o outro. O tempero de Isabel era de pura alegria. Junto do almoço uma linda conversa. A resenha do dia foi o pastel de vento, trazido da feira que acontece logo perto do JAMAC todos os domingos. O pastel de vento, massa de pastel frita sem recheio, requer que você use a força da imaginação. Com ela, você pode sentir o sabor com que você deseja rechear. Conversamos sobre a pimenta que foi servida, pimenta da forte. Eu usei e achei muito boa, não tão boa quanto a da aldeia que é fresquinha do pé.

Os convidados foram chegando enquanto nos alimentávamos e em seguida voltamos para dentro do espaço para a minha apresentação. Dialogamos sobre outras possíveis narrativas sobre os povos originários, sobre a técnica da feitura dos mantos e como ela é cheia de ensinamentos.

Em seguida, fomos para a oficina de estêncil, onde eu havia parado a aplicação do estêncil do machado tupinambá. Eu consegui fazer a aplicação que ficou como um rio em movimento. Todos fizeram estêncil de diferentes cores. Crianças e adultos estamparam sobre papel, sobre camisetas, experimentando cores e combinações. Foi muito gratificante ver como uma oficina funciona e produz resultados.

Ganhei um pedaço de tecido do JAMAC, vou levá-lo para a aldeia, vamos colocá-lo na casa de reza. Fizemos muitas fotos com o manto, na parte de fora da casa onde a parede está repleta dos stencils feitos lá. Foi uma grande troca de saberes. O pouso do manto proporciona grandes parcerias, ele nos conecta.

### **Mandaram me chamar: PUC SP**

“Tava na aldeia mandaram me chamar  
Tava na aldeia mandaram-me chamar  
Ou meu Deus do céu o que será  
O cacique e o pajé mandará me chamar”

Esse canto do povo pankararé resume minha presença e a presença do manto na PUC de São Paulo. A ida para lá aconteceu no dia 6 de novembro de 2023. Antes da ida, eu estava pensando como seria esse encontro no espaço em que os parentes estão lutando para retomar o espaço da Universidade. É um espaço para se fazer presente, trazer a memória e a presença indígena de vários povos de São Paulo, uma presença que precisa estar entre os estudantes, mas também nos currículos, nas cadeiras docentes. O programa Pindorama da PUC São Paulo foi criado em 2001, oferecendo bolsas de estudos para estudantes indígenas. Segundo informa o site do programa, ele foi:

O fruto dos esforços conjuntos do jovem Xavante Hiparindi Top'tiro, que trazia a demanda de 36 jovens que faziam o Cursinho Pré-Vestibular da Poli, do empenho das professoras da PUC-SP – a psicóloga Profa. Ana Maria Battaglin e da antropóloga Profa. Lúcia Helena Rangel –, e do coordenador da Pastoral Indigenista da Arquidiocese de São Paulo, Prof. Benedito Antônio Prezia.<sup>9</sup>

Também, segundo os dados fornecidos pelo site, até 2019, quando o programa fez 18 anos, formaram-se através dele “89 jovens”, entre eles pessoas como Naine Terena, Clarice Pankararu, tendo passado por ele cerca de 203 pessoas. São números expressivos, que fazem refletir sobre questões como acolhimento, permanência, e sobre nossa presença nesses espaços. Sobre como esta é uma tarefa contínua que exige escuta, criatividade. Reflito sobre a luta dos povos indígenas pela educação escolar indígena diferenciada, sobre as discussões sobre vestibular indígena, a reserva de vagas em concursos. Também penso na lei nº 11.645/08, que determina a inclusão obrigatória da história e cultura indígena no currículo oficial das escolas. Tudo isso é fruto de muita luta, muita insistência e resistência.

<sup>9</sup> “Programa Pindorama”, <https://www.pucsp.br/pindorama/nossa-historia>, Acesso em: 15 de novembro de 2023.

No momento em que chegamos na PUC, não havia luz em SP. Eu fui para lá acompanhada de Fernanda Pitta, logo chegou Benjamin Seroussi. O manto já se encontrava no espaço designado para que ele ficasse por uma semana, tempo de duração da Semana do Programa Pindorama, a “15a. Retomada Indígena: decolonialidade, terra e ancestralidade”. Estavam presentes a reitora da PUC SP, Maria Amalia Pie Abib Andery, professores e parentes do povo Pankararé. Foi muito acolhedor. É muito especial quando os povos se encontram e se reconhecem. Estão juntos. Falamos ao mesmo tempo, nosso tom de voz é alto, sorrimos e damos risadas. É possível escutar a quadras de distância. Isto é a Bahia! Isto são os povos indígenas do Nordeste! É uma alegria contagiante. Logo saiu um toré para celebrar os Encantados. É o primeiro encontro de muitos encontros. Vimos o quanto estamos próximos, o quanto é parecida a nossa espiritualidade. Celebramos com comida e isso é de nossa natureza. «A felicidade começa pelas tripas», é o que diz minha mãe, Maria da Glória de Jesus. As tripas alimentadas dão espaço para pensar em outras coisas. Conversamos a respeito de encontros futuros, para articular nossas presenças nos espaços. Conversamos sobre a necessidade de conhecermos o que fazemos, especialmente artistas indígenas que estão na resistência e na retomada do campo das artes. Eu me empolguei bastante. Ficaram ecoando na minha cabeça as palavras desse canto de toré:

Cheguei aqui agora cheguei de pé no chão; Mais eu cheguei aqui agora da aldeia da missão; mais sou uma cabocla Índia de Maracá na mão; Eu cheguei aqui agora eu cheguei de pé; Mais [Sic] eu cheguei aqui agora da aldeia; para cumprir minha missão.

## Conclusão

Quando da redação deste artigo, o projeto Manto em Movimento entrava em seu período final. Ainda estavam previstos os pousos no Instituto Moreira Salles, no Festival Zum, no Memorial da Resistência, no Instituto Tomie Ohtake e no MAC-USP, sendo o projeto encerrado no dia 9 de dezembro, com uma mesa no MAC-USP, seguindo para a finalização na Casa do Povo.

No Instituto Moreira Salles, no âmbito do Festival Zum, o manto reafirma presença reconhecida pela bolsa Zum, contemplada em 2022, para o trabalho desenvolvido em parceria com Mariana Lacerda e Patricia Cornis; com o vídeo Nós somos pássaros que andam, de 2023, exibido na mostra dos 10 anos da bolsa Zum, no Pivô. O vídeo é mais uma estratégia para narrar a presença dos mantos em nossa cultura, nosso território, nossa luta.

O Memorial da Resistência é um espaço de memória criado para lembrar aqueles que resistiram à ditadura militar, e que hoje se dedicam, também, a pensar em outras formas de resistência no território de São Paulo. Soube que ele fica em uma região da cidade, conhecida como Cracolândia, em que pessoas usuárias lutam por dignidade, por respeito e constroem suas redes de solidariedade.

O pouso no Instituto Tomie Ohtake aconteceria no âmbito de duas exposições em que há forte presença indígena, o Museu das Origens e a exposição Até a Amazônia com Ailton Krenak, com fotos de Hiromi Nagakura. No final da viagem do manto, ocorre uma mesa redonda no MAC USP, cuja proposta é uma conversa do comitê curatorial completo, para refletir sobre todo esse processo.

Encerrando, celebramos o final do projeto na Casa do Povo, que nos acolheu desde o início. Cada lugar, cada encontro, provocou reflexões que levarei comigo sobre a importância do debate, e também sobre a necessidade de atenção aos desafios que precisam ser encarados coletivamente. A viagem do manto coloca a relevância e urgência de uma reelaboração de concepções de mundo em que todos estamos implicados. Sair do lugar de conforto, de comodidade dos valores estabelecidos, do modo de vida que trouxe o planeta e a vida como um todo ao ponto em que estamos. A presença do manto e a sua circulação fazem parte dessa ruptura, que não só visa adiar o fim do mundo, como nos convoca o parente Ailton Krenak, mas instaurar outros mundos possíveis. Eles são possíveis, o manto nos diz dessa possibilidade. Espero ter deixado claro que o esforço que fizemos para mergulhar num diálogo e numa escuta direta e franca não tem nada mais nem nada menos do que esse objetivo.

## Referências

BUONO, Amy. **Seu tesouro são penas de pássaro**: arte plumária tupinambá e a imagem da América. *Figura: Studies on the classical tradition*, v.6, n.2, Jul-Dec, 2018, pp.13-29.

CRENSHAW, Kimberlé. **A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero**. Cruzamento: raça e gênero. Brasília, DF: Unifem, 2002.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIOS, Flavia. **O que é interseccionalidade e qual sua importância para a questão racial?** *Nexo Políticas Públicas*, 8 set. 2020.

RIVITTI, T. (org.). **Jamac**: Jardim Miriam Arte Clube. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Luciana Brito Galeria, 2012.

TUPINAMBÁ, G.; TUGNY, A.; SEROUSSI, B.; PITTA, F.; CAFFÉ, J.; GONTIJO, J. **Manto em movimento** (texto curatorial). São Paulo: Casa do Povo, 2023. 1 p.

VERGER, Françoise. **Descolonizar o museu**. Programa de desordem absoluta. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Revisor(a) do texto: Nome, titulação (Instituição). E-mail:  
Albertina Felisbino. Doutora em Letras. UFSC. 1996. lunnaf@uol.com.br

### Ficha técnica da exposição

**Título:** Manto em Movimento

**Concepção:** Glicéria Tupinambá

**Projeto gráfico:** Laura Daviña e Livia Viganó

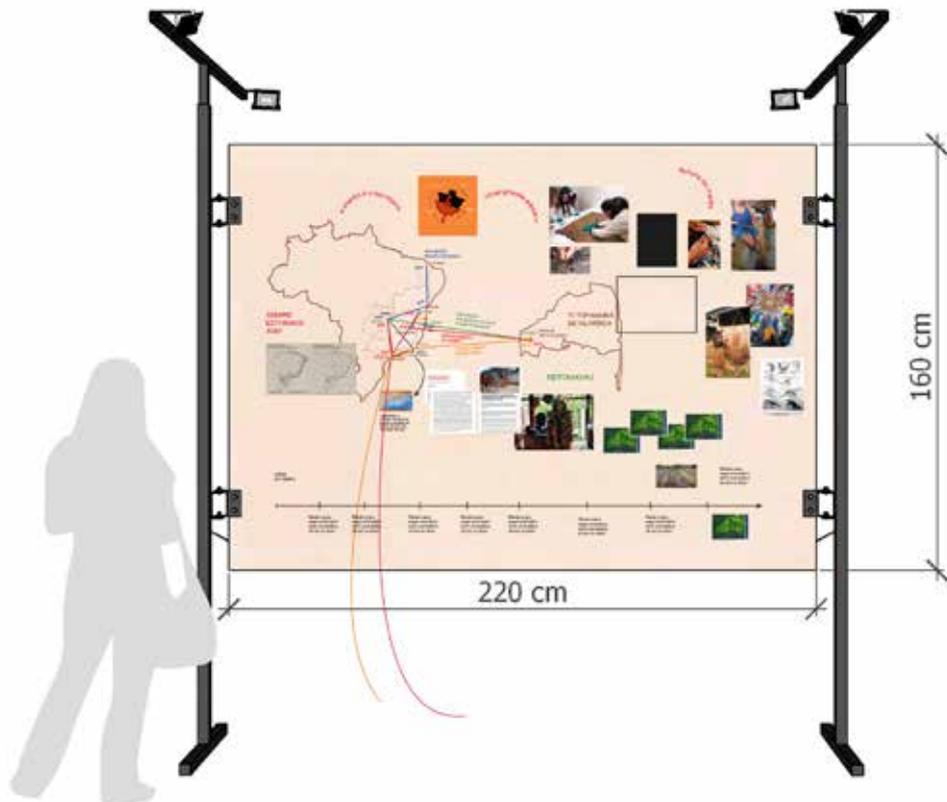
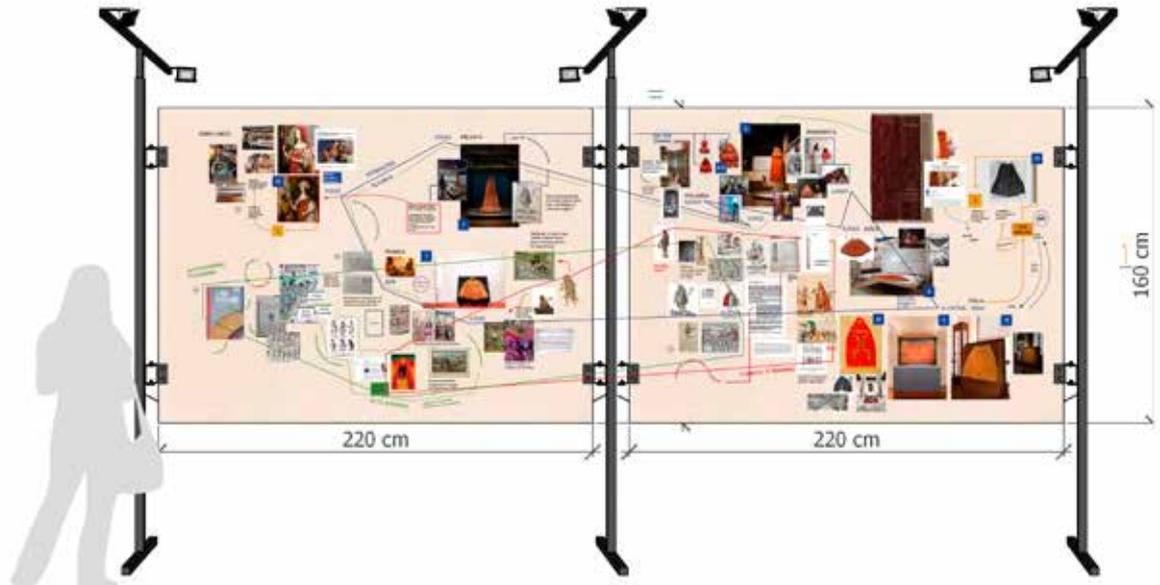
**Projeto expográfico:** Ana Druwe, Caio Lescher, Laura Daviña, Livia Viganó, Olga Torres e Jean Camoleze

**Comitê curatorial:** Glicéria Tupinambá, Augustin de Tugny, Benjamin Seroussi, Fernanda Pitta, Juliana Caffé e Juliana Gontijo

Entre 3 de setembro e 9 de dezembro de 2023, o Manto em Movimento visitou diversas instituições brasileiras, conforme relato de pesquisa de Glicéria Tupinambá disponível neste dossiê.

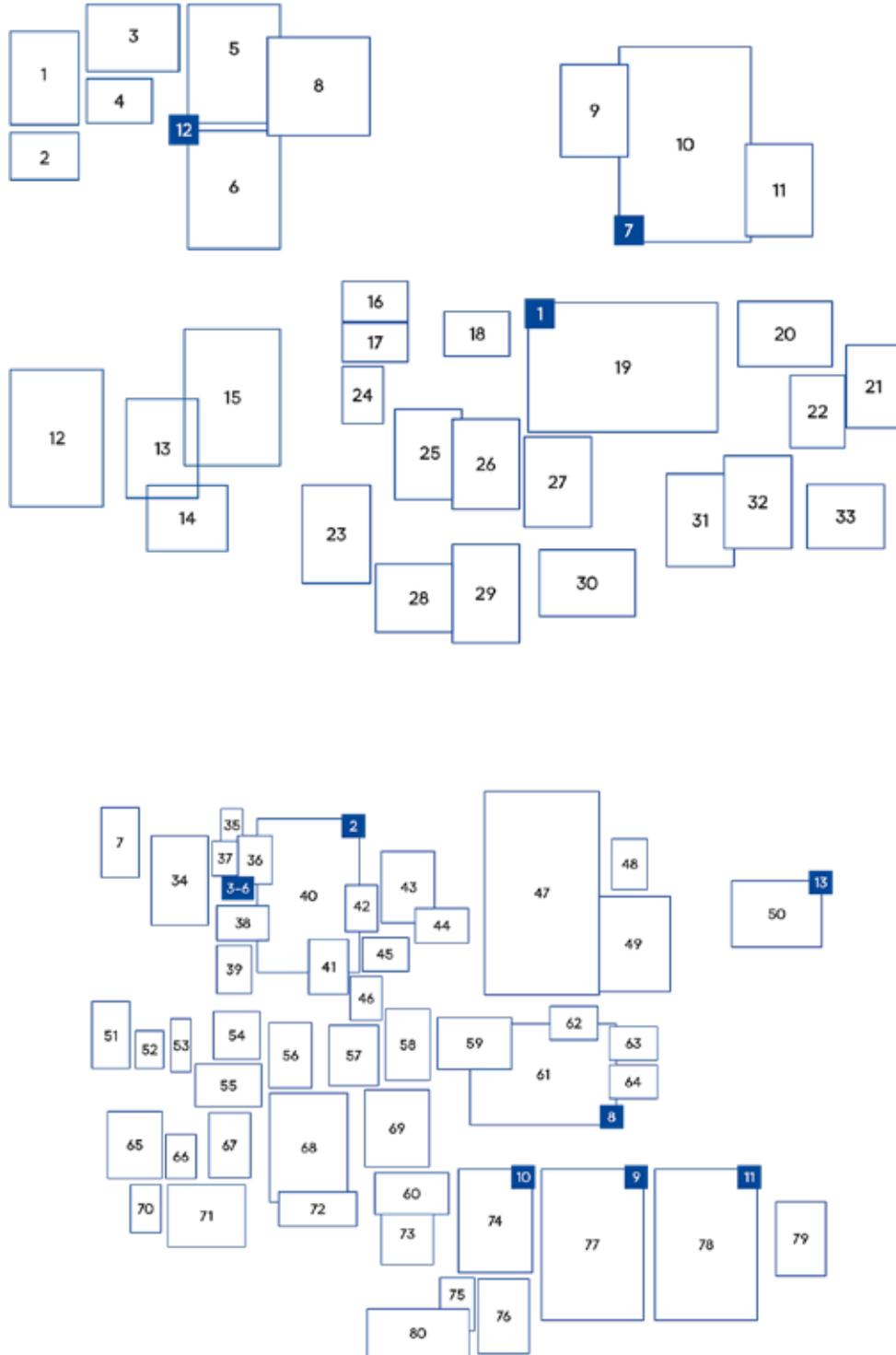
**Imagem 1. Painel com o mapa dos mantos.**

Neste painel é possível visualizar um mapa concebido por Glicéria Tupinambá apresentando os mantos Tupinambá já localizados na Europa e o percurso da artista para encontrá-los.



**Imagem 2. Localização das imagens no mapa dos mantos e legendas.**

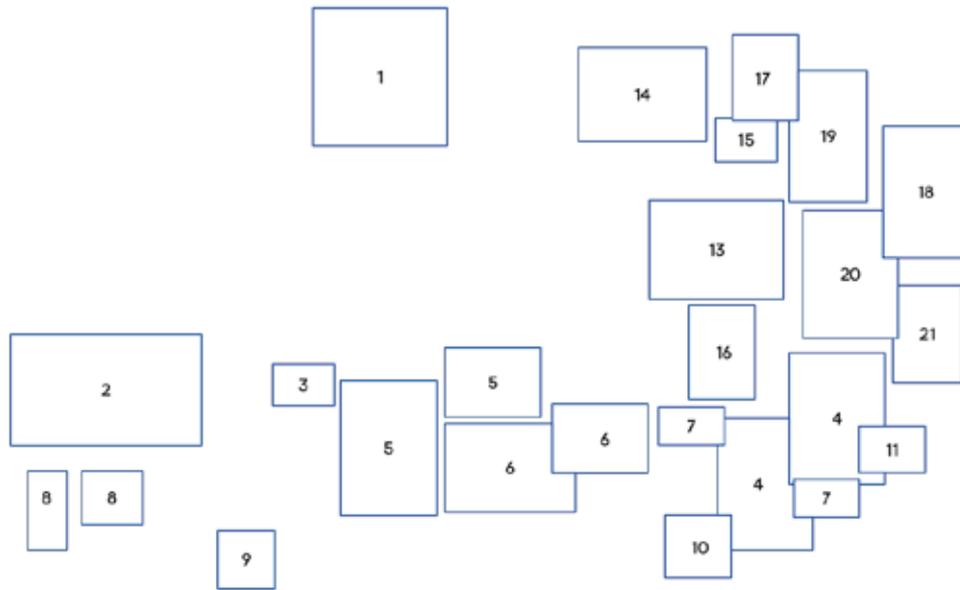
Esta imagem apresenta a ordem e distribuição dos itens da exposição e está acompanhado das legendas de cada imagem.



- 1 Glicéria em vista a coleção do Museu Pitt Rivers da Universidade de Oxford.
- 2 Cachimbo Tupinambá conservado no Museu Britânico.
- 3 Glicéria em visita à coleção do Museu Pitt Rivers da Universidade de Oxford.
- 4 Glicéria na biblioteca de livros raros de Oxford.
- 5 Luise Hollandine von der Pflaz, retrato de sua irmã Sophie von Hannover, c. 1644, óleo sobre tela.
- 6 Adriaen Hanneman, retrato póstumo de Mary Stuart, princesa de Orange, 1664, óleo sobre tela.
- 7 Jacob van Campen, Triumphal Procession with Gifts from the East and the West, c. 1650-51, oil on canvas, 380 x 205 cm., The Hague, Huis ten Bosch Royal Palace, Oranjezaal.
- 8 Brazilian Indigenous anthropologists turn the tables from 'objects of study' to active voices.
- 9 Glicéria em visita ao Musée du Cinquenaire de Bruxelas.
- 10 Manto tupinambá conservado no Musée du Cinquenaire em Bruxelas, Bélgica, foto Livia Melzi.
- 11 Gravura alemã de mulher com manto atravessado. Origem desconhecida.
- 12 PREZIA, Benedito. A Saga Tupinambá: Uma Vida De Luta. Ed. FTD, 1996.
- 13 Métraux, A. La civilisation matérielle des tribus tupi-guarani.
- 14 Gravura de buril sobre papel de Théodore de Bry ilustrando seu livro "Americae Tertia Pars Memorabile Provinciae Brasiliae Historiam." Frankfurt, 1596.
- 15 Ilustrações de Antônio de Holanda para o Atlas desenhado pelo cosmógrafo Lopo Homem a pedido do rei Dom Manuel, 1519.
- 16-17 Ilustrações retiradas do livro Métraux, A. La civilisation matérielle des tribus tupi-guarani.
- 18 Glicéria Tupinambá e sua sobrinha Jéssica diante do manto na reserva técnica do Musée du Quai Branly.
- 19 Manto tupinambá conservado na reserva técnica do Musée du Quai Branly. Foto Livia Melzi.
- 20 Cosmographie Universelle by Guillaume Le Testu, 1555. MS Carte de la Mer Oceane et du Bresil, fol. 44 verso. A map of the Atlantic Ocean and Brazil.
- 21 Detalhe. Cosmographie Universelle by Guillaume Le Testu, 1555. MS Carte de la Mer Oceane et du Bresil, fol. 44 verso. A map of the Atlantic Ocean and Brazil. J - Xilografia anônima representando um "nobre de Calicut", c. 1505-1520.
- 22 Detalhe. Charles de La Fosse. Le plafond du salon d'Apollon à Versailles, 1674.
- 23 Gravura de Pierre Firens a partir de um desenho de Joachim du Vert e intitulada "Selvagens levados à França a fim de serem instruídos na fé católica e que foram batizados em Paris na igreja de São Paulo no 17 de julho de 1613." Paris, 1613.
- 24 Nó feito por Glicéria para feitura do manto.
- 25-27 Tenture des Grandes Indes, Manufatura dos Gobelins, Paris, 1692-1723. Cartons de François Jean-Baptiste Belin, François Bonnemer, René-Antoine Houasse e Jean-Baptiste Monnoyer, desenhados a partir das pinturas de Albert Eckhout e Frans Post.
- 28 Verbete Wikipedia: Catarina Paraguaçu.
- 29 Sophia Pinheiro. Retrato imaginário de Madalena Caramuru, inspirado em Glicéria Tupinambá, 2020.png

- 30 Entrada do rei Henrique II na cidade de Rouen, em 1550.
- 31 Charles de La Fosse. Le plafond du salon d'Apollon à Versailles, 1674
- 32 Fotografia. Glicéria e Jéssica diante do Plafond du salon d'Apollon à Versailles. 2023K  
- Desenho atribuído a Hans Burgkmair apresentando um africano com adereços  
brasileiros e mexicanos, c. 1520.
- 33 ???
- 34 Guilherme de Piso. "Frontispício".
- 35-37 Mantos tupinambá conservados no Nationalmuseet em Copenhague.
- 38 Glicéria em visita ao Museu dos Trópicos, em Amsterdam.
- 39 Identificação da ybirapema Tupinambá no Museu dos Trópicos, em Amsterdam.
- 40 Manto tupinambá exposto no Nationalmuseet em Copenhague, Dinamarca, foto Livia Melzi.
- 41 Glicéria Tupinambá diante do manto exposto no Nationalmuseet em Copenhague.
- 42 Capuz emplumado Tupi no Nationalmuseet em Copenhague.
- 43 Glicéria no Nationalmuseet em Copenhague.
- 44 Glicéria e Astrid, pesquisadora e tradutora, no Nationalmuseet em Copenhague.
- 45 Glicéria e manto Tupinambá no Nationalmuseet em Copenhague.
- 46 Manto Tupinambá conservado no Nationalmuseet em Copenhague. Foto de Amy J. Buono.
- 47 Matéria publicada na Folha Ilustrada em 26 de julho de 2023.
- 48 Dona Nivalda diante do manto em exposição na Mostra do Redescobrimento:  
Brasil +500. Esse é o manto que agora retorna para o Brasil.
- 49 Folha de São Paulo, 01 de junho de 2000.
- 50 Manteau de plumes Tupinambá (Mus. ethn. de Berlim, n. VB. 4101). Imagem retirada do  
livro Metraux, A. La Civilisation matérielle des tribus tupi-guarani, p. 146.
- 51 Detalhe. Figura feminina da gravura de capa do livro Guilherme de Piso. História Natural do  
Brasil. Leiden: Elsevier, 1648.
- 52 Ibirapema conservada no Musée des Artes premiers, Paris, França.
- 53 Ibirapema - ilustração de "Viagem ao Brasil", do alemão Hans Staden, publicada em 1557.
- 54 Xilogravura ilustrando a compilação de Jan van Doesborch "Das novas Terras e dos Povos  
encontrados pelos Mensageiros do Rei do Portugal." Anverso, Holanda, 1511.
- 55 Gravura de buril sobre papel de Théodore de Bry ilustrando seu livro "America Tertia Pars  
Memorable Provinciae Brasiliae Historiam." Frankfurt, 1596.
- 56 Xilografia de Hans Weigel a partir de um desenho de Jost Amman ilustrando o livro "Habitus  
Praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum." Nuremberg, 1577.
- 57 Imagem de flauta de osso humano no catálogo do Nationalmuseet, em Copenhague.
- 58 Pingente Tupinambá feito de osso humano. Conservado no Nationalmuseet em Copenhague
- 59 Manto Tupinambá, Brasil, final do séc. XVI. Basileia, Museum der Kulturen.
- 60 Detalhe de uma aquarela sobre velino anônima apresentando figuras vestindo adornos  
brasileiros para o desfile da Rainha da América na corte de Württemberg em Stuttgart,  
1599, Stitung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Schlossmuseum, Graphischer  
Sammlung, 29,6-30,5 x 38,6-56,3 cm.

- 61 Manto tupinambá conservado no Museum der Kulturen em Basileia, Suíça, foto Livia Melzi.
- 62 Glicéria Tupinambá na Basileia, Suíça.
- 63 Fotografia do manto no Museu de Culturas de Basileia. Fotógrafo desconhecido.
- 64 Detalhe do manto no Museu de Culturas de Basileia / fotógrafo desconhecido. Essa fotografia antiga é importante, foi dela que nasceu o debate sobre os nós na UFSB quando Glicéria veio para falar do manto em 2019.
- 65 Detalhe. Gravura alemã de mulher com manto atravessado. Origem desconhecida.
- 66 Hans-Staden, xilogravuras: Ibirapema e consagração da Ibirapema em A Verdadeira História dos Selvagens (Marburg, 1557).
- 67 Xilogravura de Hans Weigel ilustrando o livro “Habitus Praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum.” Nuremberg, 1577.
- 68 Artigo “Seus tesouros são penas de pássaro”, p. 18, de Amy Buono.
- 69 Detalhe de uma aquarela sobre velino anônima apresentando figuras vestindo adornos brasileiros para o desfile da Rainha da América na corte de Württemberg em Stuttgart, 1599.
- 70 Poçanga-iguára, guardiã dos remédios (Stefano della Bella. Brazil, from ‘Game of Geography’ Jeu de la Géographie, 1644).
- 71 Xilogravura atribuída a Jean Cousin intitulada “Banquetes e Danças dos Selvagens” ilustrando o livro de André Thevet “As Singularidades da França Antártica.” Paris, 1557.
- 72 Artigo intitulado Eva Tupinambá, em: Mary del Priore (ed.) História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1997.
- 73 Desfile da Rainha da América na corte de Württemberg em Stuttgart, 1599, Stitung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Schlossmuseum, Graphischer Sammlung, 29,6-30,5 x 38,6-56,3 cm.
- 74 “Vesta de sacerdote dal india, fatto di penne”. Ilustração do inventário da coleção de Manfredo Settala. Biblioteca Estense Universitaria, Modena, Codice Campori, Itália.
- 75 Manto Tupinambá, Milão, Museu Septalianum, Biblioteca Ambrosiana. Foto de Amy J. Buono.
- 76 Manto Tupinambá da coleção do Museu Septalianum, na Biblioteca Ambrosiana, em Milão.
- 77 Manto tupinambá exposto na Pinacoteca Ambrosiana em Milão, Italia, foto Livia Melzi.
- 78 Manto Tupinambá conservado na Basilica de San Lorenzo, Firenze, foto Livia Melzi. Museo di etnografia (2022).
- 79 Manto Tupinambá conservado nas coleções da família Medici do Museu de Antropologia de Firenze, Italia, foto Livia Melzi.
- 80 Gravura da coleção do Museu Septalianum apresentando o manto tupinambá.



- 1 Ciclo do manto – Ilustração Gustavo Caboco.
- 2 Mapa Metraux movimentações Tupinambá.
- 3 Mapa ocupação histórica no Rio de Janeiro.
- 4 CAFFÉ, J.; GONTIJO, J. Expor o sagrado: o caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 23–47, 2023.
- 5 Carta dos Tupinambá da Serra do Padeiro à sociedade brasileira, às autoridades nacionais e à comunidade internacional, 2020.
- 6 Babau veste o manto.
- 7 Manifestação contra o marco temporal.
- 8 Mapa da TI Tupinambá de Olivença, 1985.
- 9 Mapa da TI Tupinambá de Olivença, 2004.
- 10 Mapa da TI Tupinambá de Olivença, 2019.
- 11 Mapa da TI Tupinambá de Olivença, 2021.
- 13 Mapa da TI Tupinambá - fundiario.
- 14 Célia olhando os pontos
- 15 Célia separando o mel da certa. Foto de Glicéria Tupinambá.
- 16 Célia vestindo o manto em processo de feitura (foto Augustin).
- 17 Foto detalhe de Dilza Bransford tecendo o ponto do jereré. Foto de Glicéria Tupinambá
- 18 Célia tecendo a malha. Foto Fernanda Liberti.
- 19 Célia fazendo o manto pregado na parede em 2021. Foto de Fernanda Liberti.
- 20 Foto detalhe da amarração da pena.
- 21 Gravura pássaros.

**Imagem 3. QR codes da exposição.**

Conjunto de relatos gravados com Célia Tupinambá sobre o projeto de pesquisa e realização da exposição. Acesso por meio de QR codes. Aponte o seu celular para cada QR code e ouça a gravação.





[resenha]



## **Ixitkydkỹ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Iny Karajá**

*Ixitkydkỹ: a look at women's traditional indigenous dress from Iny Karajá*

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0034-1967>

Tuinaki Koixaru Karajá<sup>2</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5389-6896>

Waxiaki Karajá<sup>3</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8532-105X>

## *Ixitkydkỹ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Iny Karajá*

Curadoria: Tuinaki Koixaru Karajá, Waxiaki Karajá, Rita Morais de Andrade, Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça e Bárbara Freire R. Rocha

Local e período: Site on-line, Brasil. De 19 de setembro de 2022 até atualmente.

Disponível em: <https://www.vestiresmulheresinykaraja.com/>

Inaugurada no dia 19 de setembro de 2022, durante a Primavera dos Museus promovido pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), a exposição digital *Ixitkydkỹ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Iny Karajá* alcançou mais de 1.200 visitantes de 26 países diferentes até o presente.

Seu planejamento foi fruto de um trabalho intercultural, colaborativo e transdisciplinar feito por uma equipe formada diretamente por 19 pessoas, dentre elas indígenas e não

---

<sup>1</sup> Doutora em Arte e Cultura Visual no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: [indy.mgarcia@hotmail.com](mailto:indy.mgarcia@hotmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6473746401368618>.

<sup>2</sup> Especialista em Educação Intercultural e Transdisciplinar: Gestão Pedagógica pela Universidade Federal de Goiás (UFG) em 2015. E-mail: [waxiaki2021@gmail.com](mailto:waxiaki2021@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9187609833846055>.

<sup>3</sup> Graduada em Turismo pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). E-mail: [tuinakikoixaru2@gmail.com](mailto:tuinakikoixaru2@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9826283304649028>.

indígenas. Essa ação de extensão universitária foi promovida pelo Grupo de Pesquisa Indumenta: *dress and textiles studies in Brazil* (UFG/CNPq)<sup>4</sup>, em parceria com o Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (MUZA) e a CALÍOPE: projetos e ações patrimoniais.

A exposição foi uma das duas ações<sup>5</sup> previstas no projeto *A pluralidade do vestir no Brasil: alinhavando histórias e saberes originais Iny Karajá* que foi submetido e contemplado em uma chamada de fomento intitulada RE-FARM CRIA, ofertada pela marca de moda FARM e o Instituto Precisa Ser em 2022, cujo objetivo principal foi selecionar projetos com impacto sobre os seguintes eixos temáticos: moda, criatividade, educação e equidade.

O Grupo de Pesquisa Indumenta foi certificado junto ao CNPq em 2016 e conta com pesquisadores voluntários que se dedicam aos estudos sobre os tecidos e os modos de vestir de Pindorama<sup>6</sup> (Brasil), incluindo suas relações com a história, herança cultural e social, anticolonialidade e decolonialidade, feminismo, povos originários e afro-brasileiros.

Na proposta do projeto financiado, optou-se por uma exposição em formato digital por vários motivos, dentre eles por ser menos oneroso, já que dispensaria o custo com a infraestrutura de um espaço físico e de recursos expográficos adequados para a exibição. Outro benefício previsto foi a diluição das fronteiras geográficas, já que em formato digital, a exposição poderia ser visitada por qualquer pessoa com acesso à internet, especialmente indígenas aldeados.

O motivo da escolha de envolver especificamente o povo indígena *Iny Karajá* deu-se porque havia uma pesquisa de doutorado de uma integrante do Indumenta - Indyanelle Marçal - vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (UFG), com foco nos vestires das mulheres *Iny Karajá*. Uma pesquisa já avançada sobre o tema contribuiu para que o projeto da exposição digital fosse possível de ser realizado no curto período previsto no edital. Além disso, as participantes da equipe já estavam familiarizadas com alguns dos aspectos chave da cultura *Iny Karajá*, tanto porque eram indígenas dessa etnia, mas também porque tiveram algum envolvimento em cursos e projetos de pesquisa na UFG que possui um histórico de relações interculturais com as aldeias indígenas do centro-oeste brasileiro.

O povo *Iny Karajá* são habitantes imemoriais das margens do Rio Araguaia, cujas aldeias passam pelos estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará. Segundo o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2010, essa população compreendia aproximadamente 4.326 pessoas. A sua língua materna é o *Iny Rybè*, em que *iny* significa “nós” e *rybè* significa “modo de falar” (Nunes, 2016).

A curadoria da exposição foi realizada por cinco pessoas, com destaque para a presença das indígenas *Iny*, Tuinaki Koixaru Karajá e Waxiaki Karajá. Foram essas duas curadoras que definiram que o foco temático da exposição seriam os vestires tradicionais das

<sup>4</sup> Conheça mais sobre este Grupo de Pesquisa por meio do instagram: @indumenta.br.

<sup>5</sup> Uma das ações foi a exposição digital e a outra ação foi um curso EAD sobre os vestires plurais das mulheres *Iny Karajá*, que formou 52 alunos de diversas regiões de Pindorama (Brasil) e residentes de outros 5 países.

<sup>6</sup> Pindorama significa regiões das palmeiras, e é o modo com os povos originários chamavam esse território que recebeu o nome de Brasil pelos invasores europeus.

mulheres do seu povo. Para essas curadoras, poderia servir também como um recurso educativo para chamar a atenção dos jovens indígenas para que tivessem acesso às informações relacionadas à sua própria cultura tradicional, assim como os não indígenas que poderiam conhecer a existência das histórias plurais do vestir no país a partir de outras perspectivas.

O título da exposição foi escolhido de forma colaborativa pelas curadoras indígenas e não indígenas. Decidiu-se por incluir uma palavra na língua materna “*ixitkydk*” que, traduzida para o português, significa “vestir”, e o restante do nome da exposição “um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres *Iny Karajá*” não buscava representar uma visão generalizada desse povo em relação aos seus vestires tradicionais femininos, mas trabalhar a partir de *um* olhar, que era sobretudo o olhar das curadoras indígenas.

O curto prazo para realização do projeto fez com que houvesse uma preocupação especial na profundidade e qualidade das informações escritas e visuais que seriam inseridas na exposição, diante disso era inviável abordar todos os vestires tradicionais das mulheres. Foram selecionados 14 itens de vestuário, foram eles: *lasi, kuè, dohoboraty, m̃rani, nõhõ, dexi, wokudexi, bywiru, dexiweraru, tuù, txubola, dekobutè, wlairi, lõrilõri*. Ele foram escolhidos por serem considerados os mais representativos no olhar das curadoras indígenas e que poderiam ser encontrados no acervo do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (MUZA). Esse museu foi o primeiro da cidade de Goiânia, inaugurado em 1946 e gerido pela Secretaria de Estado de Cultura de Goiás (SECULT).

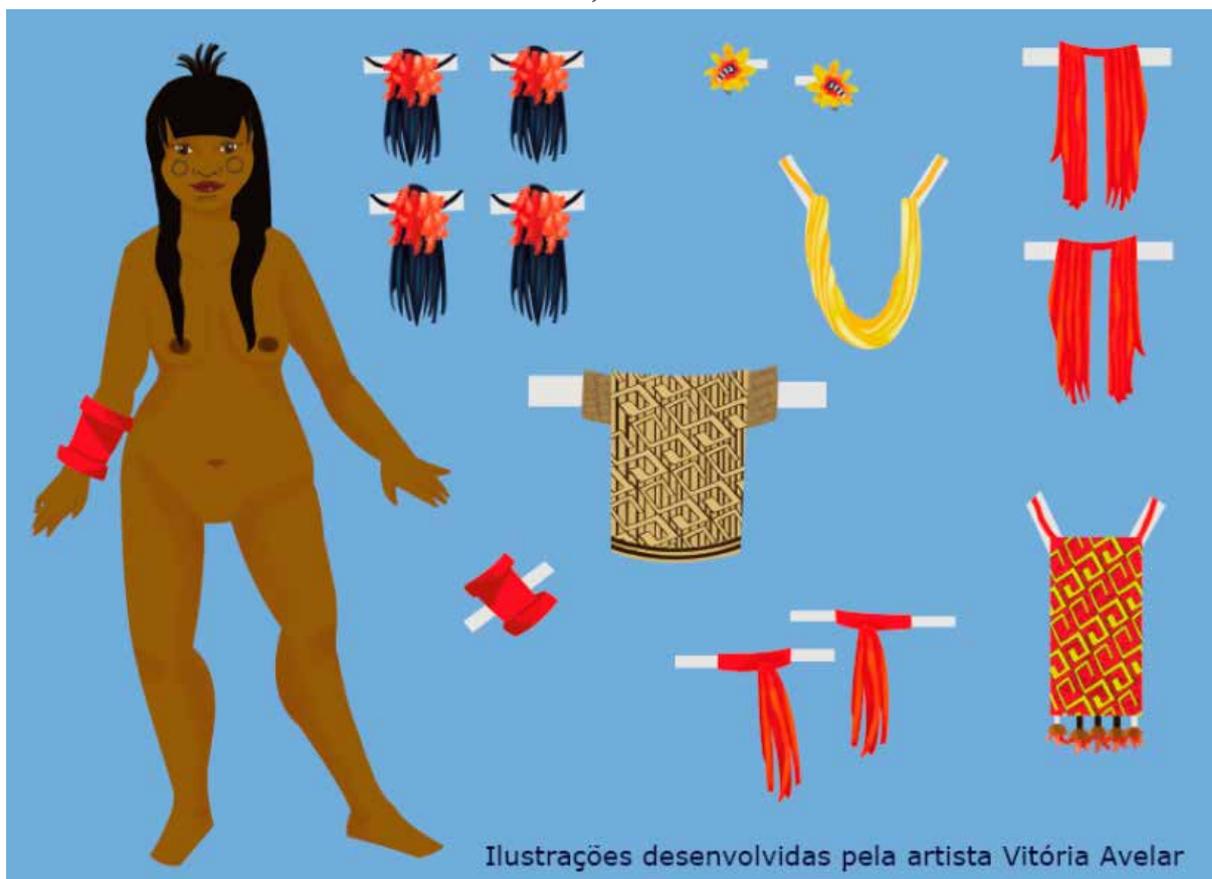
Apesar do acervo etnográfico do MUZA ser expressivo, este ainda carece de pesquisas e de uma equipe interna de funcionários efetivos. Por ser ligado ao Governo do Estado de Goiás, é comum que os colaboradores sejam de vínculo temporário ou comissionados. Devido a pandemia pelo covid-19, no momento da realização do projeto, o museu contava com apenas três funcionários, eram eles: o diretor Giulliano Santos Ramos, a servidora Vânia Xavier Lima e a arqueóloga Thayna Janaína Soares Nazareth. Além disso, outros desafios comuns aos museus do país também estavam sendo enfrentados pelo MUZA, como por exemplo, a existência de artefatos do acervo sem catalogação ou com ausência de muitas informações nas fichas catalográficas.

A equipe formada para a execução da exposição contou com a presença de Lilialeia Manackiru Mauri Karajá, responsável por desenhar os grafismos da cultura *Iny Karajá*, incorporados na identidade visual dessa ação. A Bel Lavratti foi a responsável pela elaboração da logomarca, paleta de cores, tipografia, cartaz de divulgação, templates de postagens nas redes sociais, dentre outros itens. Ela teve a ideia de incluir cinco planos de fundo de computador como uma espécie de lembrança da exposição digital, para serem baixados e usados pelos visitantes.

Bárbara Freire, designer de moda, museóloga e proprietária da CALÍOPE: projetos e ações patrimoniais, foi a responsável por coordenar o desenvolvimento da exposição. Ela sugeriu que uma aba de jogos fosse criada dentro do site para que houvesse uma interação com os visitantes. São três opções disponíveis. Um jogo de caça-palavras com termos ligados ao tema abordado; um jogo de memória com imagens da exposição digital; e o jogo do vestir (figura 01), que consiste em 3 corpos femininos de diferentes faixas etárias (criança, moça e adulta) juntamente com vestires tradicionais correspondentes para cada idade, de modo que os visitantes pudessem recortar os vestires e vestir os corpos desenhados.

É importante destacar que as ilustrações do jogo de vestir foram feitas pela designer de moda Vitória Avelar e recebeu contribuições das curadoras indígenas até chegar na versão final que foi disponibilizada no site. Esses jogos foram pensados como recursos educativos para serem utilizados por professores do ensino básico e médio. As curadoras estiveram envolvidas em todo o processo, dando especial atenção às questões éticas envolvendo o desenho da boneca, o seu corpo e a representação das vestimentas.

FIGURA 01 - JOGO DO VESTIR



Fonte: <https://www.vestiresmulheresinykaraja.com/>

As fotógrafas indígenas Rafaella Coxini e Hawalari Coxini Karajá foram contratadas para participar do projeto. Estiveram no MUZA e fotografaram os artefatos selecionados para a exposição, contribuindo para aproximação entre o museu e povo *Iny* Karajá (figura 02). O fotógrafo e cineasta Juanahu *Iny* foi contratado para fotografar as vestimentas escolhidas a partir da aldeia Santa Isabel do Morro, localizada na Ilha do Bananal em Tocantins. Dessa forma, havia várias frentes de trabalho simultâneas ocorrendo em dois sítios principais: o MUZA em Goiânia e a aldeia no Tocantins.

FIGURA 02 - DEXI E DEXIWERARU



Dexi é um adorno usado em par nos punhos de formato estruturado e cilíndrico, feito de fios de algodão na cor vermelha, tingido com urucum. Em sua confecção utiliza-se uma agulha de metal a partir de uma técnica similar ao crochê. E dexiweraru é feito com fios de algodão na sua cor natural, presas a cordel para amarração na parte superior e solto na parte inferior com um conjunto de pingentes, formados a partir de fios do mesmo material que sustentam miçangas na cor branca, sementes da árvore aguái (*Thevetia peruviana*) e penas de arara nas cores amarela, vermelha, azul e verde; sempre usado em conjunto com o dexi.

Fonte: <https://www.vestiresmulheresinykaraja.com>

Juanahu produziu um documentário registrando a feitura do adorno tradicional chamado *tuù* (figura 03), uma espécie de tanga feita de entrecasca de árvore que é usada exclusivamente pelas mulheres *Iny* Karajá. O vídeo foi traduzido para o português pelo indígena e professor Wahuka (conhecido como Sindoval Oliveira), além do texto de apresentação da exposição, que também foi disponibilizado na língua materna *Iny Rybè*. Este é um dos maiores destaques da exposição, haja vista que são raríssimos os registros de feitura de vestuário em qualquer contexto cultural, mas especialmente indígenas.

FIGURA 03 - TUÛ



Legenda: adorno utilizado no quadril, a partir de uma amarração, similar a tanga. Uso exclusivo por mulheres. Ele é feito de entrecasca de árvore com grafismos de cor preta. O da imagem apresenta padrões do grafismo denominado *Narihi rurti*. Foi produzido na aldeia Santa Isabel do Morro/TO pela artesã Lavarideru Karajá e pintado por Waxiaki Karajá (sem data).

Foto: Juanahu Iny, 2022.

Era importante para a equipe pensar em recursos inclusivos no espaço expositivo digital. Por isso, pesquisadores que se dedicam à cultura *Iny* Karajá foram convidados para gravar áudios curtos sobre os vestires expostos. Infelizmente, alguns vestires ainda não possuem um áudio sobre eles, mas os que possuem receberam a contribuição dos pesquisadores: Eduardo Soares Nunes (Universidade Federal do Oeste do Pará), Chang Whan (consultora da UNESCO), Nei Clara de Lima (professora aposentada da Universidade Federal de Goiás), Lilian Brandt (indigenista na Funai) e Manuelina Maria Duarte Cândido (Universidade Federal de Goiás, Universidade de Würzburg, Universidade d'Artois e Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias).

As legendas detalhadas dos vestires expostos incluem informações relacionadas às matérias-primas utilizadas, o modo de saber-fazer, o contexto de uso, o modo como é usado no corpo, em qual ciclo de vida da mulher *Iny* Karajá os veste, suas dimensões e pesos. A busca por essas informações específicas se deu de forma colaborativa, a partir da consulta da bibliografia especializada e conversas com os anciãos da aldeia. Além dessas informações estarem no site, elas também foram inseridas nas respectivas fichas catalográficas dos artefatos selecionados. As fotos profissionais também foram compartilhadas com a instituição museológica.

A divulgação da exposição foi extensa. Todo o seu desenvolvimento foi compartilhado por meio do instagram do Grupo de Pesquisa Indumenta (@indumenta.br), e contou ainda com o apoio de divulgação por parte do Governo do Estado de Goiás, pela TV UFG, pelos sites institucionais da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG, pelas redes sociais de grupos de pesquisa parceiros, tais como: Presença Karajá (@presença\_karaja), Ninho Cultural (@ninhocultural.br) e Museologia da Moda (@museologiadamoda). Também houve o apoio da TV Anhanguera, Diário da Manhã, Portal Dia Online, Mais Goiás Social e Globo Play. Como a exposição foi inaugurada durante a Primavera dos Museus do IBRAM, a repercussão teve alcance nacional.

Por fim, esse projeto demonstra a potência de alcance e qualidade de informações quando se realiza ações interculturais de forma colaborativa, com equipe transdisciplinar. Além disso, se aproxima de uma proposta metodológica decolonial, onde não se desenvolve um trabalho *sobre* indígenas, mas *com* indígenas. Não apenas isso, os participantes indígenas foram protagonistas em todo o processo.

Entende-se como decolonialidade a busca por “encontrar em outras formas de conhecimento o ponto de ancoragem de maneiras alternativas de conceber e legitimar o saber” (Soria, 2017, p. 5, tradução nossa).<sup>7</sup>

O Grupo de Pesquisa Indumenta permanece desenvolvendo estudos e projetos que busquem decolonizar o campo da moda, contribuindo para que outras narrativas se manifestem, assegurando a existência de muitas outras histórias do vestir em Pindorama; e não somente a história da moda eurocentrada ainda tão universalizante e predominante nas

<sup>7</sup> “[...] una crítica de la modernidad que encuentra en otras formas de conocimiento el punto de anclaje de maneras alternativas de concebir y legitimar el saber.” (Soria, 2017, p.5).

matrizes curriculares dos cursos de ensino superior especializados neste campo.

### Referências

INDUMENTA. **Sobre tecidos e modos de vestir no Brasil**. Goiânia. 06 de abril de 2021. Instagram: @indumenta.br. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CNU4zgvj7pO/?igsh=MzRhNHVvdmrNXB2> . Acesso em: 25 fev. 2024.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Os indígenas no Censo Demográfico 2010: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça**. Disponível em: [https://indigenas.ibge.gov.br/images/indigenas/estudos/indigena\\_censo2010.pdf](https://indigenas.ibge.gov.br/images/indigenas/estudos/indigena_censo2010.pdf). Acesso em 25 fev. 2024.

NUNES, Eduardo Soares. **Transformações Karajá: os “antigos” e o pessoal de “hoje” no mundo dos brancos**, 2016, 609 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, 2016.

SORIA, Sofía. Crítica, política y pedagogia decolonial. Uma lectura a contrapelo. **Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas**. Vol 19, 2017.

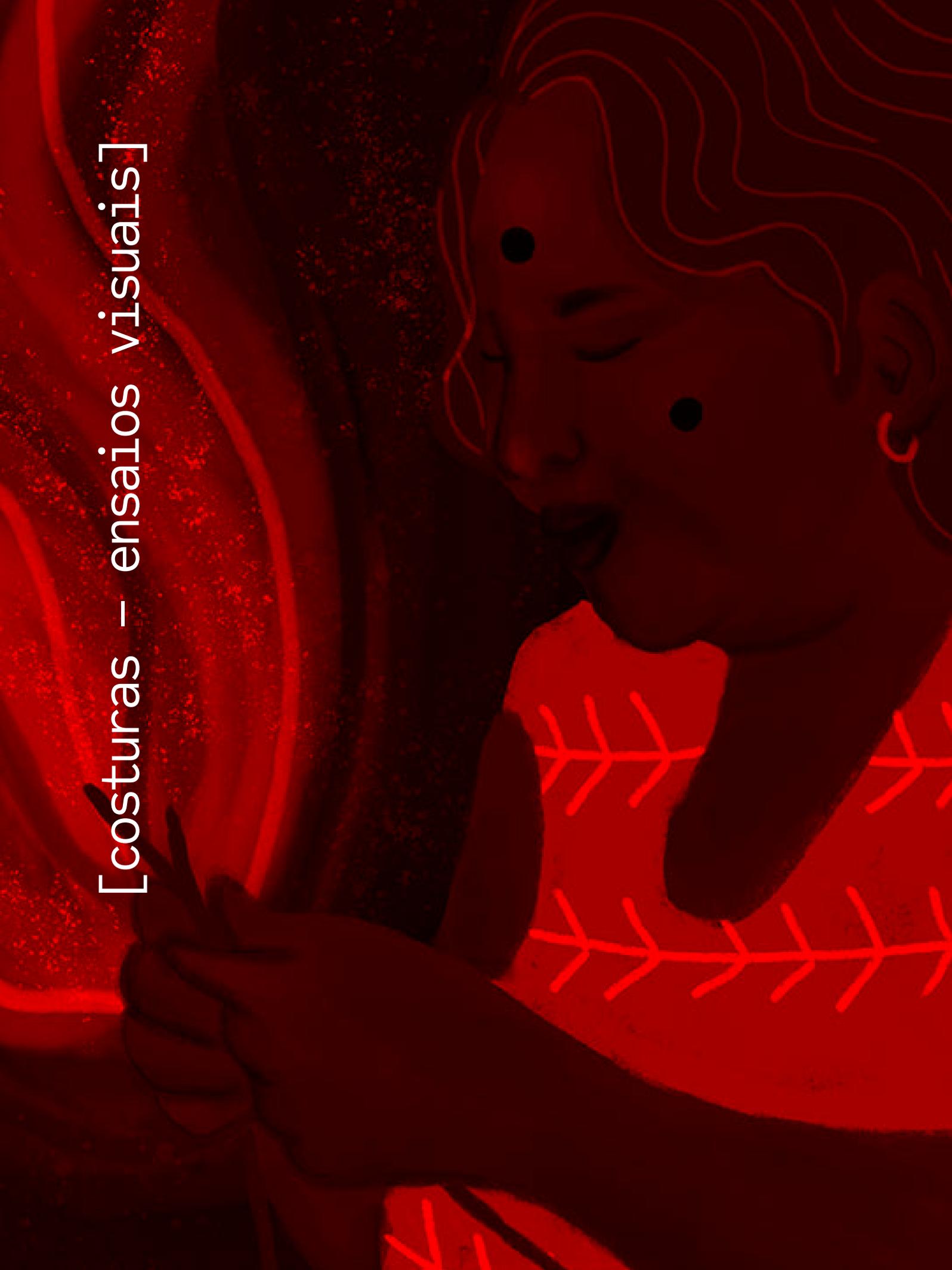
PRESENÇA KARAJÁ. **Projeto de pesquisa interdisciplinar que cartografa e analisa coleções de bonecas Karajá (ritxòkò) presentes em coleções de museus**. Instagram: @presenca\_karaja. Goiânia. 25 de junho de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/presenca\\_karaja?igsh=MXg1NWJnYVWvOWdtNQ==](https://www.instagram.com/presenca_karaja?igsh=MXg1NWJnYVWvOWdtNQ==). Acesso em 25 fev. 2024.

NINHO CULTURAL. **Produção cultural**. Palmas. 25 fev. 2024. Instagram: @ninhocultural. Disponível em: <https://www.instagram.com/ninhocultural.br?igsh=YTlvenRvejVpNmc3>. Acesso em 25 fev. 2024.

MUSEOLOGIA DA MODA. **Acervos de moda no mundo**. 25 fev. 2024. Instagram: @museologiadamoda. Disponível em: <https://www.instagram.com/museologiadamoda?igsh=dWxpanpybWZiZnc5> . Acesso em 25 fev. 2024.

INDUMENTA. **Ixitkydkỹ**: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Iny Karajá. Goiânia, 19 de setembro de 2022. Disponível em: <https://www.vestiresmulheresinykaraja.com/>. Acesso em 25 fev. 2024.

[costuras - ensaios visuais]



## Os olhos de kaionã e as artes da LUÁ Pataxó

*The eyes of kaionã and the arts of LUÁ Pataxó*

Rita Oliveira Pataxó<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6611-2950>

Talita Tamykuã Pataxó<sup>2</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-6779-2877>

A exposição “LUÁ - os olhos de kaionã” foi a primeira exposição individual da artista Rita Pataxó. Rita é mestra do povo pataxó, nasceu dentro de uma família artesã em Cumuruxatiba, no Extremo Sul da Bahia em 1972, lugar onde vive até hoje. Uma das principais artistas do coletivo LUÁ PATAXÓ, ela cria telas, tecidos e diversos produtos estampados com uma técnica artesanal e autoral, com cores e grafismos indígenas, reutilizando materiais. Exercita como poética cotidiana o ofício de uma designer e artista têxtil, com suas costuras e estamparias. O processo de trabalho de Rita Pataxó acontece a partir de uma tecnologia desenvolvida por ela própria, como conta a mestra. Suas estampas nascem de carimbos manufaturados com restos de madeira, borracha EVA e cola, em escalas diversas. Nascem também dos saberes e fazeres ancestrais dos grafismos indígenas e dos encantos do sonho.

A mostra “LUÁ - Os olhos de kaionã” reuniu alguns trabalhos de uma obra vasta e diversa, com um recorte de desenhos, estampas, carimbos e bonecas. Algumas dessas obras estão expostas neste ensaio visual. Produzida a partir de técnicas autorais, como no desenvolvimento dos carimbos e das estampas, a artista também cria suas obras conectada com as cosmotécnicas do sonho e com os saberes e fazeres ancestrais do grafismo indígena de seu povo. Aberta em março de 2022, ela aconteceu com apoio financeiro do Estado da Bahia através da Secretaria de Cultura (Prêmio Cultura na Palma da Mão/PABB) via Lei Aldir Blanc, redirecionada pela Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo, Governo Federal, com curadoria de sua filha, Tamykuã Pataxó e Laura Castro. Teve apoio institucional do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFBA, através do projeto de extensão LIVRO-LUGAR (IHAC/UFBA).

LUÁ na língua patxohã significa bebida e é o nome indígena de Rita. A LUÁ pataxó reúne trabalhos de Rita e suas filhas, um coletivo gestado e nutrido pela força das mulheres indígenas. Esta exposição surge da importância de divulgar amplamente o trabalho desta artista

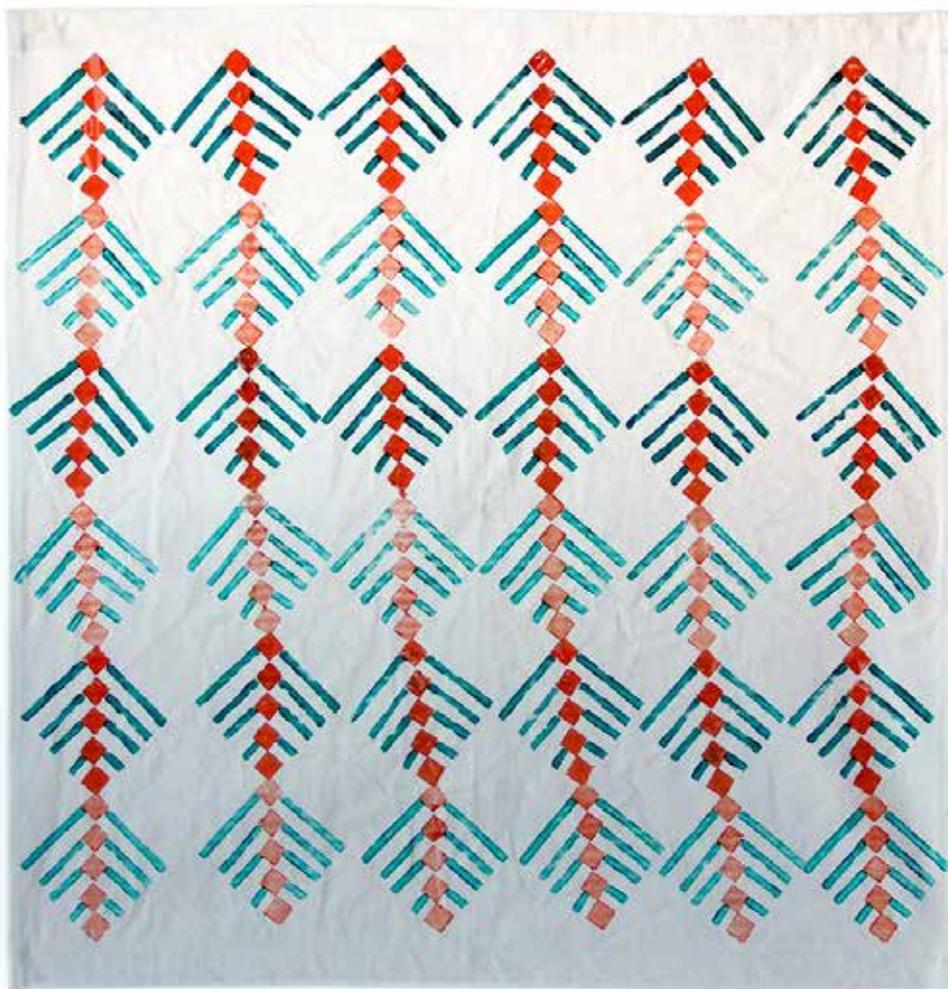
<sup>1</sup> É mestra do povo pataxó, nasceu dentro de uma família artesã em Cumuruxatiba, no Extremo Sul da Bahia em 1972, lugar onde vive até hoje. Uma das principais artistas do coletivo LUÁ PATAXÓ, ela cria telas, tecidos e diversos produtos estampados com uma técnica artesanal e autoral, com cores e grafismos indígenas, reutilizando materiais. Exercita como poética cotidiana o ofício de uma designer e artista têxtil, com suas costuras e estamparias. O processo de trabalho de Rita Pataxó acontece a partir de uma tecnologia desenvolvida por ela própria. Suas estampas nascem de carimbos manufaturados com restos de madeira, borracha EVA e cola, em escalas diversas. Nascem também dos saberes e fazeres ancestrais dos grafismos indígenas e dos encantos do sonho. E-mail: [ritaoliveira-pataxo@hotmail.com](mailto:ritaoliveira-pataxo@hotmail.com).

<sup>2</sup> Articuladora da juventude na T.I. Comexatibá, artista, educadora popular e técnica em Agroecologia pela Escola da Floresta, do Cacau e do Chocolate (CEEP-Milton Santos). @tamypataxo E-mail: [talita.oliveira50@hotmail.com](mailto:talita.oliveira50@hotmail.com)

pataxó e fortalecer sua rede com esta ação virtual, impulsionando não apenas a venda de seus trabalhos, mas sobretudo o reconhecimento das histórias e significados que guardam cada uma de suas peças.

Os olhos de Kaionã é uma referência a um pássaro/*pakay* que aparece na casa de Rita e lhe segreda essa palavra: “kaionã” que pode ser traduzido em patxohã como “admirador”. Os pássaros e os olhos têm aparecido muitas vezes no trabalho de Rita e no território ancestral pataxó onde ele se inscreve. Muitos trabalhos aqui reunidos foram produzidos vindo de sonhos e conversas como esta, com os passarinhos, as ervas, as tintas. Nesses olhos que são também olhos guardiões, olhos de quem luta, de quem vai para retomada, pela liberdade. Esses que guardam, protegem e encantam como fazem os olhos de kaionã.

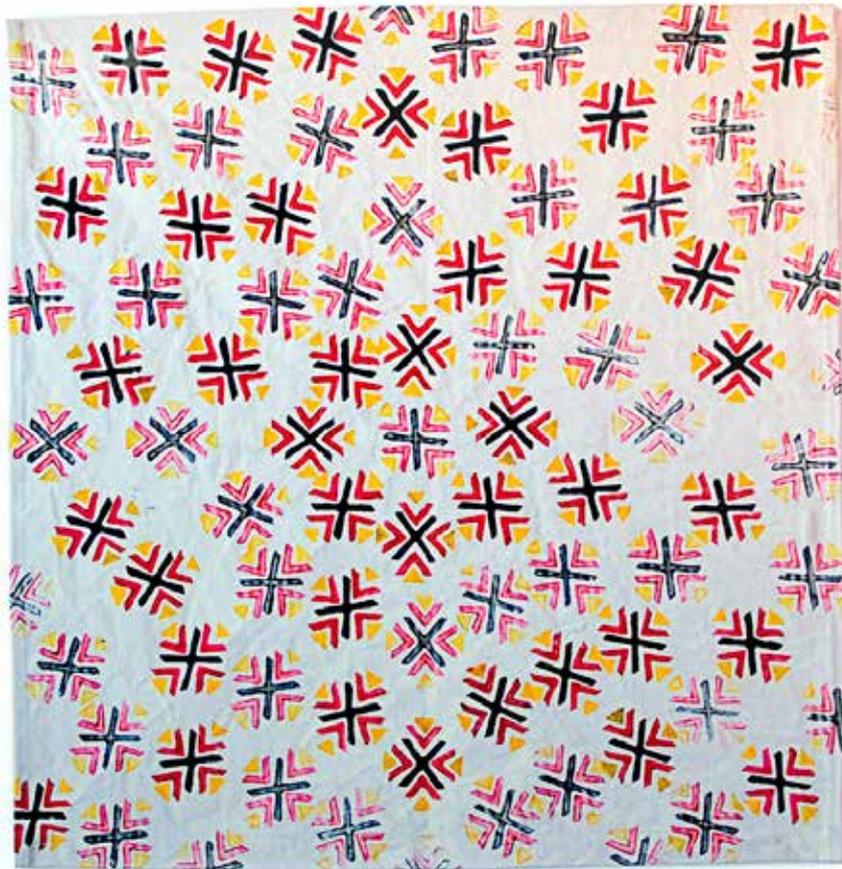
Esta exposição foi o resultado de experimentações que seguem em curso, se metamorfoseando com o tempo, como aqui, neste ensaio visual.



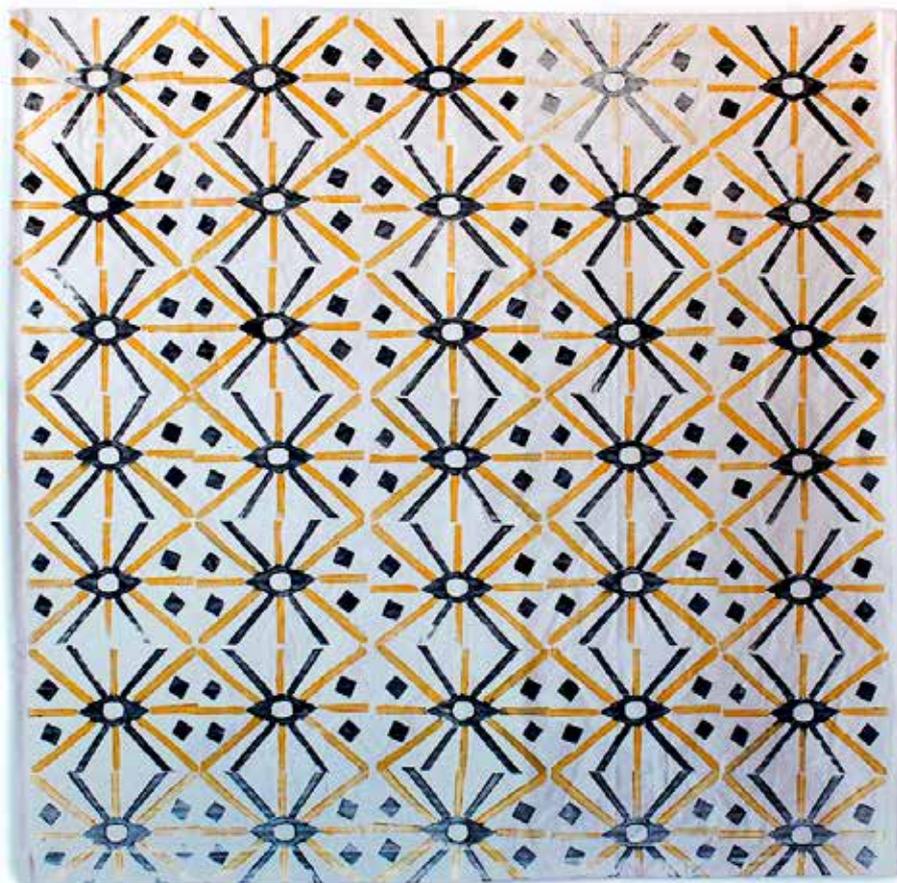
## IR PARA RETOMADA



OBSERVADOR



ALEGRIA E PAZ



## PROTEÇÃO

# **Navura - Beber Moda Indígena: Das Areias da Beira-Mar de Fortaleza ao Coração do Cariri**

*Navura - Drinking Indigenous Fashion: From  
the Sands of Fortaleza's Beira-Sea to the*

Rodrigo Tremembé<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5375-3397>

Na essência da moda, encontramos mais do que roupas; encontramos narrativas, identidade e uma conexão profunda com nossa herança ancestral. Como indígena do povo Tremembé, minha jornada como designer de moda tem sido uma busca apaixonada de minhas raízes, da espiritualidade e da sustentabilidade, tudo incorporado na coleção “Navura - Beber Moda Indígena.”

Navura faz menção a uma prática ritualística do meu povo, sendo o momento de encerramento do nosso ritual sagrado, o Torém (dança circular, dançada somente pelo povo Tremembé). É um momento de partilha onde todos os Tremembé se ajoelham para a Mãe Terra e bebem do Mocaroró, bebida fermentada feita a partir do Caju e evocam os encantados; nossos ancestrais.

Minha coleção “Navura” é uma homenagem à minha ancestralidade Tremembé. Cada peça é uma expressão do profundo respeito que tenho pelas tradições e pela riqueza cultural do meu povo. Nas vestimentas, transmiti nossa história, nossa ligação com a natureza e a espiritualidade que nos guia há séculos.

A beleza de “Navura” está na sua autenticidade e na habilidade de transcender as passarelas e as páginas de revistas. É um lembrete de que a moda não é apenas sobre o que vestimos, mas sobre quem somos e as mensagens que desejamos transmitir.

Cada traço, cada pintura à mão nas peças de “Navura” carrega um significado. Os grafismos e pinturas são mais do que elementos estéticos; são portadores de nossa cosmovisão indígena. Eles representam a conexão com o sagrado, com os ciclos da natureza e com os antigos rituais que moldaram nossa identidade.

A sustentabilidade é um pilar central da coleção “Navura.” Como indígena, a terra é fundamental para nossa existência. Cada peça é criada com o maior respeito pela natureza. Utilizamos materiais sustentáveis e técnicas de produção responsáveis para minimizar nosso impacto ambiental, mantendo viva a tradição das manualidades indígenas.

A jornada de “Navura” começou nas areias da beira-mar de Fortaleza, onde tive a honra de apresentar três peças de moda como pré-lançamento no evento Feira Fama. O calor do público foi incrível e fortaleceu meu compromisso com esta coleção única.

O lançamento oficial de “Navura” ocorreu no coração do Cariri, em Juazeiro do Norte, no evento Mostra Sesc Cariri de Culturas, um convite do Sesc

Ceará e da Fecomércio. Lá, apresentei um desfile deslumbrante com 16 peças de roupas que encapsulam a espiritualidade, a tradição e a inovação da moda indígena.

<sup>1</sup> Indígena do Povo Tremembé, artista visual com atuação na moda Indígena, residente na aldeia Córrego João Pereira, Itarema/CE. Membro do *Friday For Future Brasil*, Tamain - Arte Indígena, e Fundador da marca de vestuários “Tremembé”. Graduando no curso de Design de Moda da UNINTA - Centro Universitário Inta. E-mail [rodrigotremembe@gmail.com](mailto:rodrigotremembe@gmail.com) @rodrigo\_tremembe @tremembe\_

“Navura - Beber Moda Indígena” é mais do que uma coleção de moda; é uma jornada de conexão com nossa ancestralidade, nossa espiritualidade e nossa responsabilidade com a terra. Com essa coleção, espero não apenas celebrar nossa cultura Tremembé, mas também inspirar outros a abraçar a moda como uma ferramenta para contar histórias, honrar as tradições e proteger nosso planeta. A moda indígena é mais do que uma tendência passageira; é uma celebração contínua da nossa identidade e da nossa ligação com o mundo à nossa volta.

VERÔNICA TREMEMBÉ VESTE “VESTIDO JABUTI”.



Foto: Rodrigo Tremembé, Aldeia Córrego João Pereira, Itarema – CE, 2023.

STHEFANY TREMEMBÉ VESTE PONCHO URUANÃ.



Foto: Rodrigo Tremembé, 2023.

IRAÊ TREMEMBÉ, VESTE CAMISA TEÛ.



Foto: Rodrigo Tremembé, Aldeia Córrego João Pereira, Itarema - CE, 2023.

**Abrir a Capanga de Aruanda:  
cosmografias do encontro com  
as escolas vivas Tupinambá e do  
Assentamento Terra Vista**

*Opening the Capanga of Aruanda: cosmographies  
of the encounter with the Tupinambá and  
Terra Vista Settlement living schools*

**@dewaneios\_**

Cacá Fonseca<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6871-9615>

Laura Castro<sup>2</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4428-5939>

## Começar com o canto

Ai ai ai ai  
Quando cheguei de Aruanda  
Trouxe muito remédio  
(Cantiga de Capoeira)

Enquanto nos preparávamos para o mergulho profundo nas escolas vivas da Terra Indígena Tupinambá Serra do Padeiro e do Assentamento Terra Vista, lemos o livro “Teoria da Bolsa Ficção” de Úrsula Le Guin. No preparo da nossa bagagem - também gráfica- fomos tomados de um feitiço pela imagem da “Capanga de Aruanda”.

Essa imagem chegou como lembrança, uma cantiga rememorada pela nossa irmandade gráfica, a Sociedade da Prensa, que tem uma raiz profunda na capoeira. No íterim desse preparo e lembrança, a “Capanga de Aruanda” assumiu o lugar de uma evocação, tradução e aclimatação de epistemes ao nosso território pindorâmico. Ela foi evocada como modo de reivindicar sentidos territorialmente ancorados para a bolsa, foi quando um de nós afirmou, “bolsa ficção não! é Capanga de Aruanda!”.

Essa cantiga é um corrido, que uma natureza de música cantada enquanto se joga capoeira que puxada pelo cantador e respondida pelo coro que repete:

*Ai ai ai ai  
Quando cheguei de Aruanda  
Trouxe muito remédio  
dentro da minha capanga  
(Música de Capoeira)*

<sup>1</sup> Artista gráfica e editora independente, doutora em processos urbanos contemporâneos (UFBA). Professora do Departamento de Artes Visuais (UFPB), coordenadora do Núcleo de Arte Contemporânea, fundadora da Sociedade da Prensa e atuante na Fortaleza das Onças: núcleo rural de experimentações artísticas e ambientais. E-mail: cacafonseca@gmail.com.

<sup>2</sup> Professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente é professora visitante na Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), com o apoio do Programa Professor Visitante Júnior da CAPES. E-mail: lauracastro@ufba.br. @lauracastro.ar

O remédio, nesse caso, é o fator mutante, o espaço do improviso e da atualização de infinitas presenças. A cada vez que se canta a música, convoca-se os/as cantadoras a preencherem a capanga com algo outro que se carrega. “Trouxe muita folhagem”, “Trouxe meu berimbau”, “Trouxe muitos amigos” e assim, *ad infinitum*. A capanga como esse recipiente mágico, topológico, adimensional, pois que cabe gente, objetos, sentimentos e toda trama poética dos afetos reelaborados na diáspora.

O canto aqui abre, prepara a atmosfera, faz comunicar os mundos. É um registro sônico, vibracional e poético capaz de guardar a memória dessas travessias. Cantamos algumas vezes essa música durante a Residência Artístico Pedagógica que também denominamos de Capanga de Aruanda. Na Terra Indígena Tupinambá Serra do Padeiro, no pátio da Escola Estadual de mesmo nome, formou-se uma roda de crianças. A “Capanga de Aruanda”, na situação, era além do canto, uma bolsa, costurada por Dona Maria, anciã Tupinambá e mestra do projeto da Rede de Escolas Vivas, impressa por uma sobreposição de imagens forjadas nas residências. O que mais se carregou no canto entoado pelas crianças foi alegria, mas veio também bicicleta, amor, amigos e mais a vastidão de sentidos carregados pelas crianças dali.





Feitura da Capanga de Aruanda por Mestra Maria da Glória de Jesus e Glicéria Tupinambá.

Nós já a ouvimos, todos já ouvimos tudo sobre todos os paus e lanças e espadas, sobre as coisas duras, mas ainda não ouvimos nada sobre a coisa em que se põem coisas dentro, sobre o recipiente para a coisa recebida. Essa é uma história nova. Isso é novidade. (...) Eu discordo de tudo isso. Eu iria mais longe e diria que a forma natural, apropriada e adequada do romance pode ser aquela de uma sacola, de uma bolsa. Um livro guarda palavras. Palavras guardam coisas. Carregam sentidos. Um romance é um patuá guardando coisas numa relação particular e poderosa umas com as outras e conosco. (Le Guin, 2021, p. 19-20).

A Capanga de Aruanda agrega ainda o território mítico “Aruanda” à bolsa imaginária, sacola, capanga, como imagem que afirma modos de coletar, reunir e colecionar estratégias de resistência, sobrevivência e invenção da vida. Uma imagem- pensamento confluyente com a escritora e ativista ecofeminista Úrsula Le Guin, que propõe o confronto do arquétipo do guerreiro, com o arquétipo das coletoras que carregam em cestos, sacolas, bolsas, suas sementes, raízes, crianças, tecidos, folhas, ferramentas.

### Cosmografar Escolas Vivas

A experiência cosmográfica intitulada “Capanga de Aruanda” foi mobilizada pela Sociedade da Prensa, a partir das aproximações de mundos gráficos dos povos da terra ligados às comunidades do Assentamento Terra Vista (BA) e da Terra Indígena Tupinambá Serra do Padeiro (BA). Uma experiência configurada como Residência Artístico Pedagógica realizado junto à estas comunidades em julho de 2023, que consistiu na realização de situações de convívio e encontro de saberes, mediadas por práticas artísticas de desenho, pintura, grafismos, canto, processo de editoração de livros, agroecologia, costura e múltiplos outros saberes-fazer.

As Residências Artístico Pedagógicas são ações ligadas ao projeto “Escolas Vivas: pedagogias territorializadas e materiais didáticos diferenciados para promoção da interculturalidade como política de educação pública”, articulada por uma rede de universidades do Norte-Nordeste (CNPq/UFBA/UFPB/UFAC/UFNT).

Essas comunidades escolares são referenciadas pelo conceito de “Escola Viva” do Pajé Duã Busã e de “Livro Vivo”, do Pajé Ika Muru, ambos mestres-professores Huni Kuin do Alto Jordão no Acre, alargando o campo da escola, do livro e dos materiais pedagógicos para a Floresta, as medicinas e outras dimensões cosmogonia e territoriais da vida e do cotidiano. Todas estas ações constituem processos eco-poéticos de enfrentamento do sucateamento de políticas públicas voltadas para a Educação do campo nas últimas décadas, com mais de 60 mil escolas rurais fechadas entre 1995 e 2016, segundo Censo Escolar. Este sucateamento, também é tensionado pela insurgência de escolas diferenciadas no âmbito da educação intercultural da Escola Indígena e Quilombola (RCNEI/MEC/2019).

Nas Residências artístico-pedagógicas “Capanga de Aruanda”, as práticas criativas em torno dos saberes gráficos assumiram centralidade, em que técnicas produtivas como carimbo, serigrafia e estamperia em suportes variados como estandartes, camisetas, papéis e paredes, são ferramentas de produção de imagens e representações das identidades, lutas

e militâncias de cada um destes territórios. Articulações poético-políticas a favor de visibilizar seus letramentos, retomadas, ecologias e transformações sociais, para se desdobrar na feitura coletiva dos materiais didáticos e de experiências criativas multilinguagens derivadas das poéticas pluriepistêmicas e relacionais constitutivas das “escolas vivas”.





Estandarte “Rede de sementes” feito no Assentamento Terra Vista, com fixadores de folhagens, bolso para sementes, mirando a conjunção entre estandarte e capanga. Ação do Cortejo Poético, como gesto de despedida e fechamento da residência Artístico Pedagógica.





Estandarte de São Sebastião feito por encomenda durante a residência Artístico Pedagógica e Roda de samba de despedida com Mestra Maria da Glória de Jesus Mestre Lírio carregando a imagem.

A dimensão cosmográfica é pensada como uma ativação poética das múltiplas escritas-mundos povoadas das existências vivas dessas comunidades, suas cosmogonias, bandeiras, lideranças, símbolos, verdades, gritos de guerra, marcadores de lutas, num procedimento de cosmografar sentidos em diálogo com os lugares e as vozes presentes em cada um dos territórios. O sentido de cosmográfico deriva, primeiramente, da obra intitulada “Ocupação Cosmográfica” realizada pela Sociedade da Prensa, no âmbito da exposição Imãntações, ocorrida em 2022 na Galeria Cãnizares - Salvador BA, organizada pelo projeto permanente de extensão Livro-Lugar.

Na ocasião, foi instalada uma mesa onde se manipulavam sementes, terra, folhas como ferramentas do trabalho gráfico e impresso uma bandeira com a expressão “Ocupação Cosmográfica” em urucum, que gotejava água sobre as sementes, imaginando que as sementes poderiam fazer brotar sobre o papel outros sentidos.



Orbitando a instalação, grafamos as seguintes palavras:  
“ocupar outras peles para além do papel  
ressonantes de tempos enredados em redemoinho passado-presente-futuro  
Letra viva,  
Letra em carne viva  
Letra entranhada nos veios da terra  
palavra nascente do barro, da semente,  
língua germinada como girassol, feijão  
brotada  
flor de algodão  
seres sobreviventes num texto-natureza  
em estado impermanente entre o visível o invisível.”  
(Coletivo Sociedade da Prensa, 2022).







## Tecer a Rede onde se grafam afetos

A Rede Comosgráfica é inspirada na proposta da rede de sementes concebida por mestre Joelson Ferreira (2021), liderança do Assentamento Terra Vista, fundador da organização da sociedade civil chamada de Teia dos Povos, a partir de onde vem concebendo modos de ação engajados com sentidos simbólicos e míticos dos muitos povos que constituem os territórios rurais brasileiros. Ele nos convoca a pensar e agir no fortalecimento de uma aliança negra, indígena, popular e da periferia, pensando numa organização de todos os povos como forma de confrontar a hegemonia do latifúndio e da desigualdade social. E sobretudo, contrapõe à ideia de banco de sementes muito propagada por diferentes projetos ambientais a proposta de rede, a fim de evidenciar um caráter orgânico e ecológico destas iniciativas, retirando a conotação economicista que a figura do banco atrai.



Entrada do Ateliê chamado de Parque Gráfico, na antiga escola Tupinambá, desativada, hasteamos a bandeira vermelha, onde estampamos a imagem da Rede de Sementes.



Entrada do pátio onde aconteceu o Encontro de Saberes Grafetivos no Assentamento Terra Vista.  
Estamparia de tecidos com a imagem da Rede de Sementes.

A Rede Comográfica é pensada como uma escola viva das imagens, representações e visualidades desses territórios traduzidas cosmograficamente pela serigrafia, estamparia, carimbos, gravuras vegetais para serem transportadas entre mundos, circuitos econômicos e contextos territoriais diversos. No Brasil, sabemos que os territórios indígenas, quilombolas e os assentamentos rurais são alvo de violência que se repete como um ritornelo da barbárie moderna colonial que atinge vidas, territórios de identidade, florestas, um ecossistema. Cacique Babau, liderança de uma das comunidades envolvidas no projeto, denuncia:

98% da Mata Atlântica foi derrubada, jogada no chão! Do que restou, a pequena porcentagem que fica no sul da Bahia impede o crescimento da Bahia? Como podemos entender uma mente dessas? São esses os malucos que comandam nossos estados e nosso país. E ainda chamam o tatu, a paca e a cutia de animais! Irracional é aquele que acha que tem que destruir tudo para satisfazer seu desejo. Aquele que determinou que tem que passar uma linha de trem para escoar a soja. Ora, quem aqui come soja? (Babau, 2019, p. 98).

Na crítica deste professor doutor, mestre de notório saber pela Universidade do Estado da Bahia notamos como a violência desses problemas como o marco temporal e a disputa sangrenta de terras no Brasil repercute sobretudo no desmatamento de nossas florestas, no sítio desses povos - guardiões do que ainda resiste, responsáveis pelo reflorestamento na terra, e atuantes como professores e agentes socioambientais de diversos campos de conhecimento. Uma escola viva é uma comunidade composta por uma multidão de professores visíveis e invisíveis, pessoas, bichos, plantas.

O projeto Rede Cosmográfica Capanga de Aruanda ativa o campo interdisciplinar das artes e as possibilidades das suas múltiplas linguagens (desenho, gravura, arte têxtil, arte digital, arte e comunidade) inscreverem e imprimem escritas da natureza, dos processos de resistência e resiliência das escolas vivas do campo presentes nesses territórios, das suas narrativas, visualidades e representações em formatos de livros, impressos, camisetas, bandeiras, bolsas, estandartes, etc. As produções graféticas criam outras textualidades, nas multiplicidades de corpos, processos e histórias traduzidas em impressos cujo epicentros são as escolas vivas e cuja relevância é subsidiar processos de fortalecimento dos processos de interação intergeracionais nesses territórios, cultivando atividades de profissionalização e formação da juventude a partir do campo artístico.

O presente projeto parte da cartografia realizada durante o ciclo de oficinas “Vocabulário para catástrofes” (2020 e 2021), que coletou e sistematizou um conjunto de escolas vivas nas experiências de escolas indígenas, quilombolas e de assentamento, cujas lideranças foram convidadas a relatar suas experiências. Este conjunto foi registrado com as seguintes expressões: Escola dos Biomas, Escola do Terreiro e do Tambor, Escola do Arco, da Flecha e do Maracá, Escola da Floresta, do Cacau e do Chocolate, Escola das Águas e das Marés, Escola das Formigas, Escola da Cura, Escola da Mandioca, Escola das Majés, Escola do Sonho, Escola das Cosmotécnicas, entre outras.

Desta cartografia, em interação com as Residências Artístico-Pedagógicas “Capanga de Aruanda”, formulamos a idéia de “Escolas Graféticas”, partido do neologismo proposto pela Sociedade da Prensa, que sugere uma prática de criação gráfica como produtora de relação afetivas, dando a ver no termo “Grafético” a dimensão gráfica transmutada em experiência de instauração de relações de vínculo, de comunidade, de coletividade e do comum.







Experiências gráficas de oficinas de formação e ateliê coletivo com as técnicas de serigrafia, stencil, costura e carimbos nas Escolas Graféticas instauradas nos dois territórios.

A produção “grafetiva” de impressos de diversos formatos colocam em ação e visibilidade conhecimentos destas escolas vivas, fortalecem as escolas diferenciadas e por conseguinte os próprios territórios instáveis e em conflito hoje no Brasil. Somado a isso, a partir desses materiais, são agenciadas discussões importantes também em grandes cidades, a partir da circulação dessas imagens e produtos em circuitos exteriores aos territórios, forjando a possibilidade de constituição de formas interculturais de relação dada a natureza de contato entre modos de vida e cultura urbanas e rurais; e também intergeracionais, na medida em que o projeto coloca em interação grupos etários distintos com possibilidade de criar aproximações, cumplicidade e estreitamento de afetos. Nestas formas, os saberes tradicionais e ancestrais, das lideranças, dos mais velhos e mais velhas ganham materialidades gráficas, em que a própria produção das peças são espaços de aproximação e cultivo dos diálogos intergeracionais nesses territórios.

As “Escolas Grafetivas” vinculadas às cosmogonias das escolas vivas destes dois territórios é também sobre criar estratégias que dão a ver modos de produção e criação de visualidades articuladas à circuitos que em geral não são acolhidos nas alcunhas do sistema das artes, estando em geral relegadas à categorias de artes menores, inferiores, como artesanato, design e arte naif. A estreita relação entre colonialidade e arte estão expressas desde as práticas dos museus etnográficos, à historiografia da arte e às múltiplas camadas que compõe o circuito das artes que operam forças excludentes, violentas e estruturais ao estabelecer limites hierarquizantes e estratificadores do vastíssimo campo do sensível, esquadrinhando-o em categorias como arte e artesanato, arte contemporânea e arte naif, arte moderna e arte primitiva, substancialmente entre o que é e o que não é arte. A pesquisa habita e aposta nessa encruzilhada entre arte, artesanato, design, art naif e cultura material sem se render aos pressupostos ocidentais que hierarquizam tais definições.

## Referências

BABAU, C. Retomada. In: **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 13, p. 98 - 105, 2019. Disponível em: <l1nq.com/RDN5G > Acesso em 29 set. 2022.

DUA, B. MANOEL, V. **Una Shubu Hiwea: livro escola viva do povo Huni Kuin**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em : <l1nq.com/Eiwtl > . Acesso em 29 set. 2022, 16:01.

IKA, M. AGOSTINHO, M. M. **Una Isi Kayawa – Livro da cura**. Editora Dantes, 2014.

IKA, M. AGOSTINHO, M. M. **Una Hiwea: O Livro Vivo**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/ Literaterras/MEC/IPHAN, 2012.

TAKUÁ, C. **Seres criativos da floresta** (Cadernos Selvagem, 2020). Disponível em: <l1nq.com/FN43a > Acesso em: 29 set. 2022, 16:46.

WALSH, C. **Pedagogías decoloniales: practicas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir**. Quito: Ediciones Abya Yala, 2013. (Serie Pensamiento Decolonial) . Disponível em: <l1nq.com/7vbL2 > . Acesso em: 29 set. 2022.





## Setenta Anos de História da Moda em São Paulo (1950-2020)

*Seventy Years of Fashion History in São Paulo, Brazil (1950-2020)*

Natália de Noronha Santucci<sup>1</sup>

<http://orcid.org/0000-0002-2907-7592>

Paulo Gabriel Alves<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-7357-6815>

[**resumo**] O presente texto contém resultados parciais do projeto Histórias da Moda, realizado com o objetivo principal de inventariar a produção acadêmica de e para pesquisadores com interesse nas relações entre tempos passados e a moda em todo o Brasil. O compilado a seguir contempla simultaneamente as concepções mais amplas de moda e de história, reunindo teses e dissertações defendidas em Programas de Pós-Graduação do estado de São Paulo, desde o precursor estudo de Gilda de Mello e Souza (1950) até os apresentados no ano de 2020. Os acervos institucionais de dezenas de instituições foram consultados, e obteve-se mais de uma centena de títulos relevantes. A vastidão de repositórios digitais e a profusão de informações disponíveis na internet justificam a elaboração de levantamentos como este, com a finalidade de auxiliar na etapa de revisão literária de estudos em moda. Algumas considerações preliminares foram feitas sobre os títulos e instituições, e observa-se ainda diversas possibilidades de utilização dos resultados obtidos, seja como parte do “estado da arte” da produção, seja o estudo da formação de redes profissionais estabelecidas entre orientadores e pesquisadores.

[**palavras-chave**] **História da Moda. Pós-Graduação – Stricto Sensu. Educação.**

[**abstract**] This text contains partial results of the project Histórias da Moda, developed with the primary objective of inventorying academic production by and for researchers interested in the relationships between past times and fashion throughout Brazil. The compilation below simultaneously contemplates the broadest conceptions of fashion and of history, bringing together theses and dissertations defended in Postgraduate Programs in São Paulo, from the precursor study by Gilda de Mello e Souza (1950) to those presented in the year 2020. The institutional collections of dozens of institutions were consulted, and more than a hundred relevant titles were obtained. The vastness of digital repositories and the profusion of information available on the internet justify the creation of surveys like this, to assist in the literary review stage of fashion studies. Some preliminary considerations were made about the titles and institutions, and several possibilities for using the results obtained were also observed, whether as part of the “state of the art” of production, or the study of the formation of professional networks established between advisors and researchers.

[**keywords**] **Fashion history. Postgraduate – Stricto Sensu. Education.**

Recebido em: 08-11-2023

Aprovado em: 21-11-2023

---

<sup>1</sup> Mestra em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. nataliasantucci@gmail.com <http://lattes.cnpq.br/5694944404847749>

<sup>2</sup> Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. pgalvespaulogabriel@gmail.com <http://lattes.cnpq.br/7302262344890875>

## O projeto *Histórias da Moda*

O presente texto contém resultados parciais do *Histórias da Moda*, projeto de pesquisa independente, iniciado em 2015, realizado com o objetivo principal de compor um guia bibliográfico para pesquisadores com interesse nas relações entre tempos passados e a moda. Esta é a primeira análise de dados após a conclusão da coleta de títulos do estado de São Paulo, delimitada pelas datas de 1950 e 2020 – a defesa da precursora tese de Gilda de Mello e Souza, *Moda no século XIX* (1950), e o fechamento de sete décadas de estudos sobre moda em Programas de Pós-Graduação (PPGs) paulistas.

A escolha por apresentar apenas os resultados obtidos em São Paulo deve-se não só ao pioneirismo de Souza, mas também por ser o primeiro estado abordado pelo projeto em suas origens, e, conseqüentemente, o primeiro a ter sua coleta e seleção de títulos finalizada. Além disso, foram determinantes o volume de dados coletados e o cronograma do projeto ter sido baseado no desenvolvimento de uma unidade federativa por vez, permitindo a elaboração de análises regionais, que futuramente poderão ser comparadas para constituir um panorama nacional. Enquanto este texto é redigido, os dados dos demais estados estão em processamento.

Cinquenta e três Instituições de Ensino Superior (IES) do estado de São Paulo, com PPGs credenciados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e listados no site Sucupira, tiveram suas bibliotecas ou repositórios institucionais verificados, em busca de teses e dissertações que se conectassem à proposta. Programas desativados, como o Mestrado em Moda, Cultura e Arte, do Centro Universitário Senac, foram verificados de maneira alternativa, conforme será descrito mais adiante, junto com os critérios de busca e seleção dos estudos que serão examinados aqui. Em parte, considerável dessas instituições, não foram localizados trabalhos sobre moda, e, entre as demais, mais de duas centenas de títulos foram alcançadas por nossas buscas, e, após filtrados, cerca de metade desses estudos foram elencados neste texto.

Nem todos os aspectos das pesquisas serão explorados agora. Serão observados o ano, a autoria, os títulos, um pouco dos temas, as instituições e programas e a orientação. Entre os elementos que poderão ser tratados em oportunidades futuras, estão quais órgãos de fomento financiaram os projetos, os tipos de instituição, a disponibilidade dos textos completos para consulta, a conversão das pesquisas em livros e a atuação acadêmica e profissional subsequente dos autores.

Antes de mais nada, entretanto, cabe explicar como os termos “moda” e “história” são compreendidos e utilizados neste levantamento.

A exemplo de autores como Yuniya Kawamura (2005), Agnès Rocamora e Anneke Smelik (2015), o termo “moda” é utilizado aqui em sentido amplo, englobando aspectos que vão desde cultura material a sistemas simbólicos. Observa-se ainda que:

Os estudos de moda, então, são por definição um campo interdisciplinar. Mesmo que estudiosos trabalhem em uma disciplina específica, digamos, História da Arte ou Antropologia Material, sempre precisarão conhecer ou pelo menos estar cientes das disciplinas adjacentes. [...] As fronteiras entre as disciplinas nem sempre são claras, e o trabalho de muitos pensadores abrange uma ou duas disciplinas (Rocamora; Smelik, 2015, p.3-4)<sup>3</sup>.

Sendo assim, alguns dos títulos selecionados aqui podem não ser aceitos por unanimidade como “moda” em outros contextos, conforme conceituações mais estritas do termo sejam aplicadas. Entende-se aqui que, antes de ser um problema, tal possibilidade de novas seleções, realizadas a partir das listagens que serão vistas mais adiante no texto, é um objetivo – busca-se apresentar um panorama, para oportunizar aos pesquisadores o contato com diversas perspectivas e permitir recortes mais convenientes para seus temas, ou ainda identificar temas pouco explorados.

Cabe dizer o mesmo quanto à noção de “história” utilizada. De acordo com Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva (2009), “o que é História?” não é uma pergunta nova. Muitas correntes de pensamento buscam respondê-la, mas não há uma definição fechada para o conceito. Os autores demonstram que o historiador francês Marc Bloch (1886-1944), um dos fundadores da Escola dos Annales<sup>4</sup>, concebia a História como “a ciência dos Homens no tempo”, enquanto o materialista histórico britânico Eric Hobsbawm (1917-2012) como um recurso utilizado para legitimar ações políticas no presente, e o historiador estadunidense Hayden White (1928-2018), associado à Virada Linguística<sup>5</sup>, a considerava um gênero da literatura (Silva; Silva, 2009).

Tendo em vista a falta de consenso entre historiadores de épocas e perspectivas variadas, optou-se por levar em consideração a interdisciplinaridade defendida pelos Annales, tanto partindo da História para outras disciplinas, quanto no sentido contrário – ou seja, quando trabalhos desenvolvidos em outras disciplinas dialogam com a história ao tratar do passado ou de processos no decorrer do tempo. Nesse sentido, em certa medida, a história como narrativa sobre outras épocas, também será considerada.

Pode-se ainda objetar que incluir estudiosos de outros campos poderia resultar em um tratamento pobre, do ponto de vista crítico e metodológico historiográfico, mas, ao

<sup>3</sup> Tradução livre do original: “Fashion studies, then, is by definition an interdisciplinary field. Even if scholars work in a particular discipline, say art history or material anthropology, they will always need to know or at least be aware of adjacent disciplines. [...] The boundaries between disciplines are not always clear cut, and the work of many thinkers straddles one or two disciplines.”

<sup>4</sup> Escola historiográfica desenvolvida entre as décadas de 1910 e 1920 por Marc Bloch e Lucien Febvre, que incentivavam o “desenvolvimento de pesquisas interdisciplinares”, na tentativa de fazer uma “História totalizante, que abrangesse o homem em sua complexidade de pensar, agir e sentir. Para tanto, utilizaram instrumentos de disciplinas como a Economia, a Sociologia e a Psicologia.” (Silva; Silva, 2009).

<sup>5</sup> Nomeada “Linguistic Turn” em 1967 pelo filósofo estadunidense Richard Rorty (1931-2007), refere-se à mudança de paradigma no pensamento ocidental durante as décadas de 1960 e 1970, sobretudo entre intelectuais franceses, como Roland Barthes e Michel Foucault. Nessa nova perspectiva, linguística, semiótica, retórica e outros modelos de textualidade se tornaram centrais nas reflexões sobre arte e cultura.

menos neste momento, elaborar uma crítica das teses e dissertações selecionadas não faz parte dos objetivos de nosso projeto. Ainda assim, cabe destacar que:

Os especialistas concordam em que a historiografia brasileira teve início no século XIX, nas arcadas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, produzida eminentemente por bacharéis em Direito e diplomatas, enfim, leigos. Ao longo do século XX, os maiores historiadores brasileiros, que se tornaram canônicos, como Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr e Raimundo Faoro, eram autodidatas. [...] Também data do final dos anos 1970 e, sobretudo, dos anos 1980 o movimento de grande difusão editorial que tornou famosos como escritores de história muitos jornalistas como Ruy Castro, Fernando Morais, Zuenir Ventura, Jorge Caldeira e, depois, Elio Gaspari. Eles escreveram uma espécie de “jornalismo de época” de qualidade, na melhor acepção do termo “história popular” (Malerba, 2004, p. 33).

Tendo em vista o apanhado acima, realizado pelo historiador Jurandir Malerba, ao introduzir uma discussão sobre História Pública<sup>6</sup>, nota-se que narrativas de fundo histórico não vêm sendo produzidas exclusivamente por historiadores no Brasil, desde os primórdios da escrita da história no país. Isso reforça nossa compreensão da importância de considerar pesquisas realizadas por profissionais de outras áreas além da História, permitindo assim que a revisão bibliográfica crítica, em pesquisas futuras, ou etapas posteriores do *Histórias da Moda*, discuta as reflexões feitas sobre temas do passado em outros campos do saber.

Em síntese, a produção intelectual compilada a seguir contempla simultaneamente as concepções mais amplas de moda e de história, buscando incluir não só as modificações sazonais das maneiras de vestir no passado, mas também tipos diversos de vestuário, acessórios e tecidos, assim como mídias, empresas e profissionais do ramo. Foram considerados válidos estudos conduzidos não só em PPGs em História, mas também nos de outras disciplinas, que abordem biografias e trajetórias de profissionais de moda, memória, patrimônio e museologia – ou seja, que investiguem o passado, ou sua conservação no presente. Para isso, em alguns momentos, o distanciamento entre a data de defesa dos trabalhos e as épocas enquadradas foi um dos critérios de seleção – os demais critérios serão apresentados mais adiante.

Neste momento, é importante notar que a elaboração de listas e outros materiais de referência reunindo a produção acadêmica em um determinado segmento do conhecimento não é uma iniciativa nova ou inédita. Porém, suas constantes reformulações e atualizações mostram-se de grande importância, tanto para quem escreve suas teses e dissertações, quanto para quem busca bibliografia para compor seus próprios estudos.

<sup>6</sup> Existem diferentes definições para História Pública, algumas se referindo ao local de atuação profissional do historiador (dentro ou fora da universidade), outras à cultura de trabalho desses historiadores, incluindo suas missões e valores (Malerba, 2014).

Um exemplo que pode ser citado é o *Catálogo de teses e dissertações dos cursos de pós-graduação em História: 1973-1985*, organizado por Carlos Humberto Corrêa e publicado pela editora da UFSC, em 1987. O volume reúne mais de 700 pesquisas, realizadas nos PPGs em História de 12 universidades, em um contexto no qual talvez fosse impossível conhecer todos esses títulos sem um guia semelhante.

Também data do fim da década de 1980 a abertura da primeira graduação em Moda do Brasil, na Faculdade Santa Marcelina (FASM), em São Paulo, e a publicação de obras referenciadas até hoje, como *O espírito das roupas*, de Gilda de Mello e Souza, derivado da já citada tese da autora, *Modos de homem, modas de mulher*, de Gilberto Freyre e a tradução de *O império do efêmero*, do francês Gilles Lipovetsky. Entre as décadas de 1990 e 2010, foram localizados alguns levantamentos bibliográficos específicos sobre moda, que serão comentados a seguir.

Em 1995, os Anais do Museu Paulista publicaram o artigo “Indumentária e moda: seleção bibliográfica em português”, de Adilson José de Almeida, no qual o autor apresenta 42 obras nacionais e internacionais, lançadas em língua portuguesa até aquele momento. Nesse mesmo ano, a internet, um recurso antes restrito ao âmbito científico, foi aberta comercialmente no Brasil (Vianna, 2015).

Anos depois, a professora Dorotéia Baduy Pires publicou uma lista que seria gradualmente atualizada, entre 2004 e 2011, contando com “livros, revistas eletrônicas, artigos periódicos, anais catálogos, vídeos, teses e dissertações, e também algumas obras que tratam do tema [moda] apesar de ele não estar indicado no título” (Pires, 2011, p. 1), totalizando mais de 900 títulos em sua última versão<sup>7</sup>.

Outra iniciativa realizada no estado de São Paulo, a partir de 2008, foi o *Referencial para pesquisa sobre moda e vestuário*, projeto de iniciação científica coordenado pela professora Marizilda dos Santos Menezes, na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), no campus de Bauru, fomentada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Reunindo trabalhos realizados em áreas diversas e focando em textos em língua portuguesa, traz também estudos desenvolvidos no exterior, como na Universidade do Minho, em Portugal. Não foi possível, no entanto, localizar no site quantos títulos foram coletados, assim como a data da última atualização<sup>8</sup>.

Em 2010, a IARA - Revista de Moda, Cultura e Arte, editada entre 2008 e 2018 pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial de São Paulo (Senac/SP), publicou o mapeamento da professora Maria Claudia Bonadio, A produção acadêmica sobre moda

<sup>7</sup> Essa lista deixou de ser atualizada devido ao adoecimento e subsequente falecimento de Pires, em outubro de 2014.

<sup>8</sup> O site informa a data de início da pesquisa, mas não se o projeto permanece ativo. De acordo com o currículo Lattes de Menezes, a data mais recente relacionada à página é 2015, mas um trabalho de 2017 foi encontrado no *Referencial*, o que nos permite estimar que, pelo menos até esse ano, contou com atualizações.

na pós-graduação no Brasil. O texto contabilizava 533 estudos, realizados desde os anos de 1926 e 2010, distribuídos por 123 instituições, em diversos PPGs.

Esses levantamentos foram realizados ao mesmo tempo em que o ensino superior em Moda se expandia, e eram criados periódicos e eventos científicos. Além da já citada revista IARA, podem ser mencionadas como exemplos a dObras, publicada desde 2007 pela Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (ABEPEM) e a ModaPalavra, publicada desde 2008 pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), e os eventos Colóquio de Moda (2005), Moda Documenta (2011) e ENPModa – Encontro Nacional de Pesquisa em Moda (2011).

Outros levantamentos da produção científica brasileira sobre moda foram feitos, nos anos seguintes, com abordagens distintas: em 2014, Bibiana Silveira Horn analisou o conteúdo de periódicos especializados em sua dissertação, Uma análise da pesquisa em design de moda no Brasil a partir de periódicos da área, no mestrado em Design do Centro Universitário Ritter dos Reis (UNIRITTER), no Rio Grande do Sul. No ano seguinte, Orestes Trevisol Neto defendeu, no PPG em Ciência da Informação da Universidade Federal de Santa Catarina, a dissertação A institucionalização científica do campo da moda no Brasil: estudo baseado nas instituições, produtores e produtos científicos. Ainda em 2015, Maria do Carmo Rainho apresentou, no Colóquio de Moda, A moda como campo de estudos do historiador: balanço da produção acadêmica no Brasil, artigo no qual abordou os diferentes eixos temáticos das primeiras pesquisas nacionais em história da moda e Natália de Noronha Santucci publicou dois levantamentos, com foco na produção historiográfica mais recente de São Paulo e do Rio Grande do Sul, respectivamente, no Moda Documenta e no EPHIS – Encontro de Pesquisas Históricas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Já em 2020, Adriana Tulio Baggio publicou na Revista de Ensino em Artes, Moda e Design, da UDESC, o artigo A pesquisa em moda e literatura no Brasil: perfil quantitativo, tipologia das abordagens e questões metodológicas, compreendendo pesquisas realizadas entre 1987 e 2019.

Entende-se que a existência de trabalhos dessa natureza sejam indicativos de uma demanda pelo acesso e conhecimento do todo, por uma síntese do que já foi feito, favorecendo a revelação de caminhos para futuras investigações. Se, por um lado, os primeiros inventários de pesquisas são de um momento no qual os repositórios digitais não eram um recurso generalizado, atualmente é a vastidão desses acervos e a profusão de informações na internet que justifica a elaboração de compilações de títulos segmentados por área de interesse, o que pouparia tempo e recursos que pesquisadores despenderiam na busca pelo “estado da arte” de determinado tema.

É fundamental reforçar que as listas elaboradas no desenvolvimento do projeto não pretendem classificar os trabalhos reunidos como “história da moda”, ou ser taxativas quanto ao que é História ou ao que é Moda. A intenção é unir a esse núcleo – de História da Moda em um sentido mais puro – pesquisas que estabeleçam conexões relevantes, seja pelo viés industrial, das artes, da escrita ou demais possibilidades.

Sob outros critérios interpretativos, provavelmente as listas seriam compostas de outra maneira. Do ponto de vista da disciplina universitária, por exemplo, muitos dos trabalhos seriam excluídos por não terem sido desenvolvidos em programas ou linhas de pesquisa de História. Outra opção de composição, seria considerar apenas trabalhos relacionados à Moda em um sentido mais estrito, sem incluir outros tipos de indumentária, como uniformes, trajes vinculados a tradições religiosas ou figurinos, ou ramos adjacentes, como o Têxtil ou o Calçadista. A intenção aqui, contudo, é reunir títulos que se encaixem na perspectiva mais ampla em relação ao passado e à composição da aparência, possibilitando que estudos futuros elaborem seus próprios filtros, utilizando assim nossos quadros como um guia preliminar de revisão literária.

A seguir, serão vistas informações mais detalhadas sobre o projeto Histórias da Moda e serão descritos os procedimentos e resultados obtidos na averiguação do estado de São Paulo.

## Urdidura

O primeiro levantamento apresentado por Natália de Noronha Santucci, em 2015, teve como foco as pesquisas realizadas entre 2010 e 2014 no estado de São Paulo, naquele momento o estado com mais cursos universitários em Moda. Na ocasião, foram vistos principalmente PPGs em História, embora alguns outros já fossem incluídos, por afinidade, como os programas voltados à História da Arte e da Cultura. Meses depois, o segundo levantamento foi trazido a público, enquadrando a produção entre os anos de 2005 e 2014 no Rio Grande do Sul. O estado foi escolhido por ser onde a autora cursava seu mestrado, no PPG em História da Pontifícia Universidade Católica (PUCRS).

Observando tanto os resultados obtidos em sua própria investigação, quanto os mapeamentos antecessores, Santucci notou a relevância de localizar a produção mais atual e externou publicamente sua intenção de continuar e ampliar a apuração. Em 2016, com o ingresso de Paulo Gabriel Alves como colaborador, as buscas do ano anterior foram convertidas no atual projeto de catalogação de pesquisas tangentes à moda, que dialogassem com o conhecimento histórico, nomeado *Histórias da Moda* (Santucci, 2016). Desde então, até o momento da escrita deste texto, algumas etapas do desenvolvimento e resultados preliminares foram publicadas – cinco em âmbito acadêmico, um perfil no Instagram e o site do projeto<sup>9</sup>.

Com a quantidade de estudos sobre moda vistos nos levantamentos supracitados, percebeu-se que a escassez de programas ou linhas de pesquisa em Moda não impediu o trabalho de numerosos pesquisadores e pesquisadoras. Além disso, havia indicações de que estudos relacionados à moda do passado não estavam contidos exclusivamente nos programas de História, mas também poderiam ser encontrados em PPGs em Comunicação ou mesmo em Educação Física.

---

<sup>9</sup> A partir do site <https://historiasdamoda.wordpress.com/>, é possível acessar todo o material disponível relacionado ao projeto.

Estabeleceu-se, então, que todas as instituições de ensino superior que tivessem programas de pós-graduação reconhecidos pela CAPES seriam consideradas para verificação. Após excluir as que possuíam somente mestrados e doutorados em áreas muito fora do escopo, como Agropecuária ou Pesquisas Espaciais, foi iniciada a coleta de dados em acervos digitais, nos Repositórios, Bibliotecas, Bancos de Teses e Dissertações ou Catálogos Virtuais das respectivas instituições.

Para empreender as buscas, estipulou-se um conjunto de palavras-chave: Moda, Indumentária, Roupas, Tecido, Traje, Vestimenta, Vestuário, Vestir, Elegância, Aparência, Uniforme (relevante sobretudo em IES com PPGs em Educação ou Educação Física) e Sapato. Também foram utilizados os termos parciais [Têx], [Costur], [Confec] e [Calçad], pois poderiam prover um número maior de resultados – ‘costur’, por exemplo, poderia agrupar resultados com os termos ‘costureira’, ‘costura’, enquanto ‘calçad’ resultaria em ‘calçado(s)’, ‘calçadista’, e assim por diante. A possibilidade de realizar buscas por termos parciais foi, simultaneamente, um aspecto interessante e uma adversidade, uma vez que, não raramente, os resultados do termo ‘moda’ estavam na verdade relacionados à palavra ‘modalidade’, sem nenhuma relação com o que se procurava.

Após a coleta, os trabalhos foram divididos em listas, agrupados conforme a unidade federativa onde os PPGs se localizavam, e realizou-se um filtro qualitativo, para que a adesão à concepção expandida de “história da moda” do projeto pudesse ser verificada. Para isso, foram analisados os títulos e elementos pré-textuais – resumos, palavras-chave, sumários, listas. Uma observação que cabe ser feita aqui é que nem sempre os elementos pré-textuais forneciam evidências suficientes para que a respectiva produção fosse considerada diferentemente, o que pode ter induzido à inclusão ou exclusão de trabalhos sem a mesma precisão que sua leitura aprofundada teria.

Também, devido a questões tecnológicas próprias dos repositórios de cada instituição, é possível que, infelizmente, alguns trabalhos não tenham sido localizados. Ainda assim, é mantido o objetivo de reuni-los e analisá-los, para favorecer sua divulgação e mitigar os impactos negativos dos bloqueios à circulação das pesquisas, sejam financiadas com recursos públicos ou privados, e, inquestionavelmente, produto de anos de trabalho intelectual.

O acesso às pesquisas foi um dos maiores desafios encontrados. O “Catálogo de Teses e Dissertações” da CAPES seria, supostamente, o canal mais adequado para coletar uma grande quantidade de títulos. Contudo, durante todo o processo, foi relegado à função de complementar o que fosse apurado junto às IES. Isso por diversos motivos, como a página não ser tão amigável ao usuário, os comandos terem comportamentos inesperados, e os filtros e a apresentação dos resultados frequentemente exibirem erros. Além disso, trabalhos anteriores à Plataforma Sucupira, que concentra todos os documentos da CAPES, ainda que listados, não são acessíveis por meio do Catálogo, mesmo quando estão disponíveis nos repositórios digitais das instituições – o que, embora seja um obstáculo menor, igualmente gera uma nova demanda de busca ao pesquisador. Apesar de seus problemas, a plataforma é

útil, ao mesmo tempo que exemplifica bem uma das dificuldades que a divulgação científica enfrenta, mesmo com a massificação do uso da internet após a virada para o século XXI.

O Referencial de Pesquisa Acadêmica em Moda, da UNESP, que também poderia ser um recurso valioso, sequer é indexado entre os primeiros resultados nos buscadores sob palavras-chave como “pesquisa em moda” ou “teses e dissertações em moda” (com ou sem aspas), sendo descoberto somente muito tempo depois do início do Histórias da Moda.

Notou-se ainda que os repositórios institucionais nem sempre ocupavam uma posição de destaque nos *websites* das IES – e, eventualmente, algumas sequer possuíam algo do gênero, disponibilizando as teses e dissertações em listas no corpo da página, por vezes armazenadas em espaços de terceiros, como o Google Drive.

A falta de padrão no armazenamento e divulgação das pesquisas exigiu que a aplicação das palavras-chave, em algumas situações, fosse feita conforme as especificidades de cada *site*, sendo ocasionalmente necessário abrir todos os arquivos de texto e verificar sua ocorrência nos títulos e elementos pré-textuais. Em instituições que utilizavam esses formatos de publicação das pesquisas, os levantamentos anteriores ajudaram a definir quais cursos seriam priorizados para a verificação. O mapeamento de Bonadio (2010), por exemplo, destacou maior concentração de estudos em Moda nos cursos de Design, Administração, Comunicação e Engenharia de Produção, indicando assim quais PPGs teriam maior probabilidade de oferecerem resultados relevantes.

Por fim, as listas obtidas nos repositórios foram complementadas pelo cruzamento de dados com os levantamentos prévios, dos autores citados anteriormente, com resultados obtidos no Catálogo da CAPES e, em casos específicos, por informações disponíveis no currículo Lattes dos acadêmicos envolvidos.

A seguir, serão feitas algumas considerações sobre os trabalhos selecionados, agrupados pela instituição em que foram defendidos. Para uma organização cronológica de todas as pesquisas listadas, ver o Quadro Geral, anexado ao fim do texto.

### *Universidade de São Paulo (USP)*

Esse panorama será iniciado pela observação da produção selecionada da Universidade de São Paulo (USP), instituição onde, em meados do século XX, Gilda de Mello e Souza desenvolveu sua pesquisa sobre moda no programa de Sociologia. A tese seria a primeira sobre o tema na universidade, antecedendo em décadas os trabalhos seguintes, como a dissertação de Ida Lewkowicz, defendida no PPG em História Econômica, em 1979 (Quadro 1).

No mesmo programa, entre 1996 e 2019, foram localizadas mais seis pesquisas, e destacam-se as teses de doutorado – cinco, no total, enquanto há apenas dois estudos em nível de mestrado, cenário diferente do da pós-graduação em História Social, onde entre 1999 e 2019 foram localizadas quatro pesquisas, todas dissertações de mestrado.

QUADRO 1: ESTUDOS DEFENDIDOS NOS PPGS EM HISTÓRIA NA USP

ANO	AUTORIA	TÍTULO	GRAU	PROGRAMA	ORIENTAÇÃO
1979	LEWKOWICZ, Ida	Aspectos do pensamento dos industriais têxteis paulistas (1919-1930)	M	História Econômica	PETRONE, Maria Thereza Schorer
1996	FERRON, Wanda Maleronka	Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo -1920-1950)	D	História Econômica	FERLINI, Vera Lucia Amaral
2002	RICCI, Fabio	Origens e aspectos do desenvolvimento das indústrias têxteis no Vale do Paraíba Paulista na República Velha	D	História Econômica	NASCIMENTO, Benedicto Heloiz
2007	LOUREIRO, Felipe Pereira	Nos fios de uma trama esquecida: a indústria têxtil paulista nas décadas pós-depressão (1929-1950)	M	História Econômica	BARBOSA, Wilson do Nascimento
2011	LIMA, Igor Renato Machado de	Habitus no Sertão: gênero, economia e cultura indumentária na Vila de São Paulo (1554-1650)	D	História Econômica	SAMARA, Eni de Mesquita
2013	MONTELEONE, Joana	O circuito das roupas: a corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889)	D	História Econômica	FERLINI, Vera Lucia Amaral
2019	PRADO, Luís André do	Indústria do vestuário e moda no Brasil, sec. XIX a 1960 - da cópia e adaptação à autonomização pelo simulacro	D	História Econômica	ARRUDA, José Jobson de Andrade
1999	ALMEIDA, Adilson José de	Uniformes da Guarda Nacional: 1831-1852. A Indumentária na Organização e Funcionamento de uma Associação Armada	M	História Social	MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de
2011	SOUZA, Eline Pereira de	Cuidados de si, higiene e estética em tempos republicanos (1889-1930)	M	História Social	CARNEIRO, Henrique Soares
2017	CARVALHO, Mariana Diniz de	Educando donzelas: trabalhos manuais e ensino religioso (1859-1934)	M	História Social	CARVALHO, Vânia Carneiro de
2019	GONÇALES, Guilherme Domingues	Mulheres engravatadas: moda e comportamento feminino no Brasil, 1851-1911	M	História Social	CARVALHO, Vânia Carneiro de

Fonte: Dados da pesquisa, elaboração autoral 2021.

Percebe-se que as dissertações em História Econômica, distantes quase 20 anos no tempo, abordam a indústria têxtil paulista, com um recorte temporal quase sucessivo (1919 a 1930 e 1929 a 1950). Entre as teses, as indústrias têxtil e do vestuário são abordadas, mas também questões de gênero e economia, e consumo. Os recortes temporais são variados, contemplando desde meados do século XVI a meados do século XX. Nenhuma autoria é recorrente nesse programa, e a única orientadora vista mais de uma vez é Vera Lucia Amaral Ferlini, na tese de Wanda Maleronka Ferron (1996) e Joana Monteleone (2013).

Já na História Social, a professora Vânia Carneiro de Carvalho é a única que se repete, orientando dissertações defendidas em um intervalo menor – a de Mariana Diniz de Carvalho (2017) e a de Guilherme Domingues Gonçalves (2019). Os temas variam entre uniformes militares, higiene e estética, trabalhos manuais e comportamento feminino entre os séculos XIX e XX. Os recortes temporais contemplam, em conjunto, cerca de cem anos, de 1831 a 1934, e entre os historiadores há cinco mulheres e seis homens.

Em 2005, a USP inaugurou sua graduação em Têxtil e Moda, ainda que o mestrado homônimo só fosse iniciar atividades no ano de 2011 (Rodrigues, 2011). Nele, entre 2015 e 2020, foram localizadas 18 pesquisas nas quais a relação entre a moda e o passado podem ser verificadas, vistas abaixo, no Quadro 2.

QUADRO 2: ESTUDOS DEFENDIDOS NO PPG EM TÊXTIL E MODA NA USP<sup>10</sup>

ANO	AUTORIA	TÍTULO	GRAU	PROGRAMA	ORIENTAÇÃO
2015	VIANA, Fausto Roberto Poço	Fontes documentais para o estudo da história da moda e da indumentária: o caso James Laver e novas perspectivas	M	Têxtil e Moda	ITALIANO, Isabel Cristina
2016	ANACLETO, Laura Mello de Mattos	O cinema americano das primeiras décadas do século XX e a construção de estereótipos femininos: algumas análises	M	Têxtil e Moda	HELD, Maria Silvia Barros de
2016	FERREIRA, Naligi Fernanda	O ornamento como reflexo de seu tempo: percurso através da história	M	Têxtil e Moda	HELD, Maria Silvia Barros de
2016	IWAMOTO, Luciana	A influência japonesa nas artes e na moda europeia da virada do século XX	M	Têxtil e Moda	HELD, Maria Silvia Barros de
2016	PIRANI, Juliana Gomes	O corpo modelado: como a roupa interior estabeleceu as silhuetas do século XIX	M	Têxtil e Moda	ITALIANO, Isabel Cristina
2017	LOPES, Fabiana Fontes	Indumentária europeia do final da Idade Média: aspectos estéticos, produtivos, funcionais e materiais	M	Têxtil e Moda	ITALIANO, Isabel Cristina
2017	OISHI, Clarice Keiko	Além das fronteiras da moda, dobras e desdobras da costura do invisível: a trajetória profissional de Jum Nakao	M	Têxtil e Moda	KANAMARU, Antonio Takao
2017	PASSOS, Andreia Schmidt	Cristóbal Balenciaga: maestro do tempo, arquiteto da feminilidade	M	Têxtil e Moda	CALDAS, Waldenyr
2017	ROBERTO, Cristina	O pop não poupa ninguém: moda, música e consumo	M	Têxtil e Moda	GOMES, Suzana Helena de Avelar
2017	SANTOS, Antonio Carlos Rodrigues dos	A complexidade da moda: influência dos principais designers belgas e japoneses	M	Têxtil e Moda	HELD, Maria Silvia Barros de
2017	SCARPA, Soraia Pauli	Contribuição moderna e estratégica do design têxtil e de moda no Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP) no Brasil: 1950-1953	M	Têxtil e Moda	KANAMARU, Antonio Takao
2018	ARAÚJO, Marli Gomes de	A influência da moda na literatura: a caracterização da personagem de ficção nos romances brasileiros do século XIX	M	Têxtil e Moda	HELD, Maria Silvia Barros de
2018	LAKTIM, Mariana Costa	Cama, mesa e banho: desenvolvimento de materiais e processos têxteis, design e moda no Brasil (1976 - 2017)	M	Têxtil e Moda	BARUQUE RAMOS, Júlia BORELLI, Camilla
2018	MELLO, Aglair Nigro	Traje Interior no século XIX: construção passo a passo de cinco estruturas	M	Têxtil e Moda	ITALIANO, Isabel Cristina
2018	ROCHA, Lara Dahas Jorge	Ilustração de moda: uma narrativa cronológica contextualizada	M	Têxtil e Moda	HELD, Maria Silvia Barros de
2019	ASSUNCAO, Beatriz Alvarez de	Vestuário cotidiano no Brasil do século XIX: um estudo por meio de registros fotográficos	M	Têxtil e Moda	ITALIANO, Isabel Cristina
2020	ALMEIDA, Caroline Meira Nunes de	Relações entre moda, corpo e imagem na construção de identidade: Maria Antonieta	M	Têxtil e Moda	HELD, Maria Silvia Barros de
2020	FELDMAN, Valeria	Desenho técnico do vestuário: panorama histórico e do ensino em cursos superiores de design de moda na cidade de São Paulo	M	Têxtil e Moda	KARAM JUNIOR, Dib

Fonte: Dados da pesquisa, elaboração autoral 2021.

<sup>10</sup> Foi localizada também, no PPG em Têxtil e Moda, a dissertação de 2021 “A camisa masculina entre os séculos XVI e XIX: um mapeamento de elementos materiais e modelagem”, de Luiza Helena Freitas de Oliveira. Contudo, por exceder o recorte temporal de 2020, não foi incluída nos quadros.

Como até o momento o PPG em Têxtil e Moda conta apenas com mestrado, as autorias não se repetem. Quanto à orientação, contudo, nota-se uma concentração em Maria Silvia Barros de Held (seis vezes, sendo três delas em 2016, uma em 2017 e duas em 2018), Isabel Cristina Italiano (cinco vezes, uma por ano entre 2015 e 2019) e Antonio Takao Kanamaru (duas vezes, ambas em 2017). Ainda que nenhum dos orientadores seja historiador, as pesquisas trafegam entre temas e tempos são significativamente variados, passando pela indumentária medieval na Europa, ao consumo de moda relacionado à música nos anos 1980 e 1990, abordando mídias, ilustração, ensino, identidade, design e designers influentes. Dos 18 pesquisadores, apenas dois são homens.

Antes e depois da inauguração desse PPG, estudos em outros programas continuaram a aparecer, como os 18 listados a seguir, embora a roupa e a moda do passado não sejam temas recorrentes nesses espaços. Foram localizadas duas teses (2012 e 2018) e duas dissertações (2013 e 2018) em Arquitetura e Urbanismo, uma dissertação em Artes Cênicas (2004), a tese de livre-docência de Italiano (2018), desenvolvida na Escola de Artes, Ciências e Humanidades, sede do PPG em Têxtil e Moda, onde a autora é docente desde 2008. Duas dissertações (1998 e 2009) abordando a documentação e conservação de roupas e têxteis em museus foram localizadas nos programas de Ciência da Informação e Documentação e Ciências da Informação, da Escola de Comunicação e Artes – que, aparentemente, são o mesmo, com alteração na nomenclatura, sendo uma delas da historiadora Teresa Cristina Toledo de Paula e a outra da museóloga Ana Karina de Oliveira Rocha. O mesmo número de dissertações foi localizado nos PPGs em Museologia (2014 e 2018), em Estética e História da Arte (ambas de 2011). No PPG em Filosofia, por sua vez, houve duas teses (2011 e 2018). Nos programas de Artes Cênicas (2004), Direito (2019), Educação (2006) e Letras (2017) há apenas uma dissertação em cada. Por fim, a tese de Souza (1950), pioneira na Sociologia e na Universidade, parece permanecer a única em sua disciplina a contemplar o passado da moda. Não foram verificadas autorias repetidas e, novamente, entre os 18 pesquisadores, apenas dois são homens.

QUADRO 3: ESTUDOS DEFENDIDOS EM PPGS DIVERSOS NA USP

ANO	AUTORIA	TÍTULO	GRAU	PROGRAMA	ORIENTAÇÃO
2012	NEIRA, Luz Garcia	Estampas na tecelagem brasileira: da origem à originalidade	D	Arquitetura e Urbanismo	MUNARI, Luiz Americo de Souza
2013	NASCIMENTO, Gustavo Ribeiro Palma	Estudo sobre alterações formais no projeto de carteiras masculinas de bolso determinadas por diferentes formas adquiridas pelo dinheiro monetário no Brasil do início do século XX aos dias de hoje	M	Arquitetura e Urbanismo	NASCIMENTO, Luís Cláudio Portugal do
2018	ANDRADE, Stephanie Silveira Guerra de	Indústria e comércio de moda no centro de São Paulo: Rua José Paulino (1928-1980)	M	Arquitetura e Urbanismo	CYMBALISTA, Renato
2018	LIMA, Verena Ferreira Tldei de	Ensino superior em design de moda no Brasil: praxis e (in)sustentabilidade	D	Arquitetura e Urbanismo	SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo dos
2004	TOLEDO, Marina Sartori de	A teatralização da moda brasileira: os desfiles da Rhodia nos anos 60	M	Artes Cênicas	PINTO, Cyro Del Nero de Oliveira
2018	ITALIANO, Isabel Cristina	Do museu à cena: estudo, modelagem e recriação de trajes históricos	LD	Artes, Ciências e Humanidades	-
1998	PAULA, Teresa Cristina Toledo de	Inventando moda e costurando história: pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista - USP	M	Ciência da Informação e Documentação	MARTINS, Maria Helena Pires
2009	OLIVEIRA, Ana Karina Rocha de	Museologia e ciência da informação: distinções e encontros entre áreas a partir da documentação de um conjunto de peças de 'roupas brancas'	M	Ciências da Informação	LARA, Marilda Lopes Ginez de
2019	BALTHAZAR, Luiza Silva	Proteção à moda como patrimônio cultural e propriedade intelectual	M	Direito	SILVEIRA, Newton
2006	SILVA, Katiene Nogueira da	"Criança calçada, criança sadia!": sobre os uniformes escolares no período de expansão da escola pública paulista (1950/1970)	M	Educação	CATANI, Denice Barbara
2011	NOMI, Georgia Anadira de Freitas	Vestido de letras: aspectos da moda na obra O Mulato de Aluísio Azevedo.	M	Estética e História da Arte	MONTEIRO, Katia Canton
2011	VOLKMANN, Luciana	Câmbios estéticos da moda no Renascimento	M	Estética e História da Arte	FREIRE, Maria Cristina Machado
2011	MARANTES, Bernardete Oliveira	O Vestido de Proust: uma construção na trama das correspondências	D	Filosofia	SILVA, Franklin Leopoldo e
2018	ALVES, Tarcisio Luiz d'Almeida	As roupas e o tempo - uma filosofia da moda	D	Filosofia	MATOS, Olgaria Chain Feres
2017	SILVA, Josilene Lucas da	Imprensa, moda e educação feminina em contos iniciais de Machado de Assis	M	Letras	CUNHA, Cilaine Alves
2014	PUELLES, Alice Aparecida Labarca	O vestuário e seus acessórios em São Paulo em meados do século XIX: uma construção de vocabulário para compreender indumentária	M	Museologia	BARBUY, Heloisa Maria Silveira
2018	SALES, Milena Melo	Desejos frustrados na formação de um colecionismo de moda no MASP: as aquisições dos vestidos de alta-costura Dior e Lanvin	M	Museologia	MAGALHÃES, Ana Gonçalves
1950	SOUZA, Gilda de Mello e	Moda no século XIX	D	Sociologia	BASTIDE, Roger

Fonte: Dados da pesquisa, elaboração autoral 2021.

Sendo assim, em setenta anos de estudos em Moda, a USP abriga, em 12 programas, ao menos 46 pesquisas relacionadas à moda, que estabelecem um diálogo ou que contém um fundo histórico, e uma tese de livre-docência – localizada por meio do currículo Lattes

da autora. Embora em alguns programas predominem as teses, totalizam apenas 10 títulos. Também foram identificados apenas 10 trabalhos desenvolvidos por homens.

#### *Universidade de Campinas (UNICAMP)*

Da Universidade de Campinas (UNICAMP) foram localizadas e selecionadas, em oito PPGs, 21 pesquisas – sendo uma delas, também, uma tese de livre-docência. A pesquisa mais antiga localizada na universidade pertence a Maria Claudia Bonadio. A dissertação, defendida no ano 2000, no PPG em História, foi seguida por mais sete estudos relacionados à moda, até 2019, todos desenvolvidos por mulheres, incluindo a tese de Bonadio, de 2005. Também Larissa Sousa de Carvalho produziu suas duas pesquisas no programa, sobre livros de moda (2013 e 2018). Em relação à repetição de orientação, Vera Hercília Faria Pacheco Borges acompanhou os dois estudos de Bonadio, enquanto Luiz Cesar Marques Filho, os dois de Carvalho. As demais pesquisadoras cursaram apenas o mestrado ou o doutorado no programa, com orientadores variados. Os objetos de pesquisa e épocas abordadas também são múltiplos – do século XVI aos anos 1970 – e o grau está dividido igualmente, sendo quatro teses e quatro dissertações, produzidas entre 2000 e 2019.

Cronologicamente, a segunda pesquisa sobre moda na UNICAMP foi a dissertação de Patricia Sant'Anna, no programa de Antropologia Social, *O desfile de Imagens. Um estudo sobre a linguagem visual das revistas de moda (1990-2000)*, que foi considerada pouco aderente à história da moda – diferentemente de sua tese, a terceira pesquisa com o tema a ser defendida no PPG em História, em 2010.

QUADRO 4: ESTUDOS DEFENDIDOS NO PPG EM HISTÓRIA DA UNICAMP

ANO	AUTORIA	TÍTULO	GRAU	PROGRAMA	ORIENTAÇÃO
2000	BONADIO, Maria Claudia	Moda: costurando mulher e espaço público. Estudo sobre a sociabilidade feminina na cidade de São Paulo 1913-1929	M	História	BORGES, Vera Hercília Faria Pacheco
2005	BONADIO, Maria Claudia	O fio sintético e um show!: moda, política e publicidade; Rhodia S. A., 1960-1970	D	História	BORGES, Vera Hercília Faria Pacheco
2010	SANT'ANNA, Patricia	Coleção Rhodia = arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil	D	História	MATTOS, Claudia Valladão de
2012	MENDES, Andrea Luciane Rodrigues	Vestidos de realza: contribuições centro-africanas no Candomblé de Joãozinho da Goméia (1937-1967)	M	História	SLENES, Robert Wayne Andrew
2013	CARVALHO, Larissa Sousa de	De gli abiti antichi, et moderni di diuersi parti del Mondo (1590) de Cesare Vecellio: tradução parcial e ensaio crítico	M	História	MARQUES FILHO, Luiz Cesar
2015	GUIDO, Ligia Souza	Sob capas e mantos: roupa e cultura material na Vila de Itu, 1765-1808	M	História	ALGRANTI, Leila Mezan
2018	CARVALHO, Larissa Sousa de	Mapeando os livros de trajes do século XVI e a literatura de moda no Brasil	D	História	MARQUES FILHO, Luiz Cesar
2019	SILVA, Luciana da	Aparência e sensibilidades: a indumentária na Vila do Carmo (Mariana), 1693-1755	D	História	ALGRANTI, Leila Mezan

Fonte: Dados da pesquisa, elaboração autoral 2021.

Os 13 títulos restantes, novamente investigados exclusivamente por mulheres, foram localizados na Antropologia Social, Educação, Educação Física, Multimeios, Sociologia, Teoria e História Literária<sup>11</sup> e Artes/Artes Visuais (que aqui, mais uma vez, parece se tratar de uma questão de alteração de nomenclatura), e apenas uma autora se repete<sup>12</sup>.

QUADRO 5: ESTUDOS DEFENDIDOS EM PPGS DIVERSOS NA UNICAMP

ANO	AUTORIA	TÍTULO	GRAU	PROGRAMA	ORIENTAÇÃO
2008	SILVA, Luciane da	Trilhas e tramas: percursos insuspeitos dos tecidos industrializados do continente africano: a experiência da África Oriental	M	Antropologia Social	THOMAZ, Omar Ribeiro
2004	XIMENES, Maria Alice	Corpo e roupa: território da existência e da cultura: reflexões para o redesenho do corpo feminino no século XIX	M	Artes	BOCCARA, Emesto Giovanni
2009	XIMENES, Maria Alice	A saia motriz: um percurso nos mistérios da vestimenta e da representatividade espanhola	D	Artes	BOCCARA, Emesto Giovanni
2018	PRUDENTE, Aline Barbosa da Cruz	O corpo surreal na moda: as criações conjuntas de Elsa Schiaparelli e Salvador Dali	M	Artes Visuais	COUTO, Maria de Fátima Morethy
2019	LIMA, Cybelle Janaina Freitas de Souza	Patrimonialização da indumentária: aproximações com alguns exemplares do acervo artístico têxtil do MASP	M	Artes Visuais	GALLO, Haroldo
2014	ROVERI, Fernanda Theodoro	Criança, o botão da inocência: as roupas e a educação do corpo infantil nos “anos dourados”	D	Educação	SOARES, Carmen Lúcia
2010	SOARES, Carmen Lúcia	As roupas nas práticas corporais e esportivas: a educação do corpo entre o conforto, a elegância e a eficiência (1920-1940)	LD	Educação Física	-
2011	CUNHA, Luciana Bicalho da	As roupas esportivas em Revista na cidade de Belo Horizonte (1929-1950): moldes, recortes e costuras	M	Educação Física	SOARES, Carmen Lúcia
2009	RODRIGUES, Fernanda Junqueira	Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização do figurino nas telenovelas brasileiras	M	Multimeios	RAMOS, Maria Lucia Bueno
2013	ROMANATO, Daniella	A história da roupa e da moda estudada pelos figurinos cinematográficos	M	Multimeios	BOCCARA, Emesto Giovanni
2012	MICHETTI, Miqueli	Moda brasileira e mundialização: mercado mundial e trocas simbólicas	D	Sociologia	ORTIZ, Renato José Pinto
2008	ABREU, Marcella dos Santos	Moda, teatro e nacionalismo nas crônicas da Revista Popular (1859-1862)	M	Teoria e História Literária	DANTAS, Luiz Carlos da Silva CANO, Jefferson
2008	SOUZA, Susana Coutinho de	O simbolismo do vestuário em Machado de Assis	M	Teoria e História Literária	DANTAS, Luiz Carlos da Silva CARNEIRO, Alexandre Soares

Fonte: Dados da pesquisa, elaboração autoral 2021.

No total, há nove dissertações, três teses de doutorado e uma de livre-docência, sendo essa última localizada a partir da dissertação de Luciana Bicalho da Cunha (2011). A

<sup>11</sup> Foi localizada ainda a dissertação “Crônica, moda e imaginário urbano: a construção literária da sociabilidade mundana na escrita de João do Rio”, de Heloisa Leite Imada, que não será incluída neste momento por exceder o recorte temporal de 2020.

<sup>12</sup> Foi verificado por meio das datas de nascimento, informadas pela Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, que Luciane da Silva (1977-) e Luciana da Silva (1984-) não são a mesma pessoa. Em um primeiro momento, por ambas serem egressas de programas da Unicamp, com nomes tão parecidos, se supôs que pudesse ser um erro de digitação.

orientadora do estudo, Carmen Lúcia Soares, se dedica ao menos desde 2007 a pesquisar roupas esportivas (Biblioteca, s.d.; Soares, 2021). Sua tese de livre-docência, “As roupas nas práticas corporais e esportivas: a educação do corpo entre o conforto, a elegância e a eficiência (1920-1940)”, de 2010, posteriormente publicada em livro homônimo. Ambos os trabalhos estão relacionados à Educação Física, mas Soares orientou, também, a dissertação de Fernanda Theodoro Roveri (2014), no PPG em Educação, única em seu programa a constar na lista.

Outro orientador a se repetir e em mais de uma disciplina, é Ernesto Giovanni Boccarra. No PPG em Artes, orientou a dissertação e a tese de Maria Alice Ximenes (2004 e 2009), enquanto no PPG em Multimeios, orientou a dissertação de Daniella Romanato (2013) – e, mais adiante, serão vistas mais duas dissertações sob sua orientação, no Senac/SP.

As roupas e o tempo aqui aparecem em processos de modernização e patrimonialização, seu papel nas artes e literatura e na educação corporal, algumas vezes tratando do século XIX, mas, sobretudo, do XX.

#### *Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)*

Por sua vez, os 25 estudos realizados na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) estão divididos em sete PPGs. Assim como visto na UNICAMP, as pesquisas datam dos anos 2000 em diante, sendo a mais antiga entre elas de Leda Marcia Muller Ribeiro (2001), sobre a moda íntima nos anos 1990, no PPG em Comunicação e Semiótica, que reúne sete das pesquisas selecionadas. Entre elas, há apenas uma tese, de Maria Auxiliadora Leite Costa, sobre o percurso da Alta Costura. Não foi vista repetição de autoria, mas Ana Claudia Mei Alves de Oliveira foi responsável pela orientação de três delas, e Leda Tenório da Motta por duas. Todas as pesquisas foram desenvolvidas por mulheres, entre 2001 e 2016, com foco em trajetórias e fenômenos do século XX.

Os demais estudos são únicos em seus programas – Economia Política (2002), História da Ciência (2006), Ciências Sociais (2007), Literatura e Crítica Literária (2011) e Ciências da Religião (2018) – com recortes variados, e três dos cinco foram desenvolvidos por homens.

QUADRO 6: ESTUDOS DEFENDIDOS EM PPGS DIVERSOS NA PUC-SP

ANO	AUTORIA	TÍTULO	GRAU	PROGRAMA	ORIENTAÇÃO
2018	PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira	O axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá	M	Ciências da Religião	BRITO, Enio José da Costa
2007	EMERY, Márcio de Moraes	O impacto da abertura ao comércio exterior da década de 1990 no setor têxtil brasileiro	D	Ciências Sociais	RESENDE, Paulo Edgar Almeida
2001	RIBEIRO, Leda Marcia Muller	<i>Up underwear</i> : o percurso da moda íntima na década de 90 - estratégias e linguagem	M	Comunicação e Semiótica	FERREIRA, Jerusa Pires
2009	FERNANDES, Rosane Schmitz	Revista O Cruzeiro: Alceu Penna e os figurinos de moda	M	Comunicação e Semiótica	OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de
2014	JARDIM, Marília Hernandes	O corset na moda ocidental: um estudo sociossemiótico sobre a construção do torso feminino do século XVIII ao XXI	M	Comunicação e Semiótica	OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de
2014	SANTOS, Maria Fernanda Malozzi dos	A Jovem Guarda, a moda, a TV: o papel do programa de televisão na difusão dos padrões da cultura Jovem Guarda nos anos 60	M	Comunicação e Semiótica	BAITELLO JUNIOR, Norval
2015	CLEMENTE, Mariana Braga	Moda e modos de consumo no Brasil do século XX: revistas e a construção de aparências	M	Comunicação e Semiótica	OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de
2016	COSTA, Maria Auxiliadora Leite	Alta costura: origem e percurso na cultura da massificação	D	Comunicação e Semiótica	MOTTA, Leda Tenório da
2016	MITRE, Maria Augusta da Silveira	A aceleração dos ciclos da moda	M	Comunicação e Semiótica	MOTTA, Leda Tenório da
2002	COAN, Durval Calegari	A indústria têxtil no Brasil na década de 90: trajetória e consequências na economia brasileira	M	Economia Política	KON, Anita
2006	LIMA, Otavio Pereira	Higiene e vestuário no início do século XX: algumas idéias de Afrânio Peixoto	M	História da Ciência	BELTRAN, Maria Helena Roxo
2011	SOUZA, Érica Fernanda Brasil Carosia Paulino de	O traje medieval português e sua função alegórica no Auto da Barca do Inferno e no Auto da Alma de Gil Vicente	M	Literatura e Crítica Literária	SEGOLIN, Fernando

Fonte: Dados da pesquisa, elaboração autoral 2021.

Chama a atenção é que as outras 13 pesquisas se concentram no PPG em História, superando as quantidades vistas na USP e na UNICAMP, em um período de apenas dezesseis anos, uma vez que a primeira data de 2005 e, após ela, o intervalo entre novas defesas não ultrapassou dois anos, até 2020.

QUADRO 7: ESTUDOS DEFENDIDOS NO PPG EM HISTÓRIA DA PUC-SP

ANO	AUTORIA	TÍTULO	GRAU	PROGRAMA	ORIENTAÇÃO
2005	ANGELO, Elis Regina Barbosa	Tecendo rendas: gênero cotidiano e geração Lagoa da Conceição - Florianópolis SC	M	História	MATOS, Maria Izilda Santos de
2006	FYSKATORIS, Anthoula	O varejo de moda na cidade de São Paulo (1910-1940): a democratização da moda e a inserção do consumo de baixa renda	M	História	SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de
2008	ANDRADE, Rita Morais de	Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido	D	História	SANT'ANNA, Denise B. de
2008	GELLACIC, Gisele Bischoff	Bonecas da moda: um estudo sobre o corpo através da moda e da beleza - Revista Feminina 1915-1936	M	História	SANT'ANNA, Denise B. de
2009	SANTOS, Juliana Brancaccio dos	Operárias têxteis: cotidiano e trabalho em São Paulo (1930-1948)	M	História	RAGO FILHO Antonio
2009	TAVEIRA, Luciene Peixoto	A fábrica Codorna: conflitos, práticas e experiências na (re)construção de memórias - 1997-2008	M	História	FRAGA, Estefânia Knotz Canguçu
2010	SHITARA, Mitsuko	1960: Nova Iorque, Londres, Paris e São Paulo	M	História	AVELINO, Yvone Dias
2012	FYSKATORIS, Anthoula	A democratização da moda em São Paulo (1950-2011)	D	História	SANT'ANNA, Denise B. de
2014	CORRÊA, Jaergenton de Souza	Autoestilismo em diáspora: modelando tradições têxteis desde o Hip-Hop	M	História	ANTONACCI, Maria Antonieta M.
2016	SILVA, Célia Regina Reis da	Crespos insurgentes, estética revolta memória e corporeidade negra paulistana, hoje e sempre	D	História	ANTONACCI, Maria Antonieta M.
2017	SILVA, Sandra Regina da	A cidade de São Paulo do século XVIII: a importância da indumentária (1765 - 1776)	M	História	TORRÃO FILHO, Amilcar
2018	BETTA, Edineia Pereira da Silva	A institucionalização da indumentária gaúcha: imagens que (re)vestem o tradicionalista gaúcho (1947-1989)	D	História	FRAGA, Estefânia Knotz Canguçu
2020	SILVA, Rosyane Maria da	Iqhiya: turbantes e tecidos conectando mulheres negras: Brasil, África do Sul e Moçambique	M	História	ANTONACCI, Maria Antonieta M.

Fonte: Dados da pesquisa, elaboração autoral 2021.

Apenas um dos 13 estudos foi realizado por um homem, Jaergenton de Souza Corrêa (2014), e apenas quatro são teses. A única autoria a se repetir é de Anthoula “Tula” Fyskatoris (2006 e 2012), analisando a democratização da moda em São Paulo, respectivamente, entre 1910 e 1940, e 1950 e 2011. Além das duas pesquisas de Fyskatoris, outras duas foram orientadas por Denise Bernuzzi de Sant’Anna, três por Maria Antonieta Martines Antonacci, duas por Estefânia Knotz Canguçu Fraga. As quatro restantes, tiveram orientadores variados.

Os temas passam por tradições e fabricação, circulação e armazenamento de tecidos e trajés, desde o século XVIII ao início do século XXI.

#### *Centro Universitário Senac de São Paulo (Senac/SP)*

Em 2005, o Centro Universitário Senac de São Paulo estabeleceria o mestrado acadêmico em Moda, Cultura e Arte (Histórico das Décadas, s.d.), a primeira pós-graduação *Stricto Sensu* brasileira na área. Pouco depois, iniciaria ainda a publicação da revista *Iara* – curiosamente, no mesmo ano em que o curso seria suspenso, após sua quarta turma (Bonadio, 2010). Os arquivos da revista, que permanece sem novas publicações desde o início

de 2018, são uma das poucas coisas relacionadas a esse programa ainda acessíveis – atualmente, o Senac/SP oferece apenas especializações, e não mantém um repositório com a produção de seu antigo mestrado. As sete dissertações listadas abaixo só puderam integrar este levantamento por estarem presentes no texto de Bonadio, de 2010, embora algumas delas tenham sido publicadas em livro posteriormente – o que não substitui a importância dessa produção ser mantida acessível, tanto para quem pesquisou, quanto para quem deseja conhecer o trabalho.

QUADRO 8: DISSERTAÇÕES DEFENDIDAS NO SENAC/SP

ANO	AUTORIA	TÍTULO	GRAU	PROGRAMA	ORIENTAÇÃO
2008	PENNA, Gabriela Ordones	Vamos Garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)	M	Moda, Cultura e Arte	BONADIO, Maria Claudia
2008	QUINTANILHA, Rita de Cássia Mouco	A Moda Feminina dos Anos 50: estudo sobre as ressonâncias formais do pós-guerra à era JK	M	Moda, Cultura e Arte	BOCCARA, Ernesto Giovanni
2008	SALLES, Joana Pedrassoli	As roupas de Lina: uma biografia	M	Moda, Cultura e Arte	MORAES, Eliane Robert
2008	SCHMITT, Juliana Luiza de Melo	Mortes vitorianas: corpos e luto no século XIX	M	Moda, Cultura e Arte	MORAES, Eliane Robert
2009	RODRIGUES, Mariana Christina de Faria Tavares	Mancebos e mocinhas: análise do comportamento de consumo do vestuário oitocentista brasileiro a partir da obra de Joaquim Manuel de Macedo	M	Moda, Cultura e Arte	SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de
2010	CAMPIDELLI, Andressa de Jácomo	FENIT e SPFW: uma análise comparativa de dois momentos históricos da construção do campo da moda no Brasil	M	Moda, Cultura e Arte	BOCCARA, Ernesto Giovanni
2010	SOARES, Fernando Augusto Hage	João Affonso (1855-1924): entre palavras, desenhos, costumes e modas	M	Moda, Cultura e Arte	BONADIO, Maria Claudia

Fonte: Dados da pesquisa, elaboração autoral 2021.

Há apenas uma pesquisa de autoria masculina, e as orientações estão divididas entre Bonadio (2), egressa da UNICAMP; Boccara (2), que orientou trabalhos sobre moda na mesma universidade; Eliane Robert Moraes (2), que não orientou mais pesquisas sobre moda desde o encerramento desse programa; e Denise Bernuzzi de Sant'Anna (1), que supervisionou estudos sobre moda na PUC-SP. Os aspectos da moda escolhidos como objeto das pesquisas são variados, mas a maioria se situa entre os anos de 1850 e 1950.

#### *Outras instituições de ensino*

Os três quadros apresentados a seguir trazem as listas de pesquisas localizadas na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e em algumas outras, com números baixos de pesquisas relacionadas.

Apesar de a UNESP estar dividida em diversos *campi*, sua produção será agrupada no quadro abaixo. As nove pesquisas foram realizadas entre 2000 e 2018, duas por homens, duas em nível de doutorado e três nos programas de História, em Franca (2) e Assis (1). E foi justamente nesse PPG que José Mário Martinez Ruiz defendeu sua dissertação, no ano 2000, onde permanece única. Só bem mais recentemente, no PPGH de Franca, outras dissertações sobre moda foram desenvolvidas, em 2016 e 2018 – e não tiveram a mesma orientação. As três pesquisas históricas ainda são variadas em tempo e espaço.

Nos programas de Ciências Sociais, foram localizadas pesquisas em Araraquara (2) e Marília (2), também com características distintas entre si. Nos programas de Artes Visuais, Design e Letras, houve apenas uma pesquisa em cada.

Em conjunto, se destacam as análises da sociedade do século XIX e de processos relacionados à moda no decorrer do século XX. Não foram identificados trabalhos aderentes posteriores a 2018.

QUADRO 9: ESTUDOS DEFENDIDOS EM PPGS DIVERSOS NA UNESP

ANO	AUTORIA	TÍTULO	GRAU	PROGRAMA	ORIENTAÇÃO
2007	SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de	O vestuário do negro na fotografia e na pintura: Brasil, 1850-1890	M	Artes Visuais [São Paulo]	TIRAPELI, Percival
2006	MICHETTI, Miqueli	A lógica social da moda: apontamentos para uma teoria crítica da cultura de consumo	M	Ciências Sociais [Araraquara]	FRANCO, Renato Bueno
2007	ALÁRIO, Mônica Agda de Souza	Os estilistas e a produção de moda	D	Ciências Sociais [Araraquara]	SOUZA, Eliana Maria de Melo
2008	TRINCA, Tatiane Pacanaro	O corpo-imagem na cultura do consumo: uma análise histórico-social sobre a supremacia da aparência no capitalismo avançado	M	Ciências Sociais [Marília]	CABRAL, Fátima Aparecida
2015	CAMARGO, Andréa Barbosa	The horn of plenty de McQueen: uma conjunção paródica entre o design, a moda e a arte no contemporâneo	D	Design [Bauru]	PINHEIRO, Olimpio José MOURA, Monica CARVALHO, Mario de
2000	RUIZ, José Mário Martinez	Etiqueta: sociabilidade e moda: a identidade da elite paulistana (1895-1930)	M	História [Assis]	SILVA, Zélia Lopes da
2016	ALVARADO, Thiago Henrique	Vestidas e afeitas para serem virtuosas: as mulheres na Castela dos séculos XIV e XV	M	História [Franca]	FRANÇA, Susani Silveira Lemos
2018	CINTRA, Mariana de Paula	Boas costuras, belas figuras: uma história do despertar da moda no oitocentos carioca	M	História [Franca]	PEREIRA, Milena da Silveira
2013	CHOCIAY, Lucianne	Moda e literatura: a poética do vestuário em Macedo e Alencar	M	Letras [São José do Rio Preto]	WIMMER, Norma

Fonte: Dados da pesquisa, elaboração autoral 2021.

Na UPM foi encontrado um cenário peculiar. Entre as oito pesquisas selecionadas, uma única foi desenvolvida no PPG em Ciências da Religião. Embora os textos oriundos desse programa estejam disponíveis no Repositório Institucional, no momento da escrita deste texto o PPG não consta entre os reconhecidos pela CAPES, nem entre os cursos disponíveis na universidade. As últimas publicações relacionadas a ele datam de 2019, e não foram encontradas informações muito precisas sobre a validade dessa titulação fora da instituição, que é mantida por um instituto cristão protestante. Contudo, a dissertação de Márcia Valéria de Araújo tem como objetivo “traçar uma história do vestuário da mulher religiosa”, o que, no contexto do *Histórias da Moda*, é relevante.

As demais pesquisas estão concentradas no PPG em Educação, Arte e História da Cultura, entre 2008 e 2020, sendo cinco dissertações e duas teses. Quatro delas foram orientadas por Paulo Roberto Monteiro de Araujo, duas por Regina Célia Faria Amaro e apenas uma por Rosângela Patriota Ramos – contudo, uma das que mais demonstra conexão com o aspecto histórico. Optou-se por mantê-las elencadas no momento desta primeira análise

por provirem de um PPG que privilegia a História da Cultura e, em geral, demonstrarem ter relações, ainda que não muito estreitas, com momentos ou percursos no passar do tempo.

QUADRO 10: ESTUDOS DEFENDIDOS EM PPGS NA UPM

ANO	AUTORIA	TÍTULO	GRAU	PROGRAMA	ORIENTAÇÃO
2007	ARAÚJO, Márcia Valéria de	O vestuário e a identidade da mulher religiosa: entre a ética e a estética	M	Ciências da Religião	PEREIRA, João Baptista Borges
2008	GHANDOUR, Kassem Mahamad	Marujos a bordo: o desejo homoerótico, a estética camp e a moda de Gaultier	M	Educação, Arte e História da Cultura	ARAÚJO, Paulo Roberto Monteiro de
2013	RESENDE, Patrícia Helena Soares Fonseca Rossi de	Os caminhos do sistema de moda: os diálogos com a arte e seus disfarces	D	Educação, Arte e História da Cultura	ARAÚJO, Paulo Roberto Monteiro de
2014	CAMPOS, Débora Caramaschi de	Cultura de moda: roupa e história, um meio sensível: um processo criativo, uma produção estética?	M	Educação, Arte e História da Cultura	ARAÚJO, Paulo Roberto Monteiro de
2014	GARCIA, Sueli	Arte e cultura da moda como fundamentos do vestir contemporâneo	D	Educação, Arte e História da Cultura	ARAÚJO, Paulo Roberto Monteiro de
2017	ZAHER, Mônica Abed	Moda e cultura: o estilo Chanel na Europa do século XX	M	Educação, Arte e História da Cultura	GIORA, Regina Célia Faria Amaro
2018	TEIXEIRA, Nathalia Nunes	Velhos jovens: uma análise sobre a publicidade de moda e o envelhecer estudo de caso: Iris Apfel	M	Educação, Arte e História da Cultura	GIORA, Regina Célia Faria Amaro
2020	NAVARRO, Gisele Cristina	As santas de Zurbarán e a história da indumentária do século XVII	M	Educação, Arte e História da Cultura	RAMOS, Rosangela Patriota

Fonte: Dados da pesquisa, elaboração autoral 2021.

Por fim, as nove instituições de ensino com raras ou únicas pesquisas sobre a moda e o tempo. Foram reunidos 13 títulos, todos dissertações, sendo apenas dois desenvolvidos por homens, entre 2006 e 2020. Quanto à orientação, apenas o nome de Mirtes Marins de Oliveira se repete, nas duas pesquisas defendidas no mestrado de Artes Visuais da FASM. Apesar do pioneirismo em relação à graduação, a FASM nunca teve um PPG *Stricto Sensu* voltado para a moda. A instituição ofereceu apenas esse mestrado em Artes Visuais, a partir de 2004, que, aparentemente, teve sua última turma ingressando em 2011 (Mestrado em Artes Visuais, s.d.). Da mesma forma que o Senac/SP, atualmente a FASM disponibiliza apenas cursos *Lato Sensu* (Pós-Graduação, s.d.), e não mantém um repositório institucional contendo as dissertações.

Outro PPG, em processo de desativação<sup>13</sup>, que quase ficou de fora desse quadro foi o de Educação, do Centro Universitário Moura Lacerda (CUML). Aqui, por meio do Lattes da pesquisadora Ana Keila dos Reis Garcia, relacionada a um grupo de pesquisa em moda sediada na instituição, foi encontrada uma única pesquisa, que destaca corte e costura, rendas e bordados, defendida por ela em dezembro de 2018.

<sup>13</sup> Em comunicação pessoal com a professora Maria de Fátima Mattos, em 21.02.2022, confirmou que o PPGE da CUML está em processo de encerramento desde junho de 2021.

A Universidade Anhembi-Morumbi ofereceu um número um pouco maior de resultados – quatro títulos, defendidos em 2011, 2014, 2015 e 2020. Cada um deles foi orientado por uma professora diferente, enquadrando a moda dos anos 1960/1970, calças femininas do início do século XX, e momentos da trajetória criativa de Hussein Chalayan e Zuzu Angel.

Os seis últimos trabalhos, todos da década de 2010, são representantes únicos de suas instituições. Investigam as roupas a partir de pinturas, fotografias ou telenovelas do passado, passando pela história empresarial e por desfiles específicos de Alexander McQueen e Ronaldo Fraga. Em certa medida isoladas, talvez essas produções ficassem esquecidas em repositórios menos óbvios.

QUADRO 11: ESTUDOS DEFENDIDOS EM PPGS E IES DIVERSOS

ANO	AUTORIA	TÍTULO	GRAU	PROGRAMA	IES	ORIENTAÇÃO
2018	GARCIA, Ana Keila dos Reis	Artes manuais femininas na Escola Profissional Mixta em Ribeirão Preto (1927-1970)	M	Educação	CUML	MATTOS, Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de
2006	LOTUFO, Flavio Roberto	Flávio de Carvalho e a Experiência nº3	M	Artes Visuais	FASM	OLIVEIRA, Mirtes Marins de
2009	ROCHA, Mariana Machado Lousada	Ruas, passagens, passarelas: Charles Baudelaire, Walter Benjamin e os lugares da moda	M	Artes Visuais	FASM	OLIVEIRA, Mirtes Marins de
2011	FARIAS, Maria Luiza Almeida	O design de uma geração: jovem e moda na Revista Claudia nos anos 1960/1970	M	Design	UAM	MERLO, Márcia
2014	EPAMINONDAS, Natalia Rosa	O design de calças femininas: Rio de Janeiro e São Paulo no início do séc. XX	M	Design	UAM	CARVALHO, Agda Regina de
2015	FERREIRA, Diêgo Jorge Lobato	Design de moda, memória e museu: um estudo de caso da obra do designer de moda Hussein Chalayan	M	Design	UAM	ARANTES, Priscila Almeida Cunha
2020	CINTRA, Fernanda do Nascimento	Design, bordado e resistência: entre trajes e pontos de oposição	M	Design	UAM	MESQUITA, Cristiane Ferreira
2017	DIAS, Nicole Cristine de Aquino	Diálogos entre moda e cultura: um olhar bakhtiniano para as narrativas do estilista Ronaldo Fraga	M	Linguística	UFSCAR	MIOTELLO, Valdemir
2020	PRADO, Renata Cristina Garcia	Maternidade, de Eliseu Visconti: estudo da indumentária	M	História da Arte	UNIFESP	SQUEFF, Letícia Coelho
2013	PENNESI, Mary Costa Araujo	A modernização dos figurinos e da moda na telenovela "Ti-ti-ti" em 1985 e 2010	M	Comunicação	UNIP	WAJNMAN, Solange
2014	BEATOVE, Rosa Maria del Salvador	Ginásio Estadual 'Martinm Afonso': uma reconstrução histórica de imagens (1931-1971)	M	Educação	UNISANTOS	BARREIRA, Luiz Carlos
2015	JARÁ, Daniela Andrade	A beleza do rosto feminino construído pela moda: em cena a coleção "The Horn of Plenty" de Alexander McQueen	M	Comunicação e Cultura	UNISO	DRIGO, Maria Ogécia
2010	RUSSO, Suely Miyuki Enomoto	Malharia Nossa Senhora da Conceição: história de uma empresa pioneira no Vale do Paraíba Paulista	M	Gestão e Desenvolvimento Regional	UNITAU	RICCI, Fabio

Fonte: Dados da pesquisa, elaboração autoral 2021.

## Tecendo comentários

Entre as 130 pesquisas elencadas, distribuídas em 15 instituições, a grande maioria foi desenvolvida já no século XXI. Foram, no total, 27 em nível de doutorado, duas em livre-docência, e as demais (101) em mestrado. Observando os nomes dos autores, verificou-se a predominância da autoria feminina, que intriga quando comparada com as figuras proeminentes

da criação de moda no país. Como exemplo, pode ser lembrada uma coleção de livros, lançada no final dos anos 2000 pela extinta editora Cosac Naify, denominada “Moda Brasileira”. Entre os dez títulos da série, dedicados cada um a um designer, apenas três eram mulheres<sup>14</sup> (Fechada..., 2015). Mesmo entre os títulos elencados aqui, nota-se uma predominância de nomes masculinos quando se estuda autores ou designers – por exemplo, Machado de Assis, Alceu Penna, Alexander McQueen – embora a relação entre a moda e as mulheres seja destacada com mais frequência como ocupação, sociabilidade, identidade ou formatação do corpo.

Ainda que a pulverização dos resultados em diversos PPGs possa fazê-los parecer menos numerosos à primeira vista, a USP é a universidade com mais pesquisas, 47 no total, seguida pela PUC, que contabiliza 25 e a UNICAMP, que soma 21. Pouco mais de um quarto do total foi desenvolvido em PPGs em História, e um pouco menos de um quarto nos PPGs em Moda. Assim, mais da metade dos estudos foi desenvolvida em programas diversos, o que desperta a reflexão sobre as características que esses diálogos ou narrativas de fundo histórico possam estar adquirindo em contato com outras disciplinas.

É notável também que a incidência de pesquisas relacionadas à moda, ou à história da moda aumentou drasticamente no século XXI – houve apenas sete entre 1950 e 2000 – o que possivelmente é consequência da validação acadêmica obtida com a criação dos cursos superiores, periódicos, pós-graduações e grupos de pesquisa na área. No Diretório de Grupos CNPq, foram localizados seis grupos de pesquisa sediados no estado de São Paulo com a palavra “moda” em seus nomes – nem todos em atividade. Porém, apenas um deles afirmava se relacionar à história – História da Arte, da Cultura e da Moda, criado em 2017, no Centro Universitário Moura Lacerda (CUML) (Mattos, 2020).

A maior parte dos dados utilizados para elaboração dos quadros de análise foi coletada entre 2018 e 2019. Pouco depois, o projeto precisou ser pausado, sendo retomado entre 2020 e 2021. Obedecendo os mesmos procedimentos, foi feita a atualização das listas que resultaram nesta primeira análise. Alguns comentários quanto às questões tecnológicas desses momentos distintos continuam pertinentes, ainda que modificações possam ter sido feitas pelas instituições.

Primeiramente, destaca-se a impossibilidade de realizar completamente as buscas – e até mesmo as atualizações – conforme o previsto inicialmente, devido ao uso de listas simples ou sistemas muito específicos para o armazenamento das pesquisas em algumas IES. Felizmente, repositórios desenvolvidos a partir de *softwares* como o TEDE, do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) ou o DSpace, um sistema de código aberto distribuído pela Duraspace, têm se tornado mais comuns. Em repositórios baseados nessas aplicações a localização das pesquisas, em geral, foi facilitada. Todavia, cada instituição tem a possibilidade de configurar o sistema à sua maneira, o que impede uma padronização completa.

Um exemplo dessa variação pode ser visto entre a Fundação Getúlio Vargas (FGV) e a UNESP, cujos repositórios utilizam o DSpace. São visualmente bem parecidos e oferecem

---

<sup>14</sup>Os contemplados pela coleção foram Alexandre Herchcovitch, Glória Coelho, Lino Villaventura, Ronaldo Fraga, Walter Rodrigues, André Lima, Clô Orozco, Lenny Niemeyer, Marcelo Sommer e Reinaldo Lourenço

diversos filtros. Contudo, na FGV os resultados não distinguiam os trabalhos defendidos em São Paulo dos do Rio de Janeiro. Foram separados manualmente e, embora houvesse trabalhos relacionados à moda, tinham conexões insuficientes com o aspecto histórico, demandando um longo período de trabalho, sem resultados positivos. Na página da UNESP foi encontrada uma dificuldade bem diferente: o mesmo título era exibido repetidas vezes entre os resultados, possivelmente considerando várias ocorrências do termo requisitado dentro do arquivo, apresentando listas muito extensas e que demandavam a aplicação de vários outros filtros, além de ferramentas externas ao repositório, para seleção manual das pesquisas.

Houve ainda *sites* com problemas de funcionamento que impossibilitaram total ou parcialmente a verificação, como os das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) e os do Centro Universitário FIAM-FAAM, que apresentaram instabilidade. Posteriormente, foi possível verificar por meio de uma biblioteca unificada entre as duas instituições, baseada no *software* Pergamum, a existência de uma única dissertação sobre moda, no Mestrado Profissional em Jornalismo, defendida em 2018<sup>15</sup>.

Outra instituição com o repositório indisponível durante a primeira verificação foi a Universidade Federal do ABC (UFABC). A mesma mensagem de “em breve” apontava para a disponibilidade futura dos repositórios digitais, tanto em 2018 quanto em 2021. As opções, portanto, foram a verificação no catálogo da biblioteca, baseado no *software* Sophia, e a busca no Banco de Teses do IBICT, indicado pela universidade. Porém, a biblioteca apresentou lentidão e o Banco não distinguia ‘moda’ e ‘modo’. Contudo, utilizando a ferramenta de listar resultados por relevância nesse último, verificou-se a ausência de pesquisas sobre moda na UFABC.

Já a imensa Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) da USP, onde constam mais de cem mil pesquisas, parece ter sido pouco modificada em termos de funcionamento e design desde sua inauguração, em 2001. Suas opções de filtro são menos otimizadas, em comparação com sistemas como o TEDE, e não oferecem possibilidades de personalização de exibição dos resultados, sempre apresentando apenas dez entradas por página. Além disso, a BDTD não inclui pesquisas mais antigas, que apenas têm seus títulos compilados em outros repositórios, aparentemente em desuso. Até mesmo pesquisas mais recentes e disponíveis na BDTD, por vezes só puderam ser localizadas por meio de buscas fora do repositório, como a de Loureiro (2007).

Dessa forma, é possível que, futuramente, os números apresentados aqui sejam alterados, por mais pesquisas de datas passadas ainda precisarem ser incluídas nos quadros, por consequência do funcionamento contraintuitivo de boa parte dos acervos digitais. Por outro lado, com a finalização da coleta e análise preliminar de dados de todo o país, e o aprofundamento das análises, é possível que alguns títulos considerados inicialmente sejam descartados, mais adiante.

---

<sup>15</sup> “Jornalismo de moda na era digital: Um estudo de caso da revista Glamour”, de Jamille de Menezes Ferreira. O mesmo trabalho foi o único obtido também por meio do Catálogo da CAPES, e não tinha conexões o suficiente para integrar os quadros.

## Arremate

Algumas considerações finais precisam ser feitas. Este texto marca o fim de uma etapa de coleta, seleção e análise preliminar de dados, que gera por si um guia local de leitura para quem busca o que já foi discutido em programas de pós-graduação *Stricto Sensu* de São Paulo sobre “história da moda” – entre aspas, para lembrar a acepção ampla dada a essa expressão aqui. Entende-se que esse guia incipiente já possa ser uma contribuição relevante ao reunir títulos de sete décadas de pesquisa.

Aqui, os dados foram observados principalmente para reconhecer a incidência de estudos relacionados, simultaneamente, a noções amplas de história e de moda e estabelecer um panorama, no qual puderam ser visualizadas questões de circulação do conhecimento, da necessidade de aprimoramento tecnológico dos repositórios em relação à Experiência de Usuário (do inglês *User Experience*). Por mais que a digitalização viabilize acesso e trocas que anteriormente seriam impensáveis, a localização dos materiais não raramente demanda conhecimentos secundários, como o domínio de ferramentas variadas de busca. Além disso, permitir que o conhecimento desenvolvido caia no esquecimento, além de ser injusto com os pesquisadores, é também problemático do ponto de vista do uso de verbas públicas. A dificuldade de acesso pode ainda reforçar a falsa impressão de que não se pesquisa moda no Brasil, mantendo as referências históricas e afins centradas no hemisfério norte.

O processo de mapear e de analisar a primeira seleção desses títulos também despertou reflexões sobre possibilidades futuras de abordagem dos quadros apresentados aqui. É possível utilizar outros parâmetros e recortes, complementá-los com informações presentes nos currículos Lattes dos autores e autoras dos estudos e cruzar dados com os das regiões que ainda estão por ser analisadas. Pode-se ter como um objeto, por exemplo, identificar pontos de contato profissional entre autores e orientadores, uma vez que alguns autores de estudos mais antigos reapareceram como orientadores de trabalhos mais recentes, e esboçar trajetórias profissionais e redes formadas.

Um aspecto relacionado a isso que pode ser destacado, além da predominância do grau de mestre, é a pouca repetição de autoria em dissertações e teses. Algumas hipóteses podem ser levantadas – uma delas seria a de os autores terem realizado partes de sua qualificação acadêmica em estados ou países diferentes, um movimento que poderá ser percebido com mais precisão por meio da análise dos currículos, e complementar a ideia mencionada acima.

Em relação ao conteúdo das pesquisas, nota-se uma multiplicidade temática e temporal entre as pesquisas, mas que encontram convergências ao apresentarem alguma concentração nos séculos XIX e XX, em relações com a literatura ou com a cultura visual, e a preferência por objetos nacionais. Com os quadros em mãos, já é possível notar temas inéditos ou pouco explorados em uma perspectiva mais histórica – nesse sentido, os calçados são um bom exemplo. Apesar de existir uma produção considerável sobre a indústria calçadista paulista, ela ainda não foi objeto de pesquisa histórica ou que, de alguma maneira, dialogasse com a História. Pode-se supor que uma das razões para isso seja que a produção

intelectual sobre calçados é privilegiada em programas mais próximos à tecnologia, que não possuam os estudos culturais como objetivo.

Questões sobre o financiamento e a circulação das pesquisas podem ser tratadas, posteriormente, na tentativa de identificar alguma conexão – as pesquisas com menos divulgação teriam se originado de fomento público ou privado? Ou teria conexão com a natureza da instituição de ensino? É possível que várias delas não estejam disponíveis para consulta online por solicitação dos autores, mas, nesse caso, seria devido à natureza do financiamento, à publicação como livro, ou outras razões?

Ainda quanto a questões de subsídio financeiro, o próprio *Histórias da Moda* encontra limitações específicas de um projeto independente. Além da elaboração de guias e a publicação de dados nacionais, junto a algumas reflexões e análises, dificilmente será possível disponibilizar um banco de dados com recursos técnicos complexos para a localização desses títulos. Por outro lado, nossa intenção de elaborar um guia nacional que não exista exclusivamente no meio virtual e não referencie apenas o acesso online a essas produções, parece uma boa forma de preservar a memória do que já foi pesquisado e auxiliar em estudos futuros.

## Referências

ALMEIDA, Adilson José de. Indumentária e moda: seleção bibliográfica em português. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 3, n. 1, 1995. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47141995000100021&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47141995000100021&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 29 maio 2018.

BAGGIO, Adriana Tulio. A pesquisa em moda e literatura no Brasil: perfil quantitativo, tipologia das abordagens e questões metodológicas. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 4, n. 2, p. 124 - 134, 2020. DOI: 10.5965/25944630422020124. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/17037>>. Acesso em: 8 abr. 2022.

BIBLIOTECA VIRTUAL DA FAPESP. **Carmen Lucia Soares**. Sem data. Disponível em: <<https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/87388/carmen-lucia-soares/>>. Acesso em: 30 out. 2021.

BONADIO, Maria Claudia. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação no Brasil. **Iara - Revista de Moda, Cultura e Arte**, São Paulo, v.3, n.3, dez.2010. Disponível em: <[http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/03\\_IARA\\_vol3\\_n3\\_Dossie.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/03_IARA_vol3_n3_Dossie.pdf)>. Acesso em: 29 maio 2018.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO. Buscar Currículo Lattes (Busca Simples). **Currículo Lattes**. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>>. Acesso em: 08 abr. 2022.

CAPEs. **Catálogo de Teses e Dissertações**. Disponível em: <<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>>. Acesso: 30 out. 2021.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (CAPES). Plataforma Sucupira. **Cursos Avaliados e Reconhecidos (SP)**. Disponível em: <<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/programa/quantitativos/quantitativos.jsf?cdRegiao=3&sgUf=SP>>. Acesso em: 5 abr. 2018.

CORRÊA, Carlos Humberto (org.). **Catálogo de teses e dissertações dos cursos de pós-graduação em História: 1973-1985**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987.

DURASPACE. **About DSpace**. Disponível em: <<http://www.duraspace.org/dspace/about/>>. Acesso em: 30 maio 2018.

FECHADA, Cosac Naify deixa herança importante de livros de moda editados no Brasil. **Fashion Forward**, São Paulo, 6 dez. 2015. Disponível em: <<http://ffw.uol.com.br/noticias/moda/fechada-cosac-naify-deixa-heranca-importante-de-livros-de-moda-editados-no-brasil/>>. Acesso em: 29 maio 2018.

HISTÓRICO das Décadas. **Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – Senac**, São Paulo. Disponível em: <<http://www.sp.senac.br/jsp/default.jsp?newsID=a13129.htm&testeira=457>>. Acesso em: 29 maio 2018.

HORN, Bibiana Silveira. **Uma análise da pesquisa em design de moda no Brasil a partir de periódicos da área**. Dissertação (Mestrado em Design) - Programa de Pós-Graduação em Design, Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/5145847-Design-educacao-e-inovacao-bibiana-silveira-horn-uma-analise-da-pesquisa-em-design-de-moda-no-brasil-a-partir-de-periodicos-da-area.html>>. Acesso em: 29 maio 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA (IBICT). **Sistema de Publicação Eletrônica de Teses e Dissertações (TEDE)**. Disponível em: <<http://www.ibict.br/pesquisa-desenvolvimento-tecnologico-e-inovacao/sistema-eletronico-de-teses-e-dissertacoes%28tede%29>>. Acesso em: 29 maio 2018.

KAWAMURA, Yuniya. **Fashion-ology: an introduction to Fashion Studies**, New York: Berg, 2005.

MALERBA, Jurandir. Acadêmicos na berlinda ou como cada um escreve a História?: uma reflexão sobre o embate entre historiadores acadêmicos e não acadêmicos no Brasil à luz dos debates sobre *Public History*. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 7, n. 15, p. 27–50, 2014. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/692>>. Acesso em: 8 abr. 2022.

MATTOS, Maria de Fatima da Silva Costa Garcia de. **História da Arte, da Cultura e da Moda**. Diretório dos grupos de pesquisa no Brasil Lattes, 2020. Disponível em: <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/9357650371638593>>. Acesso em: 30 out. 2021.

MATTOS, Maria de Fatima da Silva Costa Garcia de. Referencial para pesquisa sobre moda e vestuário. Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação. Disponível em: <<https://modapesquisacienti.wixsite.com/modapesquisa>>. Acesso em: 30 mar. 2022.

MESTRADO em Artes Visuais. **Faculdade Santa Marcelina (FASM)**, São Paulo. Disponível em: <<http://sistemas.fasm.edu.br/index.php/Cursos/1/16/16/133/--Mestrado-em-Artes-Visuais>>. Acesso em: 30 maio 2018.

PIRES, Dorotéia Baduy. **Acervo de referências em moda na língua portuguesa**, versão XI, setembro 2011.

PÓS-GRADUAÇÃO. **Faculdade Santa Marcelina (FASM)**, São Paulo. Disponível em: <[http://santamarcelina.org.br/educacao/fasm\\_unidade\\_pos\\_graduacao.asp?id=29](http://santamarcelina.org.br/educacao/fasm_unidade_pos_graduacao.asp?id=29)>. Acesso em: 24 abr. 2018.

RAINHO, Maria do Carmo. A moda como campo de estudos do historiador: balanço da produção acadêmica no Brasil. In: **Anais 11º Colóquio de Moda**. ABEPEM, 2015. Disponível em: <<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/ARTIGOS-DE-GT/GT06-MODA-E-CULTURA/GT-6-A-MODA-COMO-CAMPO-DE-ESTUDOS-DO-HISTORIADOR.pdf>>. Acesso em: 08 abr. 2022.

ROCAMORA, Agnès; SMELIK, Anneke. An Introduction. In: ROCAMORA, Agnès; SMELIK, Anneke (Org.) **Thinking through fashion: A Guide to Key Theorists**. Londres/Nova York: I.B.Tauris, 2015.

RODRIGUES, Lucas. Nova pós-graduação consolida o curso de têxtil e moda da EACH. **Universidade de São Paulo**, São Paulo, 18 out. 2011. Disponível em: <<http://www5.usp.br/1276/nova-pos-graduacao-consolida-o-curso-de-textil-e-moda-da-each/>>. Acesso em: 29 maio 2018.

SANTUCCI, Natália de Noronha. Historiografia de Moda - Um levantamento da produção acadêmica em São Paulo. In: **Anais Moda Documenta**, 2015a. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/326224635\\_Historiography\\_of\\_Fashion-An\\_Levy\\_of\\_Academic\\_Production\\_in\\_Sao\\_Paulo\\_Historiografia\\_de\\_Moda-Um\\_Levantamento\\_da\\_Producao\\_Academica\\_em\\_Sao\\_Paulo?ev=project](https://www.researchgate.net/publication/326224635_Historiography_of_Fashion-An_Levy_of_Academic_Production_in_Sao_Paulo_Historiografia_de_Moda-Um_Levantamento_da_Producao_Academica_em_Sao_Paulo?ev=project)>. Acesso: 29 ago. 2021.

SANTUCCI, Natália de Noronha. Historiografia de Moda - Um levantamento sobre a produção acadêmica no Rio Grande do Sul. In: VIANNA, Marcelo et al (Orgs.). **O historiador e as novas tecnologias**: Reunião de artigos do II Encontro de Pesquisas Históricas – PUCRS. Porto Alegre: Memorial do Ministério Público do Rio Grande do Sul, 2015b. p. 506-524. Disponível em: <[https://iiephispucrs.files.wordpress.com/2015/11/ii\\_ephis\\_livro\\_final.pdf](https://iiephispucrs.files.wordpress.com/2015/11/ii_ephis_livro_final.pdf)>. Acesso: 29 ago. 2021.

SANTUCCI, Natália de Noronha. História da Moda – Projeto de catalogação dos estudos acadêmicos realizados no Brasil. In: **Anais 12º Colóquio de Moda**. ABEPEN, 2016. Disponível em: <<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202016/COMUNICACAO-ORAL/CO-03-Cultura/CO-03-Historia-da-Moda-Catalogacao.pdf>>. Acesso: 10 abr. 2022.

SANTUCCI, Natália de Noronha; ALVES, Paulo Gabriel. **Histórias da Moda**. Site do projeto de catalogação. Disponível em: <<https://historiasdamoda.wordpress.com/>>. Acesso em 10 abr. 2022.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**, 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2009.

TREVISOL NETO, Orestes. **A institucionalização científica do campo da moda no Brasil**: estudo baseado nas instituições, produtores e produtos científicos. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Florianópolis, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/135394/334677.pdf>>. Acesso: 15 de ago. 2017.

VIANNA, Hermano. Internet brasileira, 20 anos. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 10 abr. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/internet-brasileira-20-anos-15829266>>. Acesso em: 30 out. 2021.

## ANEXO: ESTUDOS EM ORDEM CRONOLÓGICA (SÃO PAULO, 1950-2020)

ANO	AUTORIA	TÍTULO	GRAU	PROGRAMA	ORIENTAÇÃO	IES
1950	SOUZA, Gilda de Mello e	Moda no século XIX	Doutorado	Sociologia	BASTIDE, Roger	USP
1979	LEWKOWICZ, Ida	Aspectos do pensamento dos industriais têxteis paulistas (1919-1930)	Mestrado	História Econômica	PETRONE, Maria Thereza Schorer	USP
1996	FERRON, Wanda Maleronka	Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo -1920-1950)	Doutorado	História Econômica	FERLINI, Vera Lucia Amaral	USP
1998	PAULA, Teresa Cristina Toledo de	Inventando moda e costurando história: pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista - USP	Mestrado	Ciência da Informação e Documentação	MARTINS, Maria Helena Pires	USP
1999	ALMEIDA, Adilson José de	Uniformes da Guarda Nacional: 1831-1852. A Indumentária na Organização e Funcionamento de uma Associação Armada	Mestrado	História Social	MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de	USP
2000	BONADIO, Maria Claudia	Moda: costurando mulher e espaço público. Estudo sobre a sociabilidade feminina na cidade de São Paulo 1913-1929	Mestrado	História	BORGES, Vera Hercília Faria Pacheco	UNICAMP
2000	RUIZ, José Mário Martinez	Etiqueta: sociabilidade e moda: a identidade da elite paulistana (1895-1930)	Mestrado	História [Assis]	SILVA, Zélia Lopes da	UNESP
2001	RIBEIRO, Leda Marcia Muller	Up underwear: o percurso da moda íntima na década de 90 - estratégias e linguagem	Mestrado	Comunicação e Semiótica	FERREIRA, Jerusa Pires	PUC-SP
2002	COAN, Durval Calegari	A indústria têxtil no Brasil na década de 90: trajetória e consequências na economia brasileira	Mestrado	Economia Política	KON, Anita	PUC-SP
2002	RICCI, Fabio	Origens e aspectos do desenvolvimento das indústrias têxteis no Vale do Paraíba Paulista na República Velha	Doutorado	História Econômica	NASCIMENTO, Benedicto Heloiz	USP
2004	TOLEDO, Marina Sartori de	A teatralização da moda brasileira: os desfiles da Rhodia nos anos 60	Mestrado	Artes Cênicas	PINTO, Cyro Del Nero de Oliveira	USP
2004	XIMENES, Maria Alice	Corpo e roupa: território da existência e da cultura: reflexões para o redesenho do corpo feminino no século XIX	Mestrado	Artes	BOCCARA, Ernesto Giovanni	UNICAMP
2005	ANGELO, Elis Regina Barbosa	Tecendo rendas: gênero cotidiano e geração Lagoa da Conceição - Florianópolis SC	Mestrado	História	MATOS, Maria Izilda Santos de	PUC-SP
2005	BONADIO, Maria Claudia	O fio sintético e um show!: moda, política e publicidade; Rhodia S. A., 1960-1970	Doutorado	História	BORGES, Vera Hercília Faria Pacheco	UNICAMP
2006	FYSKATORIS, Anthoula	O varejo de moda na cidade de São Paulo (1910-1940): a democratização da moda e a inserção do consumo de baixa renda	Mestrado	História	SANT'ANNA, Denise B. de	PUC-SP
2006	LIMA, Otavio Pereira	Higiene e vestuário no início do século XX: algumas idéias de Afrânio Peixoto	Mestrado	História da Ciência	BELTRAN, Maria Helena Roxo	PUC-SP
2006	LOTUFO, Flavio Roberto	Flávio de Carvalho e a Experiência nº3	Mestrado	Artes Visuais	OLIVEIRA, Mirtes Marins de	FASM
2006	MICHETTI, Miqueli	A lógica social da moda: apontamentos para uma teoria crítica da cultura de consumo	Mestrado	Ciências Sociais [Araraquara]	FRANCO, Renato Bueno	UNESP
2006	SILVA, Katiene Nogueira da	"Criança calçada, criança sadia!": sobre os uniformes escolares no período de expansão da escola pública paulista (1950/1970)	Mestrado	Educação	CATANI, Denice Barbara	USP
2007	ALÁRIO, Mônica Agda de Souza	Os estilistas e a produção de moda	Doutorado	Ciências Sociais [Araraquara]	SOUZA, Eliana Maria de Melo	UNESP
2007	ARAÚJO, Márcia Valéria de	O vestuário e a identidade da mulher religiosa: entre a ética e a estética	Mestrado	Ciências da Religião*	PEREIRA, João Baptista Borges	UPM
2007	EMERY, Márcio de Moraes	O impacto da abertura ao comércio exterior da década de 1990 no setor têxtil brasileiro	Doutorado	Ciências Sociais	RESENDE, Paulo Edgar Almeida	PUC-SP
2007	LOUREIRO, Felipe Pereira	Nos fios de uma trama esquecida: a indústria têxtil paulista nas décadas pós-depressão (1929-1950)	Mestrado	História Econômica	BARBOSA, Wilson do Nascimento	USP
2007	SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de	O vestuário do negro na fotografia e na pintura: Brasil, 1850-1890	Mestrado	Artes Visuais [São Paulo]	TIRAPELI, Percival	UNESP
2008	ABREU, Marcella dos Santos	Moda, teatro e nacionalismo nas crônicas da Revista Popular (1859-1862)	Mestrado	Teoria e História Literária	DANTAS, Luiz Carlos da Silva CANO, Jefferson	UNICAMP

2008	ANDRADE, Rita Morais de	Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido	Doutorado	História	SANT'ANNA, Denise B. de	PUC-SP
2008	GELLACIC, Gisele Bischoff	Bonecas da moda: um estudo sobre o corpo através da moda e da beleza - Revista Feminina 1915-1936	Mestrado	História	SANT'ANNA, Denise B. de	PUC-SP
2008	GHANDOUR, Kassem Mahamad	Marujos a bordo: o desejo homoerótico, a estética camp e a moda de Gaultier	Mestrado	Educação, Arte e História da Cultura	ARAUJO, Paulo Roberto Monteiro de	UPM
2008	PENNA, Gabriela Ordones	Vamos Garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)	Mestrado	Moda, Cultura e Arte	BONADIO, Maria Claudia	Senac/SP
2008	QUINTANILHA, Rita de Cássia Mouco	A Moda Feminina dos Anos 50: estudo sobre as ressonâncias formais do pós-guerra à era JK	Mestrado	Moda, Cultura e Arte	BOCCARA, Ernesto Giovanni	Senac/SP
2008	SALLES, Joana Pedrassoli	As roupas de Lina: uma biografia	Mestrado	Moda, Cultura e Arte	MORAES, Eliane Robert	Senac/SP
2008	SCHMITT, Juliana Luiza de Melo	Mortes vitorianas: corpos e luto no século XIX	Mestrado	Moda, Cultura e Arte	MORAES, Eliane Robert	Senac/SP
2008	SILVA, Luciane da	Trilhas e tramas: percursos insuspeitos dos tecidos industrializados do continente africano: a experiência da África Oriental	Mestrado	Antropologia Social	THOMAZ, Omar Ribeiro	UNICAMP
2008	SOUZA, Susana Coutinho de	O simbolismo do vestuário em Machado de Assis	Mestrado	Teoria e História Literária	DANTAS, Luiz Carlos da Silva CARNEIRO, Alexandre Soares	UNICAMP
2008	TRINCA, Tatiane Pacanaro	O corpo-imagem na cultura do consumo: uma análise histórico-social sobre a supremacia da aparência no capitalismo avançado	Mestrado	Ciências Sociais [Marília]	CABRAL, Fátima Aparecida	UNESP
2009	FERNANDES, Rosane Schmitz	Revista O Cruzeiro: Alceu Penna e os figurinos de moda	Mestrado	Comunicação e Semiótica	OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de	PUC-SP
2009	OLIVEIRA, Ana Karina Rocha de	Museologia e ciência da informação: distinções e encontros entre áreas a partir da documentação de um conjunto de peças de 'roupas brancas'	Mestrado	Ciências da Informação	LARA, Marilda Lopes Ginez de	USP
2009	ROCHA, Mariana Machado Lousada	Ruas, passagens, passarelas: Charles Baudelaire, Walter Benjamin e os lugares da moda	Mestrado	Artes Visuais	OLIVEIRA, Mirtes Marins de	FASM
2009	RODRIGUES, Fernanda Junqueira	Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização do figurino nas telenovelas brasileiras	Mestrado	Multimeios	RAMOS, Maria Lucia Bueno	UNICAMP
2009	RODRIGUES, Mariana Christina de Faria Tavares	Mancebos e mocinhas: análise do comportamento de consumo do vestuário oitocentista brasileiro a partir da obra de Joaquim Manuel de Macedo	Mestrado	Moda, Cultura e Arte	SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de	Senac/SP
2009	SANTOS, Juliana Brancaccio dos	Operárias têxteis: cotidiano e trabalho em São Paulo (1930-1948)	Mestrado	História	RAGO FILHO Antonio	PUC-SP
2009	TAVEIRA, Luciene Peixoto	A fábrica Codorna: conflitos, práticas e experiências na (re)construção de memórias - 1997-2008	Mestrado	História	FRAGA, Estefânia Knotz Canguçu	PUC-SP
2009	XIMENES, Maria Alice	A saia motriz: um percurso nos mistérios da vestimenta e da representatividade espanhola	Doutorado	Artes	BOCCARA, Ernesto Giovanni	UNICAMP
2010	CAMPIDELLI, Andressa de Jácomo	FENIT e SPFW: uma análise comparativa de dois momentos históricos da construção do campo da moda no Brasil	Mestrado	Moda, Cultura e Arte	BOCCARA, Ernesto Giovanni	Senac/SP
2010	RUSSO, Suely Miyuki Enomoto	Malharia Nossa Senhora da Conceição: história de uma empresa pioneira no Vale do Paraíba Paulista	Mestrado	Gestão e Desenvolvimento Regional	RICCI, Fabio	UNITAU
2010	SANT'ANNA, Patricia	Coleção Rhodia = arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil	Doutorado	História	MATTOS, Claudia Valladao de	UNICAMP
2010	SHITARA, Mitsuko	1960: Nova Iorque, Londres, Paris e São Paulo	Mestrado	História	AVELINO, Yvone Dias	PUC-SP
2010	SOARES, Carmen Lúcia	As roupas nas práticas corporais e esportivas: a educação do corpo entre o conforto, a elegância e a eficiência (1920-1940)	Livre-Docência	Educação Física	-	UNICAMP
2010	SOARES, Fernando Augusto Hage	João Affonso (1855-1924): entre palavras, desenhos, costumes e modas	Mestrado	Moda, Cultura e Arte	BONADIO, Maria Claudia	Senac/SP
2011	CUNHA, Luciana Bicalho da	As roupas esportivas em Revista na cidade de Belo Horizonte (1929-1950): moldes, recortes e costuras	Mestrado	Educação Física	SOARES, Carmen Lúcia	UNICAMP
2011	FARIAS, Maria Luiza Almeida	O design de uma geração: jovem e moda na Revista Claudia nos anos 1960/1970	Mestrado	Design	MERLO, Márcia	UAM
2011	LIMA, Igor Renato Machado de	Habitus no Sertão: gênero, economia e cultura indumentária na Vila de São Paulo (1554-1650)	Doutorado	História Econômica	SAMARA, Eni de Mesquita	USP

2011	MARANTES, Bernardete Oliveira	O Vestido de Proust: uma construção na trama das correspondências	Doutorado	Filosofia	SILVA, Franklin Leopoldo e	USP
2011	NOMI, Georgia Anadira de Freitas	Vestido de letras: aspectos da moda na obra O Mulato de Aluísio Azevedo.	Mestrado	Estética e História da Arte	MONTEIRO, Katia Canton	USP
2011	SOUZA, Eline Pereira de	Cuidados de si, higiene e estética em tempos republicanos (1889-1930)	Mestrado	História Social	CARNEIRO, Henrique Soares	USP
2011	SOUZA, Érica Fernanda Brasil Carosia Paulino de	O traje medieval português e sua função alegórica no Auto da Barca do Inferno e no Auto da Alma de Gil Vicente	Mestrado	Literatura e Crítica Literária	SEGOLIN, Fernando	PUC-SP
2011	VOLKMANN, Luciana	Câmbios estéticos da moda no Renascimento	Mestrado	Estética e História da Arte	FREIRE, Maria Cristina Machado	USP
2012	FYSKATORIS, Anthoula	A democratização da moda em São Paulo (1950-2011)	Doutorado	História	SANT'ANNA, Denise B. de	PUC-SP
2012	MENDES, Andrea Luciane Rodrigues	Vestidos de realza: contribuições centro-africanas no Candomblé de Joãozinho da Goméia (1937-1967)	Mestrado	História	SLENES, Robert Wayne Andrew	UNICAMP
2012	MICHETTI, Miqueli	Moda brasileira e mundialização: mercado mundial e trocas simbólicas	Doutorado	Sociologia	ORTIZ, Renato José Pinto	UNICAMP
2012	NEIRA, Luz Garcia	Estampas na tecelagem brasileira: da origem à originalidade	Doutorado	Arquitetura e Urbanismo	MUNARI, Luiz Americo de Souza	USP
2013	CARVALHO, Larissa Sousa de	De gli abiti antichi, et moderni di diuersi parti del Mondo (1590) de Cesare Vecellio: tradução parcial e ensaio crítico	Mestrado	História	MARQUES FILHO, Luiz Cesar	UNICAMP
2013	CHOCIAY, Lucianne	Moda e literatura: a poética do vestuário em Macedo e Alencar	Mestrado	Letras [São José do Rio Preto]	WIMMER, Norma	UNESP
2013	MONTELEONE, Joana	O circuito das roupas: a corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889)	Doutorado	História Econômica	FERLINI, Vera Lucia Amaral	USP
2013	NASCIMENTO, Gustavo Ribeiro Palma	Estudo sobre alterações formais no projeto de carteiras masculinas de bolso determinadas por diferentes formas adquiridas pelo dinheiro monetário no Brasil do início do século XX aos dias de hoje	Mestrado	Arquitetura e Urbanismo	NASCIMENTO, Luís Cláudio Portugal do	USP
2013	PENNESI, Mary Costa Araujo	A modernização dos figurinos e da moda na telenovela "Ti-ti-ti" em 1985 e 2010	Mestrado	Comunicação	WAJNMAN, Solange	UNIP
2013	RESENDE, Patrícia Helena Soares Fonseca Rossi de	Os caminhos do sistema de moda: os diálogos com a arte e seus disfarces	Doutorado	Educação, Arte e História da Cultura	ARAUJO, Paulo Roberto Monteiro de	UPM
2013	ROMANATO, Daniella	A história da roupa e da moda estudada pelos figurinos cinematográficos	Mestrado	Multimeios	BOCCARA, Emesto Giovanni	UNICAMP
2014	BEATOVE, Rosa Maria del Salvador	Ginásio Estadual 'Martim Afonso': uma reconstrução histórica de imagens (1931-1971)	Mestrado	Educação	BARREIRA, Luiz Carlos	UNISANTOS
2014	CAMPOS, Débora Caramaschi de	Cultura de moda: roupa e história, um meio sensível: um processo criativo, uma produção estética?	Mestrado	Educação, Arte e História da Cultura	ARAUJO, Paulo Roberto Monteiro de	UPM
2014	CORRÊA, Jaergenton de Souza	Autoestilismo em diáspora: modelando tradições têxteis desde o Hip-Hop	Mestrado	História	ANTONACCI, Maria Antonieta Martinez	PUC-SP
2014	EPAMINONDAS, Natalia Rosa	O design de calças femininas: Rio de Janeiro e São Paulo no início do século XX	Mestrado	Design	CARVALHO, Agda Regina de	UAM
2014	GARCIA, Sueli	Arte e cultura da moda como fundamentos do vestir contemporâneo	Doutorado	Educação, Arte e História da Cultura	ARAUJO, Paulo Roberto Monteiro de	UPM
2014	JARDIM, Marília Hernandes	O corset na moda ocidental: um estudo sociosemiótico sobre a construção do torso feminino do século XVIII ao XXI	Mestrado	Comunicação e Semiótica	OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de	PUC-SP
2014	PUELLES, Alice Aparecida Labarca	O vestuário e seus acessórios em São Paulo em meados do século XIX: uma construção de vocabulário para compreender indumentária	Mestrado	Museologia	BARBUY, Heloisa Maria Silveira	USP
2014	ROVERI, Fernanda Theodoro	Criança, o botão da inocência: as roupas e a educação do corpo infantil nos "anos dourados"	Doutorado	Educação	SOARES, Carmen Lúcia	UNICAMP
2014	SANTOS, Maria Fernanda Malozzi dos	A Jovem Guarda, a moda, a TV: o papel do programa de televisão na difusão dos padrões da cultura Jovem Guarda nos anos 60	Mestrado	Comunicação e Semiótica	BAITELLO JUNIOR, Norval	PUC-SP
2015	CAMARGO, Andréa Barbosa	The horn of plenty de McQueen: uma conjunção paródica entre o design, a moda e a arte no contemporâneo	Doutorado	Design [Bauru]	PINHEIRO, Olimpio José MOURA, Monica CARVALHO, Mario de	UNESP

2015	CLEMENTE, Mariana Braga	Moda e modos de consumo no Brasil do século XX: revistas e a construção de aparências	Mestrado	Comunicação e Semiótica	OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de	PUC-SP
2015	FERREIRA, Diêgo Jorge Lobato	Design de moda, memória e museu: um estudo de caso da obra do designer de moda Hussein Chalayan	Mestrado	Design	ARANTES, Priscila Almeida Cunha	UAM
2015	GUIDO, Lígia Souza	Sob capas e mantos: roupa e cultura material na Vila de Itu, 1765-1808	Mestrado	História	ALGRANTI, Leila Mezan	UNICAMP
2015	JARÁ, Daniela Andrade	A beleza do rosto feminino construído pela moda: em cena a coleção "The Horn of Plenty" de Alexander McQueen	Mestrado	Comunicação e Cultura	DRIGO, Maria Ogécia	UNISO
2015	VIANA, Fausto Roberto Poço	Fontes documentais para o estudo da história da moda e da indumentária: o caso James Laver e novas perspectivas	Mestrado	Têxtil e Moda	ITALIANO, Isabel Cristina	USP
2016	ALVARADO, Thiago Henrique	Vestidas e afeitas para serem virtuosas: as mulheres na Castela dos séculos XIV e XV	Mestrado	História [Franca]	FRANÇA, Susani Silveira Lemos	UNESP
2016	ANACLETO, Laura Mello de Mattos	O cinema americano das primeiras décadas do século XX e a construção de estereótipos femininos: algumas análises	Mestrado	Têxtil e Moda	HELD, Maria Silvia Barros de	USP
2016	COSTA, Maria Auxiliadora Leite	Alta costura: origem e percurso na cultura da massificação	Doutorado	Comunicação e Semiótica	MOTTA, Leda Tenório da	PUC-SP
2016	FERREIRA, Naligi Fernanda	O ornamento como reflexo de seu tempo: percurso através da história	Mestrado	Têxtil e Moda	HELD, Maria Silvia Barros de	USP
2016	IWAMOTO, Luciana	A influência japonesa nas artes e na moda europeia da virada do século XX	Mestrado	Têxtil e Moda	HELD, Maria Silvia Barros de	USP
2016	MITRE, Maria Augusta da Silveira	A aceleração dos ciclos da moda	Mestrado	Comunicação e Semiótica	MOTTA, Leda Tenório da	PUC-SP
2016	PIRANI, Juliana Gomes	O corpo modelado: como a roupa interior estabeleceu as silhuetas do século XIX	Mestrado	Têxtil e Moda	ITALIANO, Isabel Cristina	USP
2016	SILVA, Célia Regina Reis da	Crespos insurgentes, estética revolta memória e corporeidade negra paulistana, hoje e sempre	Doutorado	História	ANTONACCI, Maria Antonieta Martinez	PUC-SP
2017	CARVALHO, Mariana Diniz de	Educando donzelas: trabalhos manuais e ensino religioso (1859-1934)	Mestrado	História Social	CARVALHO, Vânia Carneiro de	USP
2017	DIAS, Nicole Cristine de Aquino	Diálogos entre moda e cultura: um olhar bakhtiniano para as narrativas do estilista Ronaldo Fraga	Mestrado	Linguística	MIOTELLO, Valdemir	UFSCAR
2017	LOPES, Fabiana Fontes	Indumentária europeia do final da Idade Média: aspectos estéticos, produtivos, funcionais e materiais	Mestrado	Têxtil e Moda	ITALIANO, Isabel Cristina	USP
2017	OISHI, Clarice Keiko	Além das fronteiras da moda, dobras e desdobras da costura do invisível: a trajetória profissional de Jum Nakao	Mestrado	Têxtil e Moda	KANAMARU, Antonio Takao	USP
2017	PASSOS, Andreia Schmidt	Cristóbal Balenciaga: maestro do tempo, arquiteto da feminilidade	Mestrado	Têxtil e Moda	Caldas, Waldenyr	USP
2017	ROBERTO, Cristina	O pop não poupa ninguém: moda, música e consumo	Mestrado	Têxtil e Moda	GOMES, Suzana Helena de Avelar	USP
2017	SANTOS, Antonio Carlos Rodrigues dos	A complexidade da moda: influência dos principais designers belgas e japoneses	Mestrado	Têxtil e Moda	HELD, Maria Silvia Barros de	USP
2017	SCARPA, Soraia Pauli	Contribuição moderna e estratégica do design têxtil e de moda no Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP) no Brasil: 1950-1953	Mestrado	Têxtil e Moda	KANAMARU, Antonio Takao	USP
2017	SILVA, Josilene Lucas da	Imprensa, moda e educação feminina em contos iniciais de Machado de Assis	Mestrado	Letras	CUNHA, Cilaine Alves	USP
2017	SILVA, Sandra Regina da	A cidade de São Paulo do século XVIII: a importância da indumentária (1765 - 1776)	Mestrado	História	TORRÃO FILHO, Amílcar	PUC-SP
2017	ZAHER, Mônica Abed	Moda e cultura: o estilo Chanel na Europa do século XX	Mestrado	Educação, Arte e História da Cultura	GIORA, Regina Célia Faria Amaro	UPM
2018	ALVES, Tarcisio Luiz d'Almeida	As roupas e o tempo - uma filosofia da moda	Doutorado	Filosofia	MATOS, Olgária Chain Feres	USP
2018	ANDRADE, Stephanie Silveira Guerra de	Indústria e comércio de moda no centro de São Paulo: Rua José Paulino (1928-1980)	Mestrado	Arquitetura e Urbanismo	CYMBALISTA, Renato	USP
2018	ARAÚJO, Marli Gomes de	A influência da moda na literatura: a caracterização da personagem de ficção nos romances brasileiros do século XIX	Mestrado	Têxtil e Moda	HELD, Maria Silvia Barros de	USP
2018	BETTA, Edineia Pereira da Silva	A institucionalização da indumentária gaúcha: imagens que (re)vestem o tradicionalista gaúcho (1947-1989)	Doutorado	História	FRAGA, Estefânia Knotz Canguçu	PUC-SP
2018	CARVALHO, Larissa Sousa de	Mapeando os livros de trajes do século XVI e a literatura de moda no Brasil	Doutorado	História	MARQUES FILHO, Luiz Cesar	UNICAMP
2018	CINTRA, Mariana de Paula	Boas costuras, belas figuras: uma história do despertar da moda no oitocentos carioca	Mestrado	História [Franca]	PEREIRA, Milena da Silveira	UNESP

2018	GARCIA, Ana Keila dos Reis	Artes manuais femininas na Escola Profissional Mixta em Ribeirão Preto (1927-1970)	Mestrado	Educação	MATTOS, Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de	CUML
2018	ITALIANO, Isabel Cristina	Do museu à cena: estudo, modelagem e recriação de trajes históricos	Livre-Docência	Artes, Ciências e Humanidades	-	USP
2018	LAKTIM, Mariana Costa	Cama, mesa e banho: desenvolvimento de materiais e processos têxteis, design e moda no Brasil (1976 - 2017)	Mestrado	Têxtil e Moda	BARUQUE RAMOS, Júlia BORELLI, Camilla	USP
2018	LIMA, Verena Ferreira Tidei de	Ensino superior em design de moda no Brasil: práxis e (in)sustentabilidade	Doutorado	Arquitetura e Urbanismo	SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos	USP
2018	MELLO, Aglair Nigro	Traje Interior no século XIX: construção passo a passo de cinco estruturas	Mestrado	Têxtil e Moda	ITALIANO, Isabel Cristina	USP
2018	PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira	O axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candombê angolano do Redandá	Mestrado	Ciências da Religião	BRITO, Ênio José da Costa	PUC-SP
2018	PRUDENTE, Aline Barbosa da Cruz	O corpo surreal na moda: as criações conjuntas de Elsa Schiaparelli e Salvador Dalí	Mestrado	Artes Visuais	COUTO, Maria de Fátima Morethy	UNICAMP
2018	ROCHA, Lara Dahas Jorge	Ilustração de moda: uma narrativa cronológica contextualizada	Mestrado	Têxtil e Moda	HELD, Maria Sílvia Barros de	USP
2018	SALES, Milena Melo	Desejos frustrados na formação de um colecionismo de moda no MASP: as aquisições dos vestidos de alta-costura Dior e Lanvin	Mestrado	Museologia	MAGALHÃES, Ana Gonçalves	USP
2018	TEIXEIRA, Nathalia Nunes	Velhos jovens: uma análise sobre a publicidade de moda e o envelhecer estudo de caso: Iris Apfel	Mestrado	Educação, Arte e História da Cultura	GIORA, Regina Célia Faria Amaro	UPM
2019	ASSUNCAO, Beatriz Alvarez de	Vestuário cotidiano no Brasil do século XIX: um estudo por meio de registros fotográficos	Mestrado	Têxtil e Moda	ITALIANO, Isabel Cristina	USP
2019	BALTHAZAR, Luiza Silva	Proteção à moda como patrimônio cultural e propriedade intelectual	Mestrado	Direito	SILVEIRA, Newton	USP
2019	GONCALES, Guilherme Domingues	Mulheres engravatadas: moda e comportamento feminino no Brasil, 1851-1911	Mestrado	História Social	CARVALHO, Vânia Carneiro de	USP
2019	LIMA, Cybelle Janaina Freitas de Souza	Patrimonialização da indumentária: aproximações com alguns exemplares do acervo artístico têxtil do MASP	Mestrado	Artes Visuais	GALLO, Haroldo	UNICAMP
2019	PRADO, Luís André do	Indústria do vestuário e moda no Brasil, sec. XIX a 1960 - da cópia e adaptação à autonomização pelo simulacro	Doutorado	História Econômica	ARRUDA, José Jobson de Andrade	USP
2019	SILVA, Luciana da	Aparência e sensibilidades: a indumentária na Vila do Carmo (Mariana), 1693-1755	Doutorado	História	ALGRANTI, Leila Mezan	UNICAMP
2020	ALMEIDA, Caroline Meira Nunes de	Relações entre moda, corpo e imagem na construção de identidade: Maria Antonieta	Mestrado	Têxtil e Moda	HELD, Maria Sílvia Barros de	USP
2020	CINTRA, Fernanda do Nascimento	Design, bordado e resistência: entre trajes e pontos de oposição	Mestrado	Design	MESQUITA, Cristiane Ferreira	UAM
2020	FELDMAN, Valeria	Desenho técnico do vestuário: panorama histórico e do ensino em cursos superiores de design de moda na cidade de São Paulo	Mestrado	Têxtil e Moda	KARAM JUNIOR, Dib	USP
2020	NAVARRO, Gisele Cristina	As santas de Zurbarán e a história da indumentária do século XVII	Mestrado	Educação, Arte e História da Cultura	RAMOS, Rosângela Patriota	UPM
2020	PRADO, Renata Cristina Garcia	Maternidade, de Eliseu Visconti: estudo da indumentária	Mestrado	História da Arte	SQUEFF, Leticia Coelho	UNIFESP
2020	SILVA, Rosyane Maria da	Iqhiya: turbantes e tecidos conectando mulheres negras: Brasil, África do Sul e Moçambique	Mestrado	História	ANTONACCI, Maria Antonieta Martinez	PUC-SP

Fonte: Dados da pesquisa, elaboração autoral 2021.

The background of the page is a repeating pattern of stylized, dark green line drawings of women braiding hair. The women are shown from the waist up, with their hair being braided into long, wavy styles. The pattern is dense and covers the entire page, creating a textured, rhythmic visual effect.

## Caminhos decoloniais nos estudos de moda: raça, gênero e um conceito em revisão

*Decolonial paths in fashion studies: race, gender and a concept under review*

Natalia Rosa Epaminondas<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3922-4074>

[**resumo**] Este artigo examina o surgimento do debate sobre decolonialidade no campo de estudos da moda no Brasil. Para tanto, promove uma discussão teórica colocando textos sobre moda em diálogo com outros produzidos a partir do pensamento decolonial. Inicialmente, é feita uma contextualização dos estudos pós-coloniais e decoloniais com base em artigos de Luciana Ballestrin (2013, 2017). Em seguida, são colocados em diálogo a dissertação da pesquisadora em moda Jamile Souza (2021) com textos de pesquisadoras que produzem pensamento decolonial no Brasil, Viviane Vergueiro (2018) e Geni Núñez (2018). Em seguida, analisa-se a primeira publicação acadêmica brasileira a questionar conceitos da moda a partir de teorias advindas de estudos da decolonialidade, de autoria de Heloisa Santos (2020), colocando-a em diálogo com dois artigos da edição *Decoloniality and Fashion* do jornal acadêmico britânico *Fashion Theory*; um escrito por Sandra Niessen (2020) e outro por Angela Jansen (2020). As categorias raça e gênero foram identificadas como eixos de intersecção entre os estudos decoloniais e os estudos de moda no Brasil. O tema da revisão do próprio conceito de moda se mostrou importante em alguns textos citados e é analisado neste artigo, bem como seus pontos críticos.

[**palavras-chave**] **Decolonialidade. Moda. Vestir. Raça. Gênero.**

[**abstract**] This article examines the emergence of the debate on decoloniality in the field of fashion studies in Brazil. To this end, it promotes a theoretical discussion by placing texts about fashion in dialogue with others on decoloniality. Initially, a contextualization of post-colonial and decolonial studies is made based on articles by Luciana Ballestrin (2013, 2017). Next, the dissertation by fashion researcher Jamile Souza (2021) is put into dialogue with texts by researchers who produce decolonial studies in Brazil, Viviane Vergueiro (2018) and Geni Núñez (2018). Afterwards, it analyzes the first Brazilian academic publication to question fashion concepts based on theories arising from studies of decoloniality, authored by Heloisa Santos (2020), placing it in dialogue with two articles from the *Decoloniality and Fashion* edition of the British academic journal *Fashion Theory*; one written by Sandra Niessen (2020) and the other by Angela Jansen (2020). The categories of race and gender were identified as axes of intersection between decolonial studies and fashion studies in Brazil. The theme of reviewing the concept of fashion itself proved to be important in some cited texts and is analyzed in this article, as well as its critical points.

[**keywords**] **Decoloniality. Fashion. Dress. Race. Gender.**

Recebido em: 20-01-2024

Aprovado em: 23-01-2024

<sup>1</sup> Doutoranda bolsista CAPES em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestra em Design pela Faculdade Anhembi Morumbi (UAM), Pós-Graduada em Moda e Criação pela Faculdade Santa Marcelina (FASM). Bacharela em Design de Moda pelo Centro Universitário SENAC. Pesquisadora vinculada ao Grupo de Pesquisa NAÏF - Núcleo de Estudos em Arte, Inovação, Moda e Design da Universidade Federal do Ceará (UFC) e ao Grupo de Pesquisa História e Cultura de Moda (UFJF). Coordena o Grupo de Estudos Às Avestas: Moda, Gênero, Sexualidades e Decolonialidades. Filiada ao Arquivo Lésbico Brasileiro - ALB. Email: [nrosae@gmail.com](mailto:nrosae@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2019465439222188>

## Emerge o debate decolonial nos estudos brasileiros de moda

É possível observar uma emergência recente de escritos acadêmicos sobre moda alicerçados em teorias decoloniais. No Brasil, esse movimento tímido tem ganhado força nos últimos anos, e pode ser apontado como consequência do questionamento sobre racismo no campo da moda, que se intensificou em 2020 durante a difusão global do movimento *Black Lives Matter*<sup>2</sup> e a repercussão do perfil de Instagram *Moda Racista*<sup>3</sup>, que em sua curta vida mobilizou e propagou denúncias anônimas de profissionais de moda das práticas de maus tratos, racismo e abuso de poder por parte de líderes em respeitadas empresas de moda brasileiras.

Além disso, o movimento brasileiro chamado Geração Tombamento<sup>4</sup>, inspirado pela difusão do movimento estadunidense afrofuturismo<sup>5</sup>, tem influenciado a moda e motivado o aparecimento recente de algumas pesquisas acadêmicas sobre o assunto<sup>6</sup>. Na área da história da moda, produções recentes têm documentado e analisado o vestuário usado e produzido por pessoas negras no Brasil a partir de uma percepção da agência, da criatividade e da ancestralidade de pessoas escravizadas ou recém libertas nos séculos XVIII e XIX. Exemplos dessas pesquisas são o artigo *Joalheria de Crioulas: Subversão e Poder no Brasil Colonial* de Amanda Gatinho Teixeira (2017); a dissertação *O Axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá* de Hanayrá Negreiros (2018); e o artigo *Vestir-se Negra como demonstração de poder: o vestuário das mulheres negras em fotografias do Rio de Janeiro (1850-1888)* de Beatrice Rossotti (2017).

Esse tema tem sido explorado também em cursos sobre a história e a atualidade da moda e do vestir afro-brasileiro. A citada Hanayrá Negreiros Pereira tem ofertado desde 2017 uma série de cursos presenciais e *on-line* sobre o assunto, pelo Museu de Arte de São Paulo e pelo instituto cultural paulista Adelina. Seu curso *on-line Negras Maneiras de Vestir* teve duas edições e examinava imagens fotográficas de mulheres negras datadas do século XIX e a produção de fotógrafos africanos no século XX, para compor um entendimento da vestimenta como expressão cultural e estética afro-diaspórica. Pereira também foi a curadora da exposição *Indumentárias negras em foco*, que ocorreu de novembro de 2019 a março de

<sup>2</sup> Movimento contra a violência policial racista, que nasceu nas redes sociais em 2013 e foi fundado por três mulheres negras estadunidenses. Impulsionou, junto com outros movimentos ativistas, a onda de protestos que se seguiram nos EUA e no mundo como resposta à morte de George Floyd por conta de uma ação policial em Minneapolis (Estados Unidos) em maio de 2020 (Santos; Moraes, 2021).

<sup>3</sup> Perfil anônimo criado no Instagram, que em menos de três semanas reuniu 700 relatos de práticas racistas e abusivas em ambientes de trabalho na área da moda, e possuía mais de 43 mil seguidores. Ameaçado de processos judiciais, o perfil saiu do ar rapidamente (Medrado; Soares, 2020).

<sup>4</sup> “Movimento cultural que utiliza a moda e a estética como ferramentas políticas para desconstrução de estereótipos de raça e de gênero” (Santos; Santos, 2018, p. 159).

<sup>5</sup> Movimento cultural que nasceu no final do século XX nos EUA, caracterizado pela estética que mistura inspiração africana com futurismo tecnológico (Santos; Santos, 2018, p. 169).

<sup>6</sup> Sobre o assunto, recomendo o artigo “Geração tombamento e afrofuturismo: a moda como estratégia de resistência às violências de gênero e de raça no Brasil”, de Ana Paula Medeiros Teixeira dos Santos e Marinês Ribeiro dos Santos (2018).

2020 no Instituto Moreira Salles (IMS – SP) e que exibia livros do acervo do IMS com fotografias que retratavam modos de vestir de comunidades negras e afro-brasileiras. Ministrou também cursos no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, instituição onde atuou como curadora no biênio 2021-2022. A difusão dessas novas formas de pensar a moda também resulta do trabalho de pesquisadoras independentes, como Cynthia Mariah, que participou da mesa “Moda, ancestralidades e decolonialidade” da 18ª edição do Colóquio de Moda, em 2022.<sup>7</sup>

O recente escrutínio da relação problemática que a moda brasileira estabelece com a questão racial é observável nos estudos de moda. Isso acontece em um contexto de difusão dos estudos decoloniais no Brasil, além de um renovado interesse por perspectivas pós-coloniais<sup>8</sup>. Nesta reflexão, não pretendo esgotar o debate sobre o tema de moda e racialidade no Brasil, mas examinar um desdobramento desse tema: o surgimento do debate sobre decolonialidade no campo de estudos da moda no Brasil.

<sup>7</sup> Os cursos ministrados sobre o assunto até 2021 por Hanayrá Negreiros e por Cynthia Mariah estão reunidos nesta tabela. As informações foram encontradas nas redes sociais das pesquisadoras.

FIGURA – TABELA DE CURSOS ATÉ 2021

Hanayrá Negreiros de Oliveira Pereira	Cynthia Mariah
<ul style="list-style-type: none"> <li>Vestimentas e Representações Negras nas Histórias da Arte – com Hanayrá Negreiros e Juliana Ferrari Guide – maio e Junho de 2021 – MASP (SP) / on-line</li> <li>Masterclass Negras Crioulas (com Cynthia Mariah e Hanayrá Negreiros) – 1 e 3 de fevereiro de 2021</li> <li>Negras Maneiras de Vestir – duas edições em 2020 – Adelina Instituto (on-line)</li> <li>Modas e modos africanos na fotografia: vestimentas e representações na obra de Seydou Keïta – 2020</li> <li>Entre o pintar e o vestir: olhares, indumentárias e representações negras. 28 e 19/5/2020. Adelina Instituto (on-line).</li> <li>Histórias do Vestir: Cinco Artistas Negros no Acervo do MASP – 22 e 19/7 / 5, 12, 19.8.2020 MASP SP / on-line</li> <li>O Axé nos Axós: Indumentária e Memórias Negras – 23 a 27/7/2018 – MASP (SP) – Especialista convidada: Renata Bittencourt</li> <li>Oficina Tecendo pequenos axós: vestimentas e simbologias no terreiro. 21 e 22/4/2018. – MASP (SP)</li> <li>Estéticas afro-brasileiras: como contamos as nossas histórias através das vestimentas. 2017. (12/01 a 2/02 – Sesc Belenzinho)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Curso de Moda Afro-Brasileira: das Negras Crioulas ao Afrofuturismo Brasileiro Ateliê Cynthia Mariah (SP); Sesc Ribeirão Preto (SP); Uniso (Universidade de Sorocaba-SP); Casa Mesma (SP); Sesc Belenzinho (SP); Adelina Instituto (On-line) – 7, 9, 14 e 16 de dezembro 2021; Sympla (On-line) (24 de julho a 4 de setembro 2021)</li> <li>Imersão Moda X Biopoder – 26/6/2021 (on-line)</li> <li>Imersão Ofícios Africanos no Brasil: Como eles estão presentes na moda? – 3 de junho de 2021</li> <li>Curso Linguagens do Vestir: Atuações do corpo político – 26 de janeiro de 2022, 27 de novembro de 2021 - Sympla (on-line)</li> <li>Curso Moda Afrofuturista - Sympla (On-line) – maio 2022</li> <li>Curso Estudos de Moda e Filosofia: análises decoloniais - Sympla (On-line) – fevereiro 2022</li> <li>Workshop Moda Afro-Brasileira: Valorização da Identidade da Mulher Negra – Semana de Moda USP-EACH – outubro de 2016</li> <li>Corpos Plurais e Desenho de Moda (com África Plus Size Brasil e Cynthia Mariah) – 25/7/2015</li> <li>Grupo de Estudos Voltados para Moda Afro-Brasileira - Sympla (On-line)</li> </ul>

FONTE: Elaborada pela autora.

<sup>8</sup> Em 2020, a editora Ubu publicou o livro “Alienação e liberdade: Escritos psiquiátricos”, coletânea de textos inéditos em português, e “Pele negra, máscaras brancas” (cuja primeira edição em francês data de 1952) do psiquiatra negro martinicano Franz Fanon, o último com prefácio de Grada Kilomba, psicóloga negra portuguesa e autora mais vendida da Festa Literária Internacional de Paraty em 2019.

Para isso, inicio com uma contextualização dos estudos pós-coloniais e decoloniais, mencionados aqui com base em artigos de Luciana Ballestrin (2013, 2017). Depois, exploro os conceitos de raça e gênero em relação à moda, com base no pensamento decolonial. Para examinar gênero e sexualidade, parto da dissertação de Souza (2021) que analisa o vestir de mulheres bissexuais a partir de um aporte teórico decolonial e *queer*. Proponho um diálogo entre Souza e duas pesquisadoras que produzem pensamento decolonial, mas não examinam a moda ou o vestir, Vergueiro (2018) e Núñez (2018). A escolha da dissertação de Souza se deu porque, apesar de não examinar a moda, a autora propõe uma conceituação de mecanismos do vestir baseada no pensamento feminista decolonial e, com isso, aponta para um início de debate sobre tais temáticas nos estudos de moda.<sup>9</sup>

Em seguida, discuto o artigo de Heloisa Helena de Oliveira Santos (2020), que parece ser a primeira publicação acadêmica brasileira a questionar conceitos da moda a partir de teorias advindas de estudos da decolonialidade. Para dialogar com o texto de Santos, examino dois artigos da edição intitulada *Decoloniality and Fashion*, publicada em agosto de 2020, do jornal acadêmico britânico *Fashion Theory*; um escrito por Sandra Niessen (2020) e outro por Angela Jansen (2020). Essa publicação foi escolhida por ter sido organizada pelo Research Collective for Decoloniality & Fashion – RCDF, Organização Não Governamental de pesquisa sobre decolonialidade e moda, baseada nos Países Baixos, mas que conta com integrantes de vários lugares do globo<sup>10</sup>. Duas integrantes do grupo brasileiro CoMoDe<sup>11</sup> fazem parte do RCDF, dentre elas a já citada Heloisa Helena de Oliveira Santos e a pesquisadora Mi Medrado.

Portanto, este texto intenta estabelecer um diálogo com as autoras dos artigos sobre decolonialidade e moda acima citadas, apresentando os pontos que considero mais interessantes e os que me suscitam questões e críticas. Alguns temas relacionados ao campo de pesquisa de história da moda no Brasil aparecerão no decorrer desta reflexão, uma vez que eles são abordados pelos textos a que me refiro, mas não é objetivo desta publicação analisar a produção historiográfica de moda no país.

<sup>9</sup> Souza e eu fundamos o grupo de estudos independente Às Avestas: moda, gênero, sexualidades e decolonialidades em 2017, que desde então promove eventos, oficinas, palestras e cursos sobre o tema.

<sup>10</sup> Segundo o site oficial do grupo, o RCDF é composto por um Conselho de Supervisão presidido por José Teunissen (Reitora da Escola de Design e Tecnologia da London College of Fashion e Professora de Teoria da Moda), um Conselho Consultivo presidido por Rolando Vazquez (Professor Associado de Sociologia da Universidade de Utrecht e iniciador do Maria Lugones Decolonial Summer School) e um Conselho Executivo dirigido pela iniciadora da RCDF, Angela Jansen (PHD em Humanidades pela Universidade de Leiden, Países Baixos). A maioria dos integrantes listados pelo site estão localizados nos Países Baixos (5), seguidos por Inglaterra (3), Bélgica (2), África do Sul (2), Austrália (1), Canadá (1), Nova Zelândia (1), Estados Unidos (1) e Brasil (Rio de Janeiro) (1) (Research Collective for Decoloniality & Fashion, 2022).

<sup>11</sup> CoMoDe é o Coletivo Moda e Decolonialidade: Encruzilhadas do Sul Global. Segundo o perfil de Instagram do grupo, o CoMoDe foi fundado em agosto de 2020 e associado ao Grupo de Pesquisa Direitos Humanos, Cultura e Identidade – DiHCI do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro – IFSC-RJ. Tem como integrantes Carla Costa (Doutoranda em Artes Cênicas pela Unirio), Carolina Casarin (Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ), Heloisa Helena de Oliveira Santos (Doutora em Design pela PUC-RJ), João Dalla Rosa Júnior (Doutor em Design pela PUC-Rio) e Mi Medrado (Doutoranda no departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia, Los Angeles) (Coletivo CoMoDe: Encruzilhadas do Sul Global, 2021). Nota-se que o CoMoDe foi fundado depois da publicação do artigo pioneiro de Santos, e desde então tem produzido publicações, palestras e eventos sobre o tema, incluindo a formação de um Grupo de Trabalho na 16ª edição do Colóquio de Moda, maior evento acadêmico de moda do país.

## Contextualizando pós-colonialidade e decolonialidade

Os estudos pós-coloniais têm sua origem<sup>12</sup> associada às obras “Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador (1947), do escritor nascido na Tunísia Albert Memmi, “Discurso sobre o colonialismo” (1950), do escritor negro martiniquense Aimê Césaire e “Os condenados da terra” (1961) do psiquiatra negro francês Frantz Fanon. A essas obras, soma-se “Orientalismo” (1978) do intelectual palestino Edward Said, formando uma base teórica que identifica a relação antagônica entre colonizado e colonizador como geradora da ideia de Outro na contemporaneidade. Em paralelo, na década de 1970, o Grupo de Estudos Subalternos, ligado à Universidade de Sussex no Reino Unido e liderado pelo historiador indiano Ranajit Guha, propôs uma análise crítica da história colonial indiana, apontando seu eurocentrismo.

Na década de 1980, os estudos pós-coloniais foram difundidos nos Estudos Culturais e na crítica literária da Inglaterra e dos Estados Unidos, e contribuíram com uma mudança lenta nas bases epistemológicas das Ciências Sociais. Nos anos 1990 e 2000, obras importantes do sociólogo inglês Paul Gilroy (1993), do teórico indiano Homi Bhabha (1994) e do autor jamaicano Stuart Hall (2003)<sup>13</sup> foram traduzidas para português, contribuindo para a consolidação das categorias cultura, identidade, migração e diáspora como basilares para os estudos sobre modernidade e globalização no Brasil. Hall influenciou uma variedade de escritos brasileiros sobre moda com suas obras que desenvolvem os conceitos de representação e identidade.

Inspirados pelo grupo sul-asiático de Estudos Subalternos, um grupo de latino-americanistas e intelectuais latino-americanos vivendo nos Estados Unidos fundou o Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos na década de 1990, período de publicação do texto *Colonialidad y Modernidad-Racionalidad* do sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005), considerado um dos textos clássicos do pensamento decolonial. Durante essa década, o grupo passou por algumas turbulências e diferenças teóricas que resultaram em sua dissolução e na formação do grupo Modernidade/Colonialidade<sup>14</sup>. A principal origem

<sup>12</sup> Ainda que, segundo Ballestrin (2013, p.91), seja possível observar algumas primeiras elaborações de argumentos pós-coloniais desde o século XIX na América Latina, como nos casos do intelectual brasileiro Manuel Bonfim, do escritor uruguaio José Enrique Rodó, do intelectual e político cubano José Martí, do ensaísta colombiano José Maria Terres Caicedo e do ensaísta argentino Francisco Bilbao.

<sup>13</sup> *O Local da Cultura* de Bhabha (2018) foi publicado pela primeira vez em 1994 em Londres e traduzido para o português em 1998 pela Editora UFMG. O livro reúne ensaios produzidos entre 1985 e 1992. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais* de Hall (2013) foi traduzido em 2003 pela mesma Editora UFMG a partir de uma coletânea de ensaios publicados em Londres em 1999. *O Atlântico Negro* de Gilroy (2012) foi traduzido em 2001 pela Editora 34 a partir do original publicado em 1993 em Londres.

<sup>14</sup> Segundo pesquisa de Ballestrin (2013, p. 98) o grupo M/C dialogou com diversos pesquisadores desde sua fundação, tendo entre seus principais integrantes Aníbal Quijano (sociólogo peruano), Enrique Dussel (filósofo argentino), Walter Mignolo (semioticista argentino), Catherine Walsh (linguista estadunidense), Edgardo Lander (sociólogo venezuelano), Nelson Maldonado-Torres (filósofo porto-riquenho), Boaventura Santos (professor de economia português), Ramón Grossfoguel (sociólogo porto-riquenho), entre outros. Acrescento a esta lista María Lugones (socióloga argentina) que elaborou uma importante crítica aos trabalhos de Quijano, e de quem tratarei na seção “Gênero, colonialidade e o vestir”.

de discordâncias era também a principal crítica que muitos pensadores decoloniais fazem aos autores pós-coloniais: a preferência epistemológica por autores pós-estruturalistas e pós-modernos ocidentais.<sup>15</sup>

Grande parte dos pensadores pós-coloniais desenvolveram suas pesquisas no ocidente e usaram como referências autores ocidentais, assim como parte de pensadores do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos. Segundo os decoloniais, para uma verdadeira ruptura com a colonialidade, seria preciso “transcender epistemologicamente – ou seja, descolonizar – a epistemologia e o cânone ocidentais” (Grosfoguel, 2008, p.116). Dessa forma, fica evidente uma particularidade do pensamento decolonial: a centralidade na América Latina e a busca pelo “giro decolonial”.

O grupo Modernidade/Colonialidade, ou M/C, tem entre suas referências teorias que já estavam em desenvolvimento por seus membros: a Filosofia da Libertação do filósofo argentino Enrique Dussel, a Teoria da Dependência do sociólogo peruano Aníbal Quijano e a Teoria do Sistema-Mundo do sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein. É inspirado também pelas teorias críticas da modernidade, pela teoria feminista chicana<sup>16</sup>, pelos estudos pós-coloniais e subalternos, entre outras influências.

Apesar de ser uma rede heterogênea de pesquisadores com concordâncias e discordâncias, alguns conceitos-base são difundidos no grupo e nos estudos decoloniais: a noção de que as relações de colonialidade permanecem até a atualidade, mesmo com o cessamento do colonialismo europeu; o entendimento de que a modernidade e a colonialidade são duas faces de uma mesma moeda, portanto uma não existe sem a outra; e a percepção de que a colonialidade é reproduzida em pelo menos três eixos, o do poder, o do saber e o do ser. Dessa forma, autores como Quijano, Maldonado-Torres e Grosfoguel identificam o momento da colonização das Américas como a origem do sistema-mundo moderno-colonial, possibilitada pela invenção da ideia de raça enquanto princípio estruturante da hierarquização entre os povos no sistema-mundo.

<sup>15</sup> As informações sobre as origens dos estudos pós-coloniais e decoloniais são baseadas no artigo *América Latina e o giro decolonial* de Luciana Ballestrin (2013), de modo que recomendo a consulta ao mesmo para mais detalhes e informações. Para uma expansão desse estudo e uma crítica ao núcleo do grupo M/C, ver *Modernidade/Colonialidade sem Imperialidade? O elo perdido do giro decolonial* (2017), da mesma autora. No segundo artigo, Ballestrin considera os estudos decoloniais como uma terceira fase dos estudos pós-coloniais. Porém, neste texto, optei por diferenciar os dois para facilitar o entendimento das divergências teóricas que se refletem nos estudos da moda, como exemplificado no texto de Jansen (2020).

<sup>16</sup> O termo “chicano” foi ressignificado nos anos 1960 por estadunidenses de ascendência mexicana como uma identidade política que enfatiza as relações de raça e classe na vivência entre México e Estados Unidos. Mulheres chicanas como Gloria Anzaldúa e Cherrie Moraga, organizadoras da coletânea *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981) participaram desse movimento e elaboraram um movimento feminista chicano a partir de suas especificidades ligadas às migrações, às raízes indígenas e às ideias de mestiçagem e hibridismo. Anzaldúa explora o conceito de fronteira ligado à migração e faz uma analogia com sua sexualidade em seu livro *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (1987), o primeiro a usar a palavra *queer* no contexto acadêmico.

## Raça, colonialidade e o vestir

Aníbal Quijano (2005, p. 117; 2009, p. 107) afirma que a ideia moderna de raça não tem história conhecida antes da América. Foi no período da colonização que as relações de poder se racializaram, e a população mundial foi classificada em identidades raciais, com base em diferenças fenotípicas, de forma a hierarquizar os povos entre mais evoluídos e menos evoluídos. Dessa forma, as relações de poder que se estabeleciam entre Europa, América, África e Ásia tinham como componente fundante o racismo, que por sua vez naturalizava o controle europeu. Para o autor, os eixos trabalho, raça e gênero são centrais para a ordem das relações de exploração e dominação da modernidade-colonialidade.

A pesquisadora brasileira Heloisa Helena de Oliveira Santos apontou as relações de poder no uso dos termos “exótico” e “étnico”, muito utilizados na moda, tanto para se referir às vestimentas de sociedades não ocidentais, quanto para denominar coleções e tendências inspiradas nessas vestimentas. Apoiando-se em Fanon, Santos afirma que essas categorias exótico e ético outrificam e mumificam os vestires não ocidentais e, “com apenas uma palavra, desqualifica-se todo o referencial de um povo e homogeneiza-se/simplifica-se este mesmo povo em um mar de estranhamento junto com uma vastidão de outras sociedades. Basicamente, o exótico ou étnico é aquilo que o branco *não é*” (Santos, 2020, p. 186, grifos da autora). Vemos o emprego da noção moderno-colonial de raça na moda ao analisar essas categorias, uma vez que elas autorizam a moda feita por marcas lideradas por pessoas brancas a “desqualificar os sentidos e significados produzidos pelos diversos povos não-brancos do mundo, o que inclui suas vestimentas” (Santos, 2020, p.184). Elas servem como metáforas de raça e permitem que o racismo aconteça sem explicitamente mencionar as palavras negro, indígena, amarelo, entre outras.

Essa homogeneização dos Outros através da exotização é útil para a apropriação de elementos estéticos de culturas não ocidentais, sem a necessidade de reconhecimento ou de respeito ao contexto, aos significados e ao caráter criativo desses elementos. Assim, Santos (2020) afirma que as sociedades colonizadas tiveram suas criações de vestuário apropriadas e adaptadas ao contexto europeu, ao mesmo tempo que eram consideradas incapazes de criar moda. Essa afirmação se relaciona com a discussão atual sobre apropriação cultural na moda. O antropólogo brasileiro Rodney William chama a atenção para a relação estreita entre racismo e apropriação cultural:

Raça e apropriação cultural são temas imbricados. Quando percebemos toda essa lógica aplicada à cultura negra ou indígena, concluímos que faz parte de uma estrutura que, além de ter como base o consumismo e todas as necessidades e significados simbólicos que cria, também encontra no racismo um de seus principais componentes. Seja qual for sua variação, a apropriação cultural viabiliza a manutenção de muitos estereótipos e estigmas (William, 2019, p. 37).

Um exemplo de como o termo “exótico” é empregado na moda para marcar uma relação entre ocidental e não ocidental foi a exposição chamada *Exoticism* (inglês para “exotismo”), realizada entre novembro de 2007 e maio de 2008 pelo museu do Fashion Institute

of Technology (FIT), em Nova Iorque. A exposição reunia roupas europeias inspiradas por trajes e estilos estrangeiros, em sua maioria orientais. Contava também com um módulo que incluía peças de designers não europeus que ganharam projeção desde a década de 1990, como o brasileiro Alexandre Herchcovitch. O texto de apresentação da exposição cita Said, ao lembrar que o autor afirma que o exotismo representa de forma deturpada as culturas outrificadas, mas declara que o “exotismo na moda mudou profundamente à medida que passamos do eurocentrismo do passado para o hibridismo da ‘aldeia global’ de hoje”<sup>17</sup> (The Museum at FIT, 2023, tradução nossa). Portanto, a discussão sobre exotização na moda não é novidade, mas conta com divergências de pontos de vista. Talvez a contribuição mais importante de Santos para essa discussão seja a ênfase no processo de racialização que a exotificação na moda produz, criando uma relação desigual entre os atores.

### Gênero, colonialidade e o vestir

A socióloga argentina María Lugones (2020, p. 72-79) criticou e ampliou o entendimento das relações coloniais de gênero proposto por Quijano e, citando as produções da pesquisadora nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí e da professora nativo-americana Paula Gunn Allen, propôs que o conceito moderno de gênero tampouco existia nas sociedades pré-coloniais, e que a imposição das relações hierarquizadas de gênero por parte dos europeus a esses povos foi instrumental para o sucesso do colonialismo. Lugones afirmou que raça e gênero são ficções poderosas para o avanço dos projetos coloniais europeus e que contribuíram para que integrantes importantes das sociedades de territórios colonizados fossem retiradas dos processos de decisão e da economia, reduzidas à animalidade, ao sexo forçado com colonizadores e à exploração laboral profunda.

A designer de moda e pesquisadora brasileira Jamilie Santos de Souza, em sua dissertação “Tecendo identidades nas fronteiras: o vestir em narrativas de mulheres bissexuais” (2021), apoia-se em Lugones (2020) e João Silvério Trevisan (2018) para afirmar que havia, antes da colonização, diversos comportamentos sexuais próprios das Américas que não podem ser classificados como heterossexuais, ou encaixados no sistema binário de gênero moderno. Esses comportamentos, afirma a autora, foram utilizados como justificativa de uma suposta superioridade europeia. Entre os colonizadores, foram criadas histórias sobre os indígenas das Américas serem intersexo, com corpos e órgãos genitais monstruosos. Essas crenças estiveram presentes durante a expansão colonial europeia e, no século XIX, ganharam status científico (Souza, 2021, p. 34). Portanto, “desde a colonização, o gênero no Ocidente é critério de legitimação dos sujeitos como seres humanos ou como seres quase humanos” (Souza, 2021, p. 55).

Em consequência, a opressão a comportamentos desviantes e a imposição da ideia de gênero moderna e da heterossexualidade como norma fizeram parte da constituição das ideias de gênero nas Américas pela colonização. A pesquisadora brasileira Viviane Vergueiro observa

<sup>17</sup>Original em inglês: “exoticism in fashion has changed profoundly as we have moved from the Eurocentrism of the past to the hybridity of today’s ‘global village’.”

que a história da colonização informou nossas percepções socioculturais sobre corpos, identidades e expressões de gênero. Nesse sentido, propõe o estudo do conceito de cisnormatividade atrelado ao conceito de colonialidade. Cisgeneridade é a identidade de gênero dos indivíduos que se identificam com o gênero atribuído a eles no nascimento, ou seja, pessoas não-transgênero. A partir desse conceito, Vergueiro define a cisnormatividade como “uma série de forças socioculturais e institucionais que discursivamente produzem a cisgeneridade como ‘natural’” (2018, p. 57). Logo, a repetição de discursos científicos e não científicos sobre a cisgeneridade e a heterossexualidade como norma as “naturalizam”, produzindo a crença de que essas normas são naturais e verdades absolutas – e conseqüentemente, quem foge a essa norma é antinatural e patologizado.

Souza observou, em entrevistas com mulheres brasileiras bissexuais, como a prática do vestir é informada pelas convenções de gênero, sexualidade e raça. Ela teoriza uma “heterossexualidade do vestir” guiada por uma “heterofeminilidade”, forjada por características e práticas mutáveis, mas normativas, como se depilar, pintar as unhas e usar salto alto, entre outras. Notavelmente, alisar os cabelos é simbólico para suas interlocutoras, uma vez que os cabelos lisos são considerados mais elegantes em ambientes de trabalho e mais femininos no trato familiar. Observa-se como a estética da heterofeminilidade está alinhada a características físicas eurocêtricas. Segundo a autora, “para atender as expectativas da feminilidade padrão, que é heterossexual, é necessário estar o mais próximo possível da branquitude” (Souza, 2021, p. 143).

Tal observação de Souza aponta para possibilidades de estudos sobre a feminilidade no vestir e na construção da aparência, lançando mão de conceitos de estudos decoloniais e analisando gênero, sexualidade e raça de forma imbricada. A psicóloga guarani Geni Núñez (2018) frisa a importância da aparência para pessoas LGBTQ+ ao navegar na sociedade. Suas interlocutoras, mulheres lésbicas, bissexuais e transexuais, afirmam usar mentiras e meias verdades, além de escolhas de roupas femininas ou masculinas, como estratégias de relacionamento nos ambientes familiar, profissional e público e de “se manterem vivas”, no sentido literal e figurativo da expressão:

O que importa, não é unicamente que cada sujeito “seja” uma pessoa cisgênera e heterossexual, mas que se não o for pelo menos esconda bem, tão bem que se “pareça” com alguém cisht, ou seja, que sua dissidência fique invisível, inexistente pela invisibilidade, sem oferecer ameaças (Núñez, 2018, p. 110).

Enquanto elementos da heterofeminilidade (e, acrescento, da cisheterofeminilidade) podem ser usados de forma estratégica no vestir de mulheres dissidentes de gênero e sexualidade, a prática do vestir fora das normas de gênero é suscetível a reações adversas da sociedade, mas ela também pode ser usada de forma estratégica. Souza relata a experiência de uma interlocutora bissexual que, em algumas ocasiões, utiliza símbolos visuais ligados à lesbianidade para evitar assédios e situações invasivas causadas por homens (2021, p. 134).

Vergueiro (2018, p. 58) sugere que as identidades não conformativas ao gênero têm um potencial para desafiar as ficções coloniais a respeito de gênero, uma vez que evidenciam o próprio caráter ficcional dessas convenções. Cita como exemplo as travestis no Brasil

e os movimentos *muxhe*<sup>18</sup> no México, como identidades não binárias latino-americanas que se relacionam com o gênero moderno-colonial, mas ao mesmo tempo resistem a ele.

Assim sendo, para estudar as relações da moda e do vestir com os gêneros e as sexualidades no Brasil a partir da perspectiva das teorias decoloniais é necessário promover um “giro epistemológico”, partindo dos saberes localizados e não das convenções de gênero eurocentradas. Vergueiro lembra que as identidades trans e travestis são produzidas em contextos ocidentalizados, portanto não se trata de examinar as dissidências sexuais e de gênero latino-americanas “fora” das influências da modernidade-colonialidade, mas sim de reconhecer os enlaces históricos e atuais que compõem essas construções.

O conceito de Colonialidade do Saber, desenvolvido pelos membros do M/C, é interessante para os estudos de moda pois aponta para uma revisão das bases epistemológicas sobre as quais foram construídos os saberes acadêmicos. O geógrafo brasileiro Carlos Walter Porto-Gonçalves alerta que:

(...) para além do legado de desigualdade e injustiça sociais profundos do colonialismo e do imperialismo, já assinalados pela teoria da dependência e outras, há um legado epistemológico do eurocentrismo que nos impede de compreender o mundo a partir do próprio mundo em que vivemos e das epistemes que lhes são próprias (2005, p. 3).

Dessa forma, a colonialidade afeta os estudos de moda na medida em que as teorias que os embasam são de origem eurocêntrica e operam para reiterar as injustiças da modernidade-colonialidade. Esse debate está presente nos estudos de moda que questionam o ensino e o próprio conceito de moda<sup>19</sup>.

## O Conceito de Moda: da Europa ao Brasil

As palavras “traje” e “indumentária” são utilizadas nos estudos da moda para se referir ao conjunto de artefatos usados por um indivíduo para cobrir o corpo. Também encontramos, em alguns livros de história, os termos “vestuário” ou “roupa” para se referir a esse

<sup>18</sup> A antropóloga Amaranta Gómez Regalado (2004) explica que o termo *muxhe* provém da palavra espanhola *mujer* (mulher) e passou a ser usado após o século XVI na cidade indígena de Juchitán, no México, para se referir a pessoas designadas como homens ao nascer, mas que possuem uma identidade feminina. É diferente da palavra *nguüü*, que se refere a homens homossexuais, uma vez que se trata de uma identidade de gênero, e não de sexualidade. Regalado defende que o termo *muxhe* é similar ao conceito atual de transgênero, porém tem suas características específicas, pois se refere a uma identidade além de homem e mulher, que tem origem na sociedade mexicana e é empregada a indivíduos que têm um lugar estabelecido nessa sociedade.

<sup>19</sup> Nesta reflexão, não intento fazer uma crítica decolonial ao ensino e à pesquisa de moda, mas busco examinar um ponto da crítica presente nos textos de Santos (2020), Jansen (2020) e Welters e Lillethun (2018), que se refere ao conceito de moda abordado nos cursos. Mas eu já escrevi sobre meu ponto de vista a respeito da relação entre colonialidade e ensino de moda, no artigo “Notas sobre gênero e colonialidade na história da moda e da indumentária no Brasil” (2021) e no Relatório “Diversidade de gênero, sexualidade e raça no ensino de moda: a percepção de estudantes e ex-estudantes de graduação” (2021).

conjunto. Nesse caso, dependendo do contexto, a palavra “roupa” pode significar uma peça de vestuário ou um conjunto que compõe a aparência de um sujeito. São utilizados também os termos em francês *vêtements* e *costume*, em italiano *abbigliamento*, *costume* e *vestiti*, em alemão *kostüm* e em inglês *costume* (Norogrande, 2011). Já a palavra “moda” é utilizada para se referir a um modo de organização e produção de roupas.

É consenso na historiografia de moda identificar a origem da moda na Europa, durante a Idade Média. Tal origem é acatada por autores brasileiros como Denise Pollini, que afirma que a moda é um sistema Ocidental que nasceu em um contexto de transição de dinâmicas medievais para o pensamento da Renascença, com a valorização da racionalidade, o desenvolvimento das cidades e do comércio, a prosperidade da burguesia, o desenvolvimento de tecnologias e a ascensão do individualismo (Pollini, 2009). A historiadora brasileira Ângela Brandão reitera que as mudanças na Europa medieval forjaram a moda como um meio de individualização, de representação de mobilidade social, de estruturação da relação entre consumo e produção do período e de marcação das diferenças de gênero e de idade (Brandão, 2017, p. 45). A também historiadora brasileira Maria Claudia Bonadio, a partir da leitura de Lipovetsky (1989) e Wilson (1985), comenta que a característica fundamental da moda parece ser a mudança rápida e constante de estilos, que tem como primeiros disparadores a expansão do comércio e o desenvolvimento da vida citadina na Europa, juntamente com a sofisticação das cortes reais e aristocráticas. Dessa forma, os primeiros sinais de moda podem ser observáveis na aceleração de mudanças nas silhuetas das roupas europeias do século XIV, assim como o crescente uso de formas e acessórios fantasiosos (Bonadio, 2015, p. 184). Em outro artigo de 2023, Bonadio aponta que, além da mudança de estilos, a cultura de moda também é caracterizada por algumas permanências. A autora cita que, mesmo com todas as mudanças no traje feminino ocidental, usar trajes não bifurcados (como as saias e vestidos) foi uma regra que perdurou desde a Baixa Idade Média até o início do século XX (Bonadio, 2023).

Se a moda em sua origem estava localizada na emergência do capitalismo mercantil na Europa medieval, hoje a moda tem um alcance global. A psicanalista brasileira Cristiane Mesquita parte do entendimento da moda contemporânea como um sistema codificado ambíguo que, ao mesmo tempo que estimula o sujeito a criar e expressar sua individualidade (e suas subjetividades), também impõe uma padronização no vestir por meio de um sistema lucrativo (2010, p. 20).

Entretanto, esse conceito de moda e sua origem têm sido alvo de debate nos estudos da moda desde o final do século XX.<sup>20</sup> Exploraremos os argumentos deste debate, pois é um aspecto importante para o artigo de Santos (2020). A autora alega que esse conceito teria construído uma noção de que a moda é um privilégio do Ocidente, apontando a mudança como característica fundante da moda que, assim, determina que as sociedades não ocidentais seriam incapazes de criar moda, uma vez que seu vestuário é supostamente fixo e não passa por mudanças. Santos defende que o conceito atual de moda “contribui para segregar

<sup>20</sup> Para uma lista de autores que desafiam o conceito de moda, ver os textos discutidos neste artigo de Jansen (2020) e Welters e Lillethun (2018).

e desnivelar todas as sociedades do capitalismo periférico que *por não possuir moda*, têm, por princípio, uma relação errônea com as vestimentas e com o tempo” (Santos, 2020, p.186, grifo nosso).

De fato, as relações globais no campo da moda têm sido hierarquizadas, desde seu início até a atualidade, e seus mecanismos devem ser estudados e questionados. Contudo, essa configuração se dá de forma mais complexa que a simples separação entre sociedades que atualmente possuem moda e sociedades que não possuem moda. É importante marcar que o conceito de moda contemporânea não exclui as sociedades no Sul Global. O Brasil, por exemplo, tem marcas de moda reconhecidas internacionalmente e está dentro dos circuitos das semanas, agências e feiras de moda. Não é, porém, considerado uma “capital da moda”, mas sim produz o que a socióloga brasileira Miqueli Michetti chama de “moda nacional” e “moda local”, em oposição à “moda global” dos grandes centros (2015, p. 115).

Dessa forma, a globalidade configurou a moda contemporânea de tal forma que a diversidade se tornou um fator importante para as empresas, “tanto por conta da globalização empresarial e da necessidade de diferenciação de produtos quanto em razão da tônica cultural hodierna” (Michetti, 2015, p. 104). A autora aponta três mecanismos das relações entre as modas locais e globais: as agências de tendências, as feiras e as semanas de moda.

As agências de tendências alegam detectar as tendências mundiais para as futuras coleções, justamente por terem agentes espalhados ao redor do globo. Dessa forma, ter sede nos grandes centros de moda não basta para criar legitimidade a essas agências, é necessário o trabalho de organização da diversidade. Da mesma maneira, as grandes feiras como a *Première Vision*<sup>21</sup>, além de promover o comércio, também organizam o mercado e a diversidade dentro deles. Há hierarquias entre as feiras e as empresas participantes, com base na nacionalidade, e nessa relação hierarquizada se dão os jogos de legitimação em que uma feira global oferece reconhecimento para uma empresa local, ao mesmo tempo que a empresa oferece legitimidade ao título de global da feira. Um mecanismo semelhante ocorre com as semanas de moda dos grandes centros, que além de organizarem o calendário da moda e consagrarem as tendências, se abrem para a participação de marcas e designers de nacionalidades diferentes, ainda que em menor número e principalmente relegados aos eventos *off*<sup>22</sup>. A diversidade é importante para corroborar o caráter global dessas semanas, mas ela deve ser a conta-gotas. Ainda que as inspirações surjam das modas locais, as tendências

<sup>21</sup> A feira *Première Vision* foi fundada em 1973 por profissionais da indústria da seda de Lyon, França, e é um importante agente na construção das tendências globais de moda da atualidade. A principal edição, de Paris, acontece duas vezes ao ano com a participação de fornecedores de materiais e serviços para a produção de roupas. Atualmente promove outras edições, como a *Denim Première Vision*, feira especializada em denim que acontece de forma itinerante pela Europa duas vezes ao ano; a feira anual *Made In France Première Vision*, dedicada à indústria francesa; a *Blossom Première Vision*, que anualmente apresenta pré-coleções de tecidos e acessórios para marcas de luxo; a *Première Vision New York* e a *Première Vision Sport* que acontecem nos Estados Unidos; e *Première Vision Shenzhen*, que acontece na China (Première Vision, 2022).

<sup>22</sup> Michetti observa que ocorre uma série de apresentações extra-oficiais previstas pela organização das semanas de moda, além de outras não-oficiais que ocorrem paralelamente aos eventos. A autora estudou a semana de moda de Paris de março de 2010, que na época teve 88 desfiles oficiais, além de uma agenda *off* composta por 8 apresentações, dentre as quais a de um designer de moda brasileiro estreado (Michetti, 2015, p. 74).

globais, no final das contas, são filtradas, coordenadas e definidas por um grupo central da moda e espalhadas de volta para as capitais locais em uma interação permanente ao mesmo tempo mútua e desigual.

É importante pontuar aqui que o termo “mútuo” usado por Michetti pode aparentar uma troca recíproca, de recompensas similares. Contudo, a autora aponta que, apesar de mútuas, essas trocas de capital simbólico e econômico são parciais. Ou seja, as modas locais não necessariamente se tornam globais através dessas trocas, nem acumulam a mesma quantidade de capital que as globais, e nem recebem o mesmo tipo de consagração e poder que elas. Acrescento que a hierarquização dessas relações forma um campo de moda eurocêntrico que reitera as injustiças sociais e ambientais no globo.

Desse ponto de vista, mesmo que ocorra uma valorização do “local”, tal como observamos na afirmação global das “modas nacionais”, ela seria em alguma medida subordinada. Se as “culturas locais” tornam-se moeda no mercado global, seus usos são perpassados por dinâmicas e forças globais e, nesse sentido, elas são redefinidas para nele “caberm”, pois, em grande medida, é este um lócus principal no qual se declinam atualmente as identidades. Se, por um lado, a ressignificação do que é considerado “local” e mesmo nacional traz consigo a celebração do que é discursado como expressão da diversidade, da identidade e da autenticidade culturais, por outro lado, nem toda diversidade tem espaço e, por isso, é preciso adequá-la a um mercado que se globaliza justamente diferenciando-se (Michetti, 2015, p. 294).

Dessa forma, sociedades do capitalismo periférico estão incluídas no campo da moda, seja fazendo parte do circuito de legitimação entre os níveis local e global, seja pelas relações de trabalho e fornecimento de mão de obra e matéria-prima. A exposição *Exoticism* do FIT, a que me referi anteriormente, também pode ser vista como uma ilustração dessas relações entre moda produzida global e localmente. Bonadio (2014), ao comentar a exposição, resalta um detalhe curioso: a apresentação da peça de Herchcovitch enfatizava sua inspiração na cultura afro-brasileira e na história da Amazônia – temas que não costumam fazer parte das referências do designer, que se inspira em culturas *underground* urbanas. Acrescento que é possível especular que o texto curatorial escolheu incluir essas influências para exotizar o trabalho de Herchcovitch; ou ainda que o próprio designer lançou mão da exotificação como ferramenta para inclusão nesse museu localizado em um grande centro de moda. De qualquer forma, esse exemplo mostra que a produção do exótico e da racialização é deliberada e situacional, uma vez que o designer descendente de romenos e poloneses (Yahn, 2010) é considerado branco no Brasil, mas o texto curatorial do FIT enfatiza uma suposta influência afro-brasileira em seu trabalho.

Além disso, ao estudar as peças da coleção da Rhodia Têxtil doadas ao acervo do Museu de Arte de São Paulo - MASP, Bonadio afirma que o design de moda no Brasil tem explorado a ideia de exotismo e os elementos associados ao Outro do Ocidente, como a cultura popular e as paisagens brasileiras, para estabelecer uma identidade própria exportável.

Dessa forma, o exotismo é instrumentalizado pela moda dos centros para diversificar seu alcance, ao mesmo tempo que a moda produzida no Brasil utiliza a exotização para conquistar um lugar nos centros.

### O conceito de moda em revisão

Reconhecendo que as sociedades periféricas também atuam no campo da moda, Welters e Lillethun (2018), Jansen (2020) e Santos (2020) propõem a expansão do conceito de moda para abarcar também o que hoje é chamado de indumentária. É importante nos determos sobre esse argumento, pois ele justifica o reconhecimento do papel das modas locais e de trabalhadores fora dos centros enquanto atores no campo da moda, porém não necessariamente justifica a inclusão do vestir de povos pré-colonização no conceito de moda, por exemplo.

A proposta de expandir o conceito de moda com o intuito de descolonizá-lo suscita algumas problemáticas que não são necessariamente condenáveis, mas que demandam mais debates nos estudos da moda. Uma delas, que se refere ao revisionismo da origem da moda, é a implicação de um anacronismo; além disso, tal revisionismo demanda uma nova estruturação do entendimento do campo da moda; terceiro, há lacunas na crítica à ideia de mudança veloz como essencial para definir a moda; e por fim é necessário examinar melhor o pensamento de que expandir o conceito de moda valorizaria os sistemas de vestuário não ocidentais. Cada uma dessas problemáticas serão exploradas nos parágrafos adiante.

Se entendemos a moda como característica importante para a construção da modernidade-colonialidade, seria anacrônico classificar os modos de vestir das sociedades pré-coloniais como moda. Por consequência, para evitar utilizar conceitos e ideias de um período histórico ao analisar os fatos de outro tempo, a expansão do conceito de moda para aglutinar todo tipo de indumentária deve desprender a moda do contexto histórico da modernidade. Autores como Jansen (2020) afirmam que esse movimento levaria à descolonização da moda, mas acrescento que ele também poderia levar à descontextualização e consequente despolitização de tal conceito.

Santos chama a atenção para as relações coloniais vinculadas à Revolução Industrial europeia, uma vez que “não haveria qualquer possibilidade de revolução industrial via indústria têxtil, e de moda, sem as colônias que a ela forneceram matéria-prima e mão de obra, direta ou indiretamente” (Santos, 2020, p. 187). Mas argumento que o consenso atual sobre o conceito de moda não exclui necessariamente a importância das matérias-primas e da mão de obra de sociedades colonizadas para a indústria têxtil. Essas pessoas estavam inseridas na moda pela via laboral, em trabalho forçado ou não, e pela expropriação e exploração que os colonizadores fizeram do território originário e de seus frutos. Ao mesmo tempo, o vestir dessas sociedades foi apropriado como “inspiração” para a moda europeia. Isso não implica, necessariamente, que esse mesmo vestir passou a fazer parte daquela moda europeia quando se tornou fonte de inspiração ou apropriação. Portanto, para que a expansão do conceito de moda englobe também esses vestires, seria necessário entender que havia várias modas, no plural: uma nascida no final da Idade Média na Europa, e outras com localidades e origens históricas diferentes. Porém, como explicarei adiante, considero que tal expansão seria infrutífera.

Como vimos com a análise de Michetti, reconhecer que, na contemporaneidade, existem várias modas (em níveis global e local), não apaga necessariamente as desigualdades entre elas. Michetti utiliza essa classificação justamente para enfatizar o desequilíbrio de poder entre elas. Essas modas estão localizadas em um campo que envolve várias atividades interdependentes e complementares – como atividades industriais, eventos e publicidade, para citar alguns – e podem ser divididas em setores e segmentos, que sustentam interações entre os âmbitos econômicos, culturais e simbólicos. Dessa forma, expandir o conceito de moda pode implicar em inserir todos os sistemas de vestuário nesse campo, ou ainda considerar cada um deles como um campo independente.

Como já mencionado, alguns autores dos estudos de moda afirmam que o mais importante fator que constitui o conceito de moda é a mudança. As pesquisadoras estadunidenses Linda Welters e Abby Lillethun, em seu livro *Fashion History: a global view*, propõem que todas as práticas de vestir que passam por mudanças devem ser interpretadas como moda, uma vez que, segundo elas, a moda “é comumente descrita como formas mutantes de vestir que são adotadas por um grupo de pessoas em um determinado momento e lugar”, e “esta definição não especifica o tempo ou o lugar”<sup>23</sup> (2018, p. 4, tradução nossa). Assim sendo, defendem que, uma vez que o vestir de sociedades europeias antes da modernidade também passava por mudanças, ele também deveria ser chamado de moda. Igualmente, as sociedades não ocidentais pré-coloniais, e aquelas que não foram colonizadas, também apresentam mudanças no vestir que configurariam como moda. As autoras propõem, portanto, que o “impulso da moda” é um impulso humano e esteve sempre presente na história.

Welters e Lillethun localizam a origem do conceito de moda enquanto mudança no livro *Civilização Material, Economia e Capitalismo* escrito pelo historiador francês Fernand Braudel e publicado pela primeira vez em 1979<sup>24</sup>. Uma das críticas que as autoras fazem a este livro é o eurocentrismo, que se prova verdadeira, uma vez que a Europa é o ponto de partida para as conjecturas do autor e, quando ele se refere ao vestuário de sociedades não ocidentais, lança mão de depoimentos de europeus a respeito delas. Porém, é necessário nos determos em um detalhe importante sobre sua definição de moda. Quando o historiador explica o seu conceito de moda, ele menciona algumas mudanças pelas quais o vestuário europeu passou antes da Idade Média, mas pontua que as mudanças da moda às quais ele se refere passam a acontecer com mais frequência a partir desse período, devido a características do contexto econômico e social. Diz o autor, “o essencial, nestes capítulos fúteis, é realmente a duração das sucessivas modas” (Braudel, 1995, p. 300), que foi diminuindo com o andar da história. Dessa forma, se “a moda é também a busca de uma nova linguagem para derrubar a antiga, uma maneira de cada geração renegar a precedente e

<sup>23</sup>Do original em inglês “Fashion, as applied to dress, is commonly described as changing forms of dress that are adopted by a group of people at a certain time and place [...]. This definition is not time or place specific [...].”

<sup>24</sup>Sua tradução foi publicada em três volumes em 1996 pela editora Martins Fontes de São Paulo.

distinguir-se dela” (idem, p. 293), ela está sim situada em um tempo e um espaço, pois informa e é informada pelo contexto. Braudel elabora:

Mas a moda não é apenas abundância, quantidade, profusão. Consiste em mudar tudo a qualquer momento. É uma questão de estação, de dia, de hora. Ora, um tal império da *moda* não impõe o seu rigor antes de 1700, momento, aliás, em que a palavra, que encontrou uma segunda juventude, corre o mundo com o seu novo sentido: seguir a atualidade. Tudo então está na moda no sentido atual. Até aí, as coisas não tinham andado realmente tão depressa (Braudel, 1995, p. 286, grifo do autor).

Portanto, o conceito de moda enquanto mudança no qual Welters e Lillethun afirmam se basear está, no mínimo, citado de forma incompleta. Mudança é uma das características desse conceito, mas é um tipo específico de mudança (veloz), e está relacionada ao contexto sociopolítico e econômico a que Braudel se refere.

É importante sinalizar aqui que esta discussão tem se repetido há décadas. No livro *The Fashioned Body*, publicado em 2000, há um comentário da socióloga inglesa Joanne Entwistle sobre o livro *Dress and Gender: Making and Meaning* (1993), em que Barnes e Eicher usam o mesmo artifício de simplificação do conceito de moda enquanto sinônimo de toda e qualquer mudança. Entwistle observa que as autoras deturparam a ideia de moda utilizada por autores como Ted Polhemus e Lynn Proctor (1978) e Quentin Bell (1976) e presumiram que esses autores consideram que as roupas tradicionais são imutáveis. Ao contrário, Entwistle afirma que os autores citados nunca argumentaram que nenhuma mudança ocorre no vestuário tradicional (Entwistle, 2000, p. 46).

De qualquer forma, Welters e Lillethun afirmam que não importa se a mudança que acontece no vestir é lenta ou rápida, assim como não importam os detalhes dessas mudanças – se acontecem nos tecidos, nas silhuetas das roupas ou o corpo – ainda assim, elas propõem a moda como o termo preferencial para qualquer mudança de estilos de vestir (2018, p. 29). As pesquisadoras não se demoram a analisar os pormenores desse conceito de moda como mudança, mas partem dele para construir sua proposta.

A motivação dessa proposta, dizem, é seu incômodo com o eurocentrismo na história da moda. Dessa forma, o objetivo é resolver “o problema da exclusão” reconhecendo a história da moda como um fenômeno universal. Citando a antropóloga canadense Sandra Niessen, Lillethun e Welters defendem que:

[...] definir o “ter” ou “não ter” moda como um marcador cultural permitiu a construção da alteridade com um escopo muito amplo (Niessen, 2003). Se os outros são vistos como fora do sistema da moda, então eles são vistos como pessoas sem mudança/progresso, gosto/estilo, preferências/aversões e assim por diante. Àqueles que disseram não à moda é negado o impulso humano básico de decorar o corpo.

A capacidade de decorar proposadamente o corpo distingue o *Homo sapiens* e *Neandertais* dos macacos, de acordo com Gillian Morriss-Kay (2010), uma professora de anatomia que também é especialista em psicologia do desenvolvimento e antropologia cultural (Welters; Lillethun, 2018, p. 6, tradução nossa).<sup>25</sup>

Essa justificativa, apesar de bem-intencionada, soa também paternalista. Enquanto as autoras criticam o eurocentrismo no conceito de moda e o evolucionismo social empregado para dividir sociedades em modernas e não modernas, lançam mão do mesmo evolucionismo ao insinuar que sociedades de pessoas que não produzem moda estão sendo iguadas a macacos. A solução que as autoras oferecem para resolver o eurocentrismo na moda é contraditória porque estende um conceito eurocêntrico para sociedades não ocidentais, como se os vestires dessas sociedades não tivessem valor até que sejam considerados moda. Essa proposta, portanto, não considera o ponto de vista não ocidental e as relações moderno-coloniais presentes no conceito de moda. Além disso, os aspectos simbólicos e significados sagrados próprios da indumentária de uma população não ocidental podem perder a importância no processo de incorporação a um grande termo guarda-chuva “moda”, quando este tem tanta ligação a contextos ocidentais e moderno-coloniais.

Curiosamente, a antropóloga citada por Lillethun e Welters declarou, em um artigo para a edição temática sobre moda e decolonialidade do jornal acadêmico *Fashion Theory*, que não defende mais que o termo “moda” seja aplicado universalmente:

Em 2003, eu propus que o termo “moda”, não tendo uma definição diagnóstica, mas apenas um recurso que foi provado universal, poderia ser aplicado universalmente, sinônimo do termo guarda-chuva neutro “sistema de vestuário”. Eu não concordo mais com essa posição, tendo visto a confusão que um significado alternativo da palavra pode gerar e, além disso, reconhecendo que o termo está carregado de significado em relação à “não moda”. A terminologia permanece um problema, no entanto. Se moda é um lado da moeda e não moda é o outro, qual é um termo apropriado para a moeda inteira? Além disso, se a moda não existe como um sistema único, exceto na medida em que está associada à economia capitalista, ainda faz sentido mantê-la por causa dessa associação (Niessen, 2020, p. 873-874, grifos da autora).

<sup>25</sup>Do original: “[...]having or not having fashion may appear ridiculous at face value, but setting the “having” or “not having” of fashion as a cultural marker has allowed for the construction of otherness with a very wide scope (Niessen 2003). If the others are seen as outside the fashion system, then they are viewed as people without change/progress, taste/style, preferences/dislikes, and so on. Those said not to have fashion are denied the basic human impulse to decorate the body. The ability to purposefully decorate the body distinguishes *Homo sapiens* and Neanderthals from apes according to Gillian Morriss-Kay (2010), a professor of anatomy who also specializes in developmental psychology and cultural anthropology.”

Niessen acredita que é importante entender a moda como um sistema de opressão conectado a um sistema econômico que foi construído a partir da desigualdade. A moda, segundo a antropóloga, opera em relação a outros sistemas de vestuário que não fazem parte da moda e contribui para o apagamento deles. Estudando o processo que levou pessoas *batak* da Sumatra a deixarem de usar o vestuário local para vestir a roupa ocidental, a antropóloga notou uma gradual e complexa rede de fatores que envolvem o emprego de mão de obra local na indústria de confecção ocidental na região e resultou na diminuição da qualidade de vida das pessoas da comunidade, assim como o desaparecimento do hábito artesanal de confeccionar as roupas originárias. A antropóloga propõe o termo “zonas de sacrifício da moda” para se referir a regiões como aquela, uma vez que se caracterizam como:

[...] terras ricas em recursos, geralmente associadas a comunidades minoritárias consideradas dispensáveis e exploradas para o lucro econômico. Em vez de paisagens físicas descartáveis, as zonas de sacrifício da moda são tradições de vestuário, e seus criadores [...] que são destruídos para e pela expansão da moda industrial. Essas zonas facilitam a expansão industrial porque são uma fonte de mão de obra barata e de design indígena (comumente apropriado) importante para as mudanças de estilos. Elas também servem como mercados quando as roupas indígenas são substituídas por roupas confeccionadas industrialmente. E, por fim, são os principais locais de disposição de resíduos, incluindo roupas de segunda mão (Niessen, 2020, p. 865).

Dessa forma, alerta Niessen, para corrigir o racismo na moda é preciso mais do que garantir que pessoas não brancas estejam entre os modelos de desfiles e anúncios, que sejam pagos de forma justa no setor de confecções e que acedam a cargos de liderança na moda. É preciso reconhecer outros sistemas de vestuário e dar o valor devido a eles, observando a relação mútua e desigual que ocorre com a moda. Além disso, a autora defende que é preciso que pesquisas sejam feitas para examinar essa relação e que essas chamadas não modas sejam estudadas também em sala de aula, assim como estudamos a moda ocidental.

Em um artigo no mesmo número do jornal *Fashion Theory*, a antropóloga belga Angela Jansen propõe que um caminho para construir uma moda decolonial seria desvincular moda da modernidade-colonialidade, redefinindo-a como “uma multitude de possibilidades” dentro e fora da modernidade (2020, p. 821). Para tanto, Jansen parte de uma diferenciação que tem sido feita na língua inglesa entre o substantivo *fashion* (moda) e o verbo *to fashion* (o ato de *fashioning* o corpo). Dessa forma, enquanto o substantivo se referiria à moda eurocêntrica, o verbo englobaria “todas as temporalidades e geografias e opera além da diferença colonial” (2020, p. 817, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Temos, portanto, um problema de tradução, uma vez que em português não existe moda enquanto verbo. Para seguir a proposta de Jansen, devemos criar uma palavra como “modar” ou um novo significado para a palavra “modelar”? Considerando que modelar tem

<sup>26</sup>Do original “[...] all temporalities and geographies and operates beyond the colonial difference.”

significados diferentes em português que se traduzem para outras palavras em inglês (*to mold, to design, to model...*), talvez essa tradução cause mais confusões que soluções. Alguns pesquisadores têm usado a palavra “vestir” se referindo à prática que pode envolver qualquer intervenção sobre o corpo, e que pode se relacionar ou não com a moda (Andrade, 2021; Bonadio, 2015; Carvalho, 2015; Negreiros, 2019; Souza, 2021, para citar alguns). Nesse sentido, o verbo “vestir”, que já tem sido usado nos estudos de moda no Brasil parece ter significado similar ao proposto por Jansen para o verbo *to fashion*.

De fato, a separação entre moda e não moda, quando fundamentada apenas pela característica da mudança, apresenta-se frágil. Cristiane Mesquita resume o conceito de não moda como “a indumentária submetida às regras específicas de religiões ou culturas, que não variam de acordo com os ciclos de mudanças de estações. São roupas ligadas a tradições específicas que se localizam à parte do modelo ocidental do sistema da Moda” (Mesquita, 2010, p. 27). Porém as influências da moda e do capitalismo nas chamadas não modas devem ser levadas em conta para uma possível revisão dessa definição – como, por exemplo, no caso das roupas para *candomblé* que movimentam um mercado que envolve varejo, confecção, costureiros, e até importações de tecidos vindos da África<sup>27</sup>.

Paradoxalmente, Jansen, a partir das reflexões do sociólogo mexicano Rolando Vázquez, lembra que o objetivo da decolonialidade não é lutar por reconhecimento enquanto moderno, ou por um lugar ao sol da contemporaneidade. A decolonialidade busca superar a ordem da modernidade-colonialidade. Dessa forma, os caminhos decoloniais na moda não deveriam levar para a inclusão de vestires não ocidentais no cânone da moda eurocêntrica – alargando as fronteiras da moda, mas ainda assim mantendo sua normatividade. O caminho da decolonialidade é aquele que respeita os vestires diversos, suas histórias, genealogia, estética, autonomia e dignidade, de forma a reconhecer as diferenças, mas almejando a equidade. Para isso, defende a antropóloga, as instituições de ensino têm o papel urgente de decolonizar seus currículos, para que as narrativas e epistemologias eurocêntricas não sejam as únicas presentes nesses lugares.

Um ponto em comum entre as autoras citadas Welters e Lillethun (2018), Niessen (2020) e Jansen (2020) é o incômodo com o ensino de moda, considerando-o eurocentrado. Porém, pelo menos nos artigos estudados para esta reflexão, tais autoras não detalham onde e como essa perspectiva eurocêntrica aparece nos cursos de graduação em Design de Moda. A ausência dessa informação não invalida seus argumentos, mas infelizmente me impossibilita de dialogar com eles ou fazer uma comparação com a situação no Brasil.

### Traçando caminhos

Passando pela história dos estudos pós-coloniais e decoloniais, identifiquei as categorias raça e gênero como eixos de intersecção com os estudos de moda no Brasil, utilizando como pontos de partida os textos de Heloisa Santos (2020) e Jamilie Souza (2021). Estamos, porém, em um momento de profusão da discussão dentro dessa temática, que espero em breve se traduzir em muito mais publicações na área. Os artigos estudados apontam para

<sup>27</sup> Sobre o mercado de roupas para *candomblé*, ver “*Candomblé é mercado: uma análise do cenário metropolitano de Goiânia*” de Jailson Silva de Sousa (2011) e “*Tecidos africanos e africanizados nos candomblés paulistas*” de Aymê Okasaki.

uma discussão sobre decolonialidade no ensino de moda, que pode influenciar as práticas docentes no país, como evidenciado pelos cursos ofertados por Hanayrá Negreiros e Cyntia Mariah. É com alegria que este texto se localiza em um ponto de mudança, olhando de um lado para produções passadas produzidas no Brasil e em outros países e, do outro, para novas propostas sendo formuladas por pesquisadores daqui.

É necessário, porém, fazer escolhas neste caminho. Como mencionei, o conceito de moda está em disputa há algumas décadas. Por que prolongar essa discussão? A quem interessa que continuemos discutindo velhas novas propostas, em vez de traçar planos e ações? Talvez um motivo para o prolongamento dessa discussão seja a falta de disseminação do conhecimento no campo de estudos da moda, principalmente no caso brasileiro. À vista disso, cabe-nos perguntar, como seria construir caminhos decoloniais na moda a partir das nossas próprias perspectivas localizadas no Sul Global?

Proponho uma reflexão sobre o que significaria “valorizar” outros vestires diferentes da moda eurocêntrica. Seria valorizar economicamente, criando incentivos fiscais para sua preservação e exigindo tratamento e pagamento justo para artesãs? Seria preservar o conhecimento e as técnicas, estudando-os nas escolas? Defendo que o caminho para valorizar os vestires tradicionais e pré-coloniais não deveria ser sua inclusão no conceito de moda, pois essa é uma ponte bamba que passa por sobre os rios da apropriação capitalista.

Precisamos de mais pesquisas para determinar a relação que os vestires originários tinham e têm, a partir da colonização até os dias de hoje, com a moda ocidental. É talvez possível defender que, a partir da colonização, os vestires dessas sociedades sejam chamados de modas, uma vez que passaram a se relacionar com a moda colonizadora. Mas, seria justo? Será que a mudança que a moda colonizadora provocou nesses vestires foi tão profunda a ponto de haver a necessidade de mudar sua nomenclatura? E seria essa mudança de nomenclatura uma faca de dois gumes, por um lado prometendo “democratizar” ou “decolonizar” o termo moda, e por outro “colonizando” os vestires outros, apagando suas particularidades, seus significados simbólicos e sagrados e despolitizando as diferenças entre os dois termos?

Santos (2020) defende que a proposta de revisão do conceito de moda é estratégica e tem o objetivo de desestimular o eurocentrismo na pesquisa de moda. Ou seja, entendendo que toda indumentária seria também moda, a autora pressupõe que pesquisadores seriam automaticamente obrigados a reconhecer e analisar as relações entre o centro e as periferias ao pesquisar moda. Além disso, reunindo todos esses vestires sob a égide da moda, pretende-se que não haja mais hierarquização entre a moda europeia e as outras modas.

Porém, até onde nos interessa reescrever a história da moda, retirando dela (ou escondendo) o eurocentrismo e suas hierarquias? Talvez o giro decolonial esteja em, ao invés de celebrar a história eurocêntrica da moda, apontar o eurocentrismo e a colonialidade nela; para que o nosso objetivo não seja fazer parte da pequena porcentagem de diversidade tolerada pela moda – ou ainda reformar a moda, aumentando um pouco essa porcentagem desigual – mas sim estudar, sonhar e construir outros sistemas de vestuário, em “uma roda que abre outros horizontes e acena para outros mundos”, como diz o escritor Ailton Krenak (2019, p. 32).

Diferente de Welters e Lillethun (2018), Jansen (2020) e Santos (2020), proponho que, ao invés de expandir o conceito de moda, o giro decolonial possa estar em mergulhar nesse conceito, estudando seus pormenores históricos e suas implicações políticas e sociais.

Proponho, na esteira da “antropologia da dominação” da antropóloga afro-dominicana Ochy Curiel (2020), que devemos estudar a moda como um instrumento europeu de dominação. Para tanto, sugiro seguir a direção que Curiel aponta ao nos convidar a “desvendar as formas, maneiras, estratégias, discursos que definem certos grupos sociais como ‘outros’ e ‘outras’, a partir de certos lugares de poder e dominação” (2020, p. 135). Para esmiuçar os mecanismos que a moda usa para dominação, assumir o nosso ponto de vista localizado na periferia desse sistema pode ser vantajoso – principalmente para entender as relações mútuas e desiguais que estabelecemos com o centro. Além disso, é importante não absorver o juízo de valor da dominação, colocando todos os outros sistemas de vestuário em posição de menor importância em relação à moda. Cito novamente Curiel para lembrar que “a reflexividade da visão decolonial não é apenas sobre nos autodefinir na produção de conhecimento, mas também sobre produzir um conhecimento que leve em conta a geopolítica, a ‘raça’, a classe, a sexualidade, o capital social e outros posicionamentos” (2020, p. 131, grifo da autora).

Por fim, considero importante marcar que não havia nenhum brasileiro entre os pesquisadores pós-coloniais, nos grupos de estudos subalternos (tanto o indiano quanto o latino-americano), ou mesmo no Grupo Modernidade/Colonialidade. As especificidades da colonização brasileira por Portugal não fazem parte das análises do M/C e a colonização a que os pesquisadores do grupo se referem é a da América hispânica. Para uma leitura dos textos decoloniais no Brasil, é necessário reconhecer as particularidades na história da colonização que se deu por aqui e as especificidades das relações de raça e etnia que se dão no Brasil.

Ainda assim, teóricos brasileiros apresentam alternativas à visão colonial do mundo, como Lélia Gonzalez (2020), que cunhou o termo Améfrica Ladina para representar as conexões entre as experiências e as resistências de indivíduos negros e indígenas, e Antônio Bispo dos Santos (2015), pensador quilombola que critica conceitos da sociedade contemporânea a partir da vivência de comunidades tradicionais. Além das citadas Vergueiro e Núñez, que desenvolvem estudos e práticas decoloniais a partir de suas vivências, relacionando-os com teorias ocidentais e não ocidentais. Faz-se necessária a indagação se é preciso construir o nosso próprio pensamento decolonial brasileiro, ou se é o caso de manter uma relação com as teorias pós-coloniais e decoloniais, reconhecendo as aproximações e as distâncias que suas bases epistêmicas apresentam em relação às nossas necessidades e especificidades.

## Referências

ANDRADE, Rita Morais de. “O vestuário como assunto: um ensaio”. In: ANDRADE, Rita Morais de; CABRAL, Alliny Maia; CALAÇA, Indyanelle Marçal Garcia Di (Orgs.). **Dossiê: o vestuário como assunto**: perspectivas de pesquisa a partir de artefatos e imagens[Ebook]. Goiânia: Cegraf UFG, 2021.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands**: the new mestiza. São Francisco: Aunt Lute, 1987.

BHABHA, Homi K.. **O Local da Cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, ago. 2013.

BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. Modernidade/Colonialidade sem “Imperialidade”? O Elo Perdido do Giro Decolonial. **Dados**, [S.L.], v. 60, n. 2, p. 505-540, abr. 2017. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/001152582017127>.

BARNES, Ruth; EICHER, Joanne B. (org.). **Dress and Gender: making and meaning**. Londres: Bloomsbury Publishing, 1993.

BELL, Quentin. **On Human Finery**. Londres: Hogarth Press, 1992.

BONADIO, Maria Claudia. O corpo vestido: In: Flávia Marquetti; Pedro Paulo Funari. (Org.). **Sobre a pele: imagens e metamorfoses do corpo**. 1ed. São Paulo: Intermeios, 2015, v.1, p.179-206.

BONADIO, Maria Claudia. A moda como verniz da modernidade nos anos 1920 e 1930: In: Cristiana Facchinetti (Org.) **Mulheres do Brasil: Como chegamos até aqui**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2023.

BRANDÃO, Ângela. Uma história de roupas e de moda para a história da arte. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.1, p.40-55, jan. 2017.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo séculos XV - XVIII**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

CARVALHO, Agda. O design do “vestir” e o espaço existencial: subjetividades corpóreas. **Educação Gráfica**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 117-127, 2015.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p.120-138.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [S.L.], n. 80, p. 115-147, 1 mar. 2008. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/rccs.697>.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2013.

JANSEN, Angela. Fashion and the Phantasmagoria of Modernity: an introduction to decolonial fashion discourse. **Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture**. Abingdon, p. 815-836, vol. 24, n.6, 7 ago. 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2010.

MICHETTI, Miqueli. **Moda brasileira e mundialização**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2015.

MORAGA, Cherríe; ANZALDÚA, Gloria (org.). **This Bridge Called my Back: writings by radical women of color**. Watertown: Persephone Press, 1981.

NEGREIROS, Hanayrá. **O Axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do redandá**. 2018. 133 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

NIESSEN, Sandra. Fashion, its Sacrifice Zone, and Sustainability. **Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture**. Abingdon, p. 859-877, vol. 24, n.6, 7 ago. 2020.

NOROGRANDO, Rafaela. **Como é formado o patrimônio cultural**: estudo museológico em Portugal na temática traje/moda. 2011. 187 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social e Cultural, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

NÚÑEZ, Geni. **Mãe (nem) sempre sabe**: existências e saberes de mulheres lésbicas, bissexuais e transexuais. 2018. 166 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

NÚÑEZ, Geni. Histórias do vestir de Catharina Mina: costurando ideias iniciais sobre as modas de uma mulher africana no Maranhão oitocentista. **Epistemologias do Sul**, [s. l], v. 5, n. 2, p. 136-145, 2021.

POLHEMUS, Ted; PROCTOR, Lynn. **Fashion and Anti-Fashion**: An Anthology of Clothing and Adornment. Londres: Cox and Wyman, 1978.

POLLINI, Denise. **Breve História da Moda**. São Paulo: Claridade, 2009.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Apresentação da edição em português. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 3-5.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Aníbal. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 73-118.

ROSSOTTI, Beatrice. O vestir-se negra como demonstração de poder: o vestuário das mulheres negras em fotografias do Rio de Janeiro (1850-1888). In: XI **Seminário Internacional Fazendo Gênero** [recurso eletrônico]: 13th. Women's Worlds Congress, 2018, Florianópolis - SC. Anais do XI Seminário Internacional Fazendo Gênero [recurso eletrônico]: 13th. Women's Worlds Congress. Florianópolis: UFSC, 2017. p. 1-12.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O Oriente Como Invenção do Ocidente. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significados. Brasília: Claridade, INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira. Uma análise teórico-política decolonial sobre o conceito de moda e seus usos. **Modapalavra**, Florianópolis, v. 13, n. 8, p. 164-190, abr./jun. 2020.

SANTOS, Romer Mottinha; MORAES, Thiago Perez Bernardes de. “Eu preciso respirar”: george floyd, black lives matter e o enxame de buscas na web. In: ROCHA, Wesley Henrique Alves da (org.). **Racismo e antirracismo**: reflexões, caminhos e desafios. Curitiba: Bagai, 2021. p. 203-2015.

SANTOS, Ana Paula Medeiros Teixeira dos; SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Geração Tombamento e Afrofuturismo: a moda como estratégia de resistência às violências de gênero e de raça no Brasil. **Dobra[S] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S.L.], v. 11, n. 23, p. 157-181, 22 maio 2018. Dobras. <http://dx.doi.org/10.26563/dobras.v11i23.716>.

SOUZA, Jamilie Santos de. **Tecendo identidades nas fronteiras**: o vestir em narrativas de mulheres bissexuais. 2021. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Joalheria de Crioulas: subversão e poder no Brasil colonial. **Antíteses**, Londrina, v. 10, n. 20, p. 829-856, jul/dez 2017.

TREVISAN, João S. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil — da colônia à atualidade. 4ª ed, rev. atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VERGUEIRO, Viviane. **Sou travestis**: estudando a cisgeneridade como uma possibilidade decolonial. Brasília: padê editorial, 2018.

WELTERS, Linda; LILLETHUN, Abby. **Fashion History**: a global view. Londres: Bloomsbury Academic, 2018.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de Sonhos**. Lisboa: Edições 70, 1985.

### Referências On-line

COLETIVO COMODE: ENCRUZILHADAS DO SUL GLOBAL. **Quem são os pesquisadores do CoMoDe?**. Rio de Janeiro, 7 abril 2021. Instagram: coletivo.comode. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CNYRKjLp8qq/>. Acesso em: 8 maio 2022.

GOMEZ, Amaranta. Trascendiendo. **Desacatos**, Ciudad de México, n. 15-16, p. 199-208, 2004. Disponível em: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-050X2004000200011&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2004000200011&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 1 março 2023.

NÚCLEO DE PESQUISA DE MODA AFRICANA E AFRO-DIASPÓRICA. **Da série “Quem somos?”**. São Paulo, 21 nov., 2020. Facebook: nucleodepesquisamaa. Disponível em: <https://www.facebook.com/nucleodepesquisamaa/posts/695951524458226>. Acesso em: 8 maio 2022.

PREMIÈRE VISION. **About**. Disponível em: <https://www.premierevision.com/en/about/>. Acesso em: 8 maio 2022.

RESEARCH COLLECTIVE FOR DECOLONIALITY & FASHION. **The Team**. Disponível em: <https://rcdfashion.wordpress.com/theteam/>. Acesso em: 8 maio 2022.

SOARES, Helena; MEDRADO, Mi. **‘Moda Racista’**: uma ouvidoria para enfrentar o silenciamento. 2020. Disponível em: <https://sul21.com.br/opiniao/2020/06/moda-racista-uma-ouvidoria-para-enfrentar-o-silenciamento-por-helena-soares-e-mi-medrado/>. Acesso em: 13 nov. 2021.

THE MUSEUM AT FIT. Exoticism. Disponível em: <https://sites.fitnyc.edu/depts/museum/Exoticism/intro.htm>. Acesso em: 6 março 2023.

Yahn, Camila. “Tenho medo de não saber quando parar”, diz Herchcovitch. **FFW**, 2010. Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/noticias/gente/tenho-medo-de-nao-saber-quando-parar-diz-herchcovitch/>. Acesso em 6 março 2023.

## Agradecimentos

Agradeço alegremente a Jamile Souza, Patrícia Montenegro Matos Albuquerque e Paulo de Oliveira Rodrigues, companheiros do Grupo de Estudos Às Avestas, que leram e discutiram este artigo antes da versão final. Meu conhecimento sobre moda e decolonialidade se deve em grande parte aos estudos que temos feito desde 2017, dos quais participaram também Ana Julia Melo Almeida e Bárbara Cravo da Silva, a quem agradeço igualmente. Minha orientadora Maria Claudia Bonadio e a professora Elisabeth Murilho da Silva revisaram várias versões deste artigo e seus apontamentos foram imprescindíveis para a escrita dele, por isso expressei minha gratidão.

Revisora do texto: Cleonice Alves de Castro Antunes, mestre (UFV).  
E-mail: [c.alvesantunes@gmail.com](mailto:c.alvesantunes@gmail.com)



**“Respeito muito minhas lágrimas, e muito mais minhas risadas”: artefatos de moda, processos de identificação e construção de Estilo da comunidade Homoerótica Urso/ Bear recifense**

*“I truly respect my tears, but even more my laughs”:  
fashion artifacts, identification processes and style  
construction of gay Bear fashion style in Recife*

Tatalina Oliveira<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0931-1011>

[Resumo] Em meio à vasta possibilidade de ser evidenciadas no universo gay, uma comunidade, em especial, chama a atenção: Bears ou Ursos. Oriunda dos anos 1980, na cidade de São Francisco (Califórnia), esta comunidade tem como característica mais forte a resignificação, com conseqüente valorização da gordura corporal, dos pelos e da homossexualidade masculina a partir de um estilo de vida hipermasculino (Domingos, 2010; Hennen, 2008). A reivindicação daquela que seria a imagem do “macho rústico original” vem acompanhada do consumo de artefatos de moda específicos, que os proporciona uma imagem “heterossexual” e uma circulação em espaços gays ou heteronormativos. Por meio do uso da etnografia e entrevista compreensiva, associadas à uma ampla investigação bibliográfica, com posterior análise de conteúdo, e tendo a cidade do Recife-PE como marco geográfico de estudo, foi possível chegar ao conceito de transitabilidade; à relação de causalidade entre a processos de identificação ursina e às violências de ordem física e simbólica sofridas pelos entrevistados ainda na infância; aos processos rituais de consumo e fruição de artefatos de moda e à ansiedade/medo do escrutínio de seus pares quando da escolha de uma peça “errada” para eventos ursinos.

[palavras-chave] Ursos. Homoafetividade. Moda. Vestuário. Consumo.

[abstract] In the middle of the vast possibilities of being in gay universe, a special subculture stands out: Bears. Deriving from the 1980's, from the city of San Francisco (California), this group has the reframe (with consequent valorization) of body fat and facial and corporeal hair, and homosexuality, with hyper masculine performativity, as its strongest characteristics (Domingos, 2010; Hennen, 2008). The claim of the “original macho man” image is stimulated by the consumption of some specific fashion artifacts that give them certain “free pass” in both straight and gay spaces. Using ethnography and comprehensive interview, associated to a high range of bibliographic research, with posterior content analysis, and having the city of Recife-PE as a scenery, it was possible to reach to the concept of “transitability”; to the causal relationship between Bear identification processes and physical and symbolic violence suffered in childhood; to the ritual processes of consumption of some fashion artifacts; to the anxiety/fear of the scrutiny among other bears when it comes to the wrong choice of a garment to any Bear events.

[keywords] Bears. Homoaffectivity. Fashion. Garment. Consumption.

Recebido em: 18-07-2023

Aprovado em: 24-10-2023

<sup>1</sup> Doutora, Cesar School, [tatitah@gmail.com](mailto:tatitah@gmail.com), [tcso@cesar.school](mailto:tcso@cesar.school) <http://lattes.cnpq.br/03422616778806991>

## Introdução

O vestuário é uma mídia expressiva, como afirma McCracken (2003); e é uma unanimidade entre os aficionados pela moda sua potencialidade de expressar aspectos interiores de seus usuários. Trata-se da representação de um mundo social, pautado por relações de diversas ordens.

Noções de gênero, classe, faixa etária, gostos podem ser vislumbrados a partir da observação dos artefatos. Em se tratando de objetos de moda e de indumentária, estes elementos ficam mais visíveis, uma vez que agem como uma extensão do corpo de seus usuários, atuando como reveladores de seus processos identitários.

Assim, do mundo culturalmente construído, os significados são transferidos para os bens, e conseqüentemente para seus usuários. Segundo McCracken (2003), há três localizações para o significado: o mundo culturalmente construído, o bem de consumo e o consumidor individual. Trata-se de uma relação cíclica e de co-dependência, na qual se entende que a partir de uma estrutura social, o bem é imbuído de significados que, assim, são repassados para os seus usuários.

É no universo da experiência cotidiana, da cultura, que são segmentadas as categorias culturais em que repousam as distinções de classe, gênero, faixa etária, ocupação, etc. McCracken (2003, p. 103) afirma que “os objetos contribuem, assim, para a construção do mundo culturalmente construído, precisamente porque são um registro vital e visível do significado cultural que seria, de outro modo, intangível”.

Os bens de consumo contribuem com a natureza performativa de seus usuários. É a partir da leitura que estes fazem do mundo, e dos seus processos de identificação, que os artefatos dão forma àqueles que deles fazem uso. É da fruição destes objetos que a ritualidade se confirma e toma forma.

Tendo como objetivo geral a análise de como se dá o processo de comunicação e mediação social dos artefatos de moda (vestimenta e acessórios) no subgrupo homoerótico bear recifense, especialmente nos últimos 10 anos, e a partir das hipóteses de que [1] a indumentária e a produção corporal dos Ursos fazem com que sua homoafetividade seja confundida com uma heteronormatividade, já que não compartilham dos estereótipos homossexuais historicamente construídos e estabelecidos; e [2] que as condicionantes regionais (herança patriarcal, relações com outras comunidades homoafetivas) contribuem para que os Ursos recifenses apresentem uma forma própria e particular de se produzir, diferindo-se das características gerais conhecidas mundialmente sobre o que caracteriza um Urso, que esta investigação se construiu.

A partir de ampla investigação teórica, associada a observações participantes em práticas etnográficas em algumas edições da Bear Celebration<sup>2</sup> (ocorridos entre os anos de 2014 e 2018) e entrevistas com 6 homens que se auto intitulam Ursos, chegou-se ao conceito de *transitabilidade*, e à compreensão das razões latentes que os fazem se construir como membros desta comunidade, utilizando a indumentária como uma forma de reconhecer para além de espaços objetivamente LGBTQIAP+, bem como se diferenciar de homens heterossexuais com estilos similares.

<sup>2</sup> Festa com frequência mensal produzida por e para Ursos e simpatizantes da cidade do Recife-PE.

## Moda e Processos de Identificação

Assim como a cultura, o consumo também é dinâmico e desempenha um papel estruturador de valores na construção de processos de identificação e relações na sociedade. Como reforçam Douglas & Isherwood (2006), os objetos materiais – além de fornecerem comida e abrigo –, estabelecem e mantêm relações sociais: trata-se de um meio não verbal para a faculdade humana de criar.

Douglas & Isherwood (2006) e McCracken (2003) fazem uma menção importante aos rituais criados dentro da vida social, sendo eles “convenções que constituem definições públicas visíveis” (Douglas & Isherwood, 2006, p. 112). Viver sem eles é viver sem significados e memórias. A importância dos bens materiais se dá uma vez que esses se constituem como elementos que fixam a pompa ritual, constituindo-se como acessórios. “O consumo é um processo ritual cuja função primária é dar sentido ao fluxo incompleto de acontecimentos” (Douglas & Isherwood, 2006, p. 112).

Assim, acredita-se que ao fazer a escolha por artefatos de moda específicos (leia-se camisas, calças, acessórios como óculos, relógios e até mesmo a própria construção do corpo como suporte), os consumidores fazem uso de processos rituais (ainda que inconscientemente), assim como também contribuem para a elaboração de um estilo individual que, quando compartilhado pelo grupo, acaba tomando proporções maiores de identificação. Segundo McCracken (2003), o ritual age como uma importante ferramenta para a manipulação de significados culturais (que possuem o propósito de comunicação e categorização coletiva e individual).

Os símbolos são os instrumentos por excelência da “integração social”: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração “lógica” é a condição da integração “moral” (Bourdieu, 2012b, p. 10).

Vale frisar que, segundo McCracken (2003), os significados estão em constante trânsito, fluindo em diferentes direções do mundo social, com a ajuda de esforços individuais, ou ainda grupais, como o de designers, publicitários, consumidores etc. O significado parte de um mundo culturalmente construído (através da publicidade, design e sistema de moda) para o bem de consumo (através dos rituais), contribuindo para a construção de diversas identidades individuais e coletivas. “Todos esses rituais são uma espécie de versão microscópica dos instrumentos de transferência de significado que os fazem movimentar-se no mundo dos bens. Cabe a eles transportar o significado dos bens para o consumidor” (McCracken, 2003, p. 119).

“O consumo usa os bens para tornar firme e visível um conjunto particular de julgamentos nos processos fluidos de classificar pessoas e eventos” (Douglas & Isherwood, 2006, p. 115), sendo classificado como atividade ritual. Ainda de acordo com os autores, a escolha dos bens cria continuamente padrões de discriminação, constituindo, assim, a parte visível da cultura.

Dentro do tempo e do espaço disponíveis, o indivíduo usa o consumo para dizer alguma coisa sobre si mesmo, sua família, sua localidade, seja na cidade ou no campo, nas férias ou em casa. A espécie de afirmações que ele faz depende da espécie de universo que habita, afirmativo ou desafiador, talvez competitivo, mas não necessariamente. Ele pode conseguir, através das atividades de consumo, a concordância de outros consumidores para redefinir certos eventos tradicionalmente considerados menos importantes como mais importante e vice-versa (Douglas & Isherwood, 2006, p. 116).

Os bens de consumo, mais que meras mensagens, são o próprio sistema. De acordo com Douglas & Isherwood (2006, 121), “o significado está nas relações entre todos os bens”. Sendo assim, estes artefatos marcam e assinam pessoas, instituições etc.

Sendo assim, torna-se importante, durante uma investigação sobre a relação Ursos recifenses com sua indumentária, a percepção de sua vivência de um modo empático, ou seja, qual a sensação deste grupo ou pessoa ao utilizar determinada peça de roupa, que tipo de sentimentos evoca, onde toca o corpo e por quê? (Miller, 2013). Assim, a cultura material surge como uma “possibilidade de se desenvolver uma teoria das coisas *per se* que não se reduza às relações sociais” (Miller, 2013, p. 76).

### **Ursos urbanos e os usos da moda**

Estabelecer diálogos sobre moda pressupõe que se compreenda a mesma como um meio bastante fértil para o vislumbre das diversas nuances de uma sociedade: suas especificidades no tocante às relações interpessoais, nos modos de se posicionar no que tange aos aspectos de classe social, gênero, étnicos, ou ainda, a uma relação direta entre moda, processos de identificação e comunicação e questões relativas à identidade masculina (Crane, 2007; 2006; Mora, 2007).

Entende-se comunidades por grupos de “reflexividade endógena e crítica dentro do mundo social” (Ferreira, 2007, p. 158), no qual as pessoas localizadas nesses espaços sociais se apropriam e controlam recursos que ficaram às margens das agendas políticas e econômicas oficiais. Segundo Ferreira (2007, p. 159), tais grupos desenvolveram “modalidades experimentais alternativas às modalidades dominantes de aparência, de lazer, de residência, de vida comum, de conjugalidade, de profissionalização até, exaltantes de valores hedonistas e individualistas, de ludicidade, autenticidade e de expressão e realização individual”. No contexto desta investigação, a comunidade é lida como grupos de pessoas inseridos na cultura (em seu aspecto mais amplo), mas que compartilham de vocabulários, formas de viver e vestir-se, estilos de vida que lhes são próprios.

Por mediador simbólico, denominamos as habilidades inerentes aos bens de consumo de classificar e hierarquizar pessoas e situações baseados nos elementos culturais da sociedade em que estão inseridos.

A comunidade ursina caracteriza-se majoritariamente por ser composta por homens pesados ou corpulentos, peludos e barbudos. Em sua maioria são maduros, não constituindo isso um critério de pertencimento (há muitos jovens que também se denominam Ursos).

Reivindicam para si traços físicos e comportamentais relacionados ao imaginário masculino, associando-se muitas vezes à estética e comportamento hipermasculino conferido aos homens heterossexuais.

De acordo com Domingos (2010), este público é formado, em grande parte, por homens com ensino superior completo e estabilizados profissionalmente, sendo ativamente participativos na comunidade da qual fazem parte. Ainda segundo o autor, este movimento caracteriza-se como algo visivelmente metropolitano.

Quanto à definição do que seria Urso, ainda há muitas controvérsias. Há quem considere que qualquer pessoa que se identifique como um Urso já o é, inclusive aqueles que não possuam os atributos físicos acima descritos, basta que possuam uma postura “masculina”. Outros defendem que a característica física é essencial, bem como adotar o modo de vida ursino (Domingos, 2010).

Embora possuam um elevado perfil econômico, é comum aos Ursos valorizarem e adotarem uma imagem da classe operária, prezando pela estética hipermasculina. Assim, tipos rústicos como o lenhador, trabalhador braçal, caminhoneiro, cowboy são algumas das imagens adotadas por esses homens uma vez que “para, alguns, os ursos representam um elo na continuidade histórica da figura do ‘gay másculo’” (Domingos, 2010, p. 19).

Ainda segundo o autor, importa ao Urso uma ressignificação da masculinidade para além da atribuição de que esta seja uma condição heterossexual; ou ainda para além da ideia de que ser gay é abrir mão de sua virilidade e/ou de seu corpo físico de macho. É possível reunir ambos os predicados em um mesmo sujeito.

De acordo com Marmolejo (2004), em termos de comportamento, são amorosos, fiéis, afáveis, doadores de bons abraços. Mesmo aqueles que são apreciadores da cultura masoquista e usuários de couro, por exemplo, permanecem sendo ternos.

Hennen (2008) afirma que se trata de um grupo convencional cujos membros apreciam estar próximo a outros homens que também sejam grandes, gordos e peludos, diferindo da estética “ideal” reinante no universo homoafetivo, ou seja, de que ser um homossexual masculino é possuir traços afeminados e corpo perfeito. “De acordo com a concepção popular do século XIX acerca do homossexual como ‘invertido’, homens gays eram ‘mulheres presas em corpos masculinos’” (Levine, 1998, p. 1 *apud* Hennen, 2008, p. 197). O autor conclui que esses homens buscam normalizar e naturalizar a masculinidade gay, esforçando-se para adquirir um status de “homem regular”.

Hennen (2008) pontua que fazer parte desta comunidade vai além de características físicas, constituindo parte de um *lifestyle* caracterizado por atitudes particulares. *Bears* jogam com uma dualidade constante, que possui aspectos contraditórios aos olhos heteronormativos: são homossexuais, mas possuem comportamento e estética de “macho” nada afeminado. Ao mesmo tempo, são sensíveis, camaradas, distribuem “abraço de urso”, prezam pela aceitação do ser “gordo” e “velho” (dois adjetivos amplamente estigmatizados no universo gay - envelhecer e engordar conferem apelidos jocosos e desagradáveis em determinados grupos), ao mesmo tempo que rejeitam o “fascismo do corpo” (Hennen, 2008; Marmolejo, 2004).

Esta comunidade se tornou bastante interessante aos estudos de gênero e moda uma vez que demarca a existência de diversos arquétipos masculinos, sendo uma delas a do homem rústico do campo. Outro ponto “fora da curva” relacionado a esta grupo é o fato de serem homens urbanos, muitos deles amantes da tecnologia, mas que, de alguma maneira, reivindicam a imagem de um universo distante ao seu, utilizando-o, seja em sua produção corporal, seja em temáticas festivas, acampamentos e eventos de lazer.

Embora a proposta ursina tenha suas origens nos Estados Unidos, em menos de vinte anos expandiu-se pelos cinco continentes. Contribuíram fortemente para isso os meios eletrônicos de comunicação, em especial nos anos oitenta, já que proporcionaram um intercâmbio cultural a nível mundial. Outro fator citado por Marmolejo (2004) está voltado para a possibilidade do anonimato proporcionado pela internet, que possibilitou que as pessoas expusessem livremente sua sexualidade ao mesmo tempo que mantinham sua identidade encoberta.

A internet foi o espaço responsável por trazer ao Brasil o estilo de vida ursino, ou, como afirma Marmolejo (2004), o espaço pioneiro na formação de clubes brasileiros, o local onde era possível encontrar informações. Marmolejo (2004) cita a viagem de certo “homem paulista” aos Estados Unidos, no ano de 1996, que lhe possibilitou o conhecimento de diversos grupos ursinos.

Em novembro de 1997, dois ursos cariocas organizaram o Primeiro Encontro de Ursos do Brasil, no Rio de Janeiro. Os “*bearcontros*” passaram a acontecer em diversas cidades do Brasil: São Paulo (abril de 1998), Rio de Janeiro e Brasília (julho de 1998), Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Curitiba, Campinas e Ribeirão Preto. “A dizer pelos ursos cariocas, cada grupo possui suas particularidades e sua forma de organizar os encontros, não respondem a uma organização centralizada e o contato entre os grupos é constante” (Marmolejo, 2004, p. 62). Ainda sobre particularidades dos Ursos brasileiros, o que se destaca é seu “espírito solar” que, segundo Domingos (2010), na prática lhe confere uma ideia de “Urso tropical”, já que aos Ursos norte-americanos e europeus dá-se a denominação de tipos rústicos e viris.

Os *bearcontros* são de extrema relevância no cenário ursino brasileiro. São realizados uma vez por mês em distintas cidades do país, objetivando promover a camaradagem entre seus membros. Todos os interessados podem participar, não necessitando, assim, ser gordo e peludo para tal (Marmolejo, 2004; Domingos, 2010). Assim, no Recife, foi fundamental para Ursos e simpatizantes contarem com a Bear Celebration, festa com frequência mensal organizada por e para Ursos que acontecia no espaço anexo à Boate Metrópole (tradicional casa de festas LGBTQIAP+ da cidade).

Durante as incursões etnográficas, ocorridas entre os anos de 2017 e 2018, nos processos de observação e diálogos informais, chamou atenção o fato de que havia diversos estilos de criar a própria imagem, fugindo dos estereótipos relacionados à “forma ursina de se vestir”. Foi a partir dessas observações que se compreendeu existir uma especificidade, ou territorialidade, no tocante à representação imagética e simbólica de uma comunidade e de seus membros, a depender das condicionantes geográficas, políticas, culturais etc.

## Entre o corpo e o artefato

Embora haja uma afirmação geral na literatura militante a respeito da identidade ursina ser marcada por certa “atitude”, no contexto dos informantes recifenses a caracterização se dá especialmente a partir de uma visualidade. Mais que um estilo de vida, ser Urso é fazer-se ver como um. Para os entrevistados<sup>3</sup>, definir-se parte da comunidade relaciona-se

<sup>3</sup> Inicialmente, a proposta era entrevistar 10 homens que se autodenominavam Ursos, com perfil de homens maduros. No entanto, observou-se que com 5 entrevistas já havia saturação das informações colhidas. A sexta e última entrevista foi feita com um Urso jovem, de pouco mais de 20 anos, com o objetivo de validar dados coletados com os informantes anteriores (que culminou no conceito de “tutoria”, apresentado mais à frente). As entrevistas ocorreram entre os anos de 2017 e 2018, foram gravadas em locais acordados mutuamente (da casa de alguns entrevistados a cafeterias), duraram entre 40 minutos e 1h30 minutos. A seguir, seus perfis:

- Joaquim: 41 anos, auto assumido negro, com tipo físico que chama de “médio” e morador do Bairro das Graças (Recife-PE). Como atividade física pratica o pilates. Mestre em Psicologia Clínica, especialista em Literatura Brasileira e graduado em 3 cursos superiores. Nascido no Norte, residiu em diversas regiões do país até vir morar na cidade do Recife, que considera atualmente seu lar. Embora aprecie bastante frequentar as Bear Celebration, não parece ser popular no meio. Acompanhou-me em duas de minhas incursões à festa e não parecia possuir um círculo de amizades ursino, de modo que apenas cumprimentava alguns conhecidos à porta do Miami Pub.
- Otávio: 40 anos, designer de formação, mestre em Design e professor universitário também na área. é o parrudo, forte (como se auto denominou). Diariamente pratica musculação e afirma ter um tipo físico que lhe proporciona um corpo musculoso, embora afirme que jamais terá “barriga de tanquinho”. Natural de Vitória de Santo Antão, foi criado desde a infância na cidade de Gravatá (localizada no interior do Estado de Pernambuco). Em sua adolescência foi seminarista. Fez crer que havia frequentado poucas edições da Bear Celebration, e que não apreciava o evento em virtude de considerar suas edições bastante repetitivas (mesmo público e músicas, segundo ele). De opinião forte, sua entrevista foi a mais longa, e que fornecia mais detalhes sobre tipos de violência enfrentadas em sua trajetória (e que foram comuns aos outros informantes).
- Victor: 28 anos, mestrando em Antropologia (2017), considera-se agnóstico embora tenha tido uma formação cristã. Lê-se como negro e gordo (afirma que tem bastante orgulho em sê-los). Diz possuir um estilo clássico de se vestir. Possui uma gentileza no trato, e uma maturidade no falar, que fazem com que aparente ser mais maduro que a idade que realmente possui. Diz não gostar de ser tratado como fetiche em virtude de sua gordura corporal ou pelos (dentro e fora da comunidade ursina), por achar que isso o essencializa. Não costuma frequentar a Bear Celebration.
- Pedro: 50 anos, morador do bairro de Boa Viagem (zona Sul do Recife), considera-se vaidoso e consumista. Formado em comunicação social com habilitação em jornalismo, é pós-graduado em marketing empresarial. Trabalha numa ONG voltada para o público LGBTQIAPN+ e também organiza a única festa destinada ao público Urso na cidade do Recife, a Bear Celebration. Considera-se peça fundamental na história da comunidade ursina pernambucana, muito embora tenha se mostrado desconfortável em tratar de assuntos ligados à história da comunidade ursina em Recife. Organiza os *bearcontros* na cidade, seja em eventos do Grupo MetrÓpole, seja em festas privadas.
- Rodolfo: 40 anos, arquiteto de formação, com pós-graduações em segurança do trabalho, engenharia de segurança, gestão ambiental e gerenciamento de projetos. Católico “não muito praticante”, como prefere falar, reside no bairro da Boa Vista (no coração da cidade do Recife). Descreve seu tipo físico como “mais para ursinho”, porque diz estar acima do peso, apesar de estar mais magro. Vaidoso e consumista, é adepto da musculação. Afirma ter se descoberto Urso há pouco tempo, e por isso diz que suas roupas não possuem as características de “roupas ursinas”. Vê na Bear Celebration um local seguro e acolhedor, já que sente que todos são bem recebidos, independente de idade ou tipo físico.
- Rafael: Com 21 anos, Rafael abandonou o curso de direito no 3º período, quando decidiu cursar design de moda (sua formação). Passou por um processo de cirurgia bariátrica pouco antes de entrar na faculdade. Assumiu-se gay para seus pais ainda na adolescência e afirma ter uma família bastante acolhedora, que não criou nenhum problema (ao contrário dos pais de muitos amigos) ao saber que possuía um filho homossexual. Diz nunca ter sofrido nenhum tipo de violência homofóbica (nem no grupo familiar, nem na rua). Frequentou algumas edições da Bear Celebration, mas “enjoou” da festa em virtude das músicas tocadas. Representa os novos ursos, a nova geração Bear da cidade.

à forma de se vestir. O destaque não estava nas atitudes ou num perfil comportamental, mas no modo como coordenar acessórios, roupas, texturas de uma maneira considerada “perfeita”, sem espaço para erros.

*Eu acho que quando o cara é urso e é gay fica muito claro o que ele tá fazendo ali, pela intenção, é tudo muito... corrobora muito, entendeu? Tá tudo muito organizado, tipo, tá tudo muito Village People, se é pra (inaudível) couro, tá ali; o coturno tá ali, a calça tá ali... Um checklist assim, preenchível. E de repente o cara que é hetero, vai cagar (SIC) no meio de alguma peça ele vai botar. Aí quando você vê que tá... toda peça tá batendo há 99% de chance de que o cabra seja um urso [relato de um entrevistado].*

Quando os entrevistados tiveram conhecimento da comunidade ursina (e do seu estilo de vida), houve um esforço empreendido não apenas em se reconhecerem como tal, mas também em serem absorvidos pela comunidade. Mais que algo natural, fazer parte desta comunidade é uma soma de empenhos das mais diversas ordens. Os únicos elementos que lemos como mais próximos à ideia do natural, já que a hexis corporal também é fruto de uma construção cultural, e comuns a todos eles, é a gordura corporal, os pelos e a homossexualidade; todos os outros são fruto de dedicação que demandam tempo e investimentos financeiros.

Tal qual Cucho (1999), acredita-se que mais que a forma como um indivíduo se vê, os processos identitários também compreendem o modo como os outros o veem. Assim, não surpreende que a legitimação dada por parte do grupo constitua um elemento de importância. Explico: a comunidade ursina é sobre maturidade e tempo, o que pressupõe hierarquia no sentido de aqueles que são Ursos há mais tempo são detentores de mais poder (simbólico) que os demais.

Existe, então, algo que nomeamos de “processo de tutoria”, no qual um aspirante a Urso passa a se relacionar afetivamente com um membro mais experiente. Este, por sua vez, toma para si a missão de repassar ensinamentos sobre o estilo de vida ursino e, especialmente, os elementos de gosto e estética (rituais) necessários para se firmarem dentro da comunidade.

Existe um investimento numa linguagem visual em função de um aumento de seu capital social. Trata-se, inicialmente, de uma emulação de comportamento e estética com base na atração sexual, que vai sendo adotado em um nível mais profundo enquanto simbolismo ao longo do tempo. O objetivo de adoção na estética ursina pelos seus membros centra-se em ser “consumido”, ou seja, em despertar o desejo sexual, estando este também ligado a uma posição de poder e destaque dentro da comunidade. Observou-se que, o quanto mais antigo (tempo no grupo e faixa etária) e engajado for o membro, maior o seu poder simbólico na comunidade.

*[...] isso é muito uma fantasia, no sentido de que as pessoas perseguem este... ideário e esta imagem. Você vê que é uma construção, que você vê um ursinho novo ou mesmo um urso maduro que está entrando na vida gay agora, que se identifica com isso, mas que não se vestia assim, dê a ele um ano de movimento ursino e que ele vai estar replicando todo aquele visual... Então assim, além de ter um cunho sexual que dita as normas do que vestir, mas a galera meio que percebe uma fantasia que necessariamente*

*não seja... agora devem se tornar, como eu, por exemplo, usei tanto a máscara que ela grudou na pele e eu realmente gosto, mas eu percebi que teve um caminho, que eu persegui isso e de repente isso tornou-se natural pra mim, o ato faz o monge [relato de um entrevistado].*

O que pôde ser corroborado por um informante mais jovem, Rafael - 21 anos de idade:

*Eu não, não, não me visto como urso. Porque também, assim, eu sei que eu sou um urso, um ursinho, mas, assim, como eu descobri tem pouco tempo, então, assim, eu já tinha meu estilo de me vestir... eu não mudei depois que eu conheci... [relato de um entrevistado].*

Há, então, a exigência de um *dresscode* relacionado a este empoderamento simbólico que compreende elementos e até marcas específicas, também em momentos específicos: os de sociabilidade e flerte, especialmente. Um fato interessante percebido durante as incursões ao campo é que **Ursos se vestem para Ursos**. Fora do contexto ursino, os entrevistados não sentem a pressão de se vestir de alguma maneira específica, enquanto em festas ursinas existe toda uma “regra” sobre o que e como se vestir. Assim como afirmado por McCracken (2003), vê-se neste aspecto os processos rituais de posse e de arrumação, no qual seus membros vislumbram nos artefatos utilizados, e na prática do compor seu visual estético, uma forma de trazer para si características simbólicas de seus bens.

*É como se, no meu trabalho eu quisesse ser visto como alguém que não tá ali interessado em paquerar ninguém, é como se fosse realmente uma interdição porque ali eu sou um profissional [relato de um entrevistado].*

Dentro dos processos hierárquicos, e de poder, estabelecidos tacitamente no grupo, fica claro que faixa etária e tempo de comunidade ursina contribuem para um alto capital social e que, associados a um bom capital econômico, pesam favoravelmente àqueles que os possuem: a existência de processos rituais, uma vez seguidos à risca, conferem ao seu possuidor status de membro da comunidade.

Urso é atitude somada à visualidade, ao modo como esteticamente se apresenta, especialmente em espaços de sociabilidade específicos. Os artefatos, mais que acessórios, são elementos importantes para a construção de sua identidade, fazem parte da ritualidade do ser e do pertencer (Douglas & Isherwood, 2006; McCracken, 2003).

*A ação simbólica, ou “ritual”, como é mais convencionalmente chamada, é um tipo de ação social dedicada à manipulação do significado cultural, para propósitos de comunicação e categorização coletiva e individual. O ritual é uma oportunidade para afirmar, evocar, assinalar ou revisar os símbolos e significados convencionais da ordem cultural. O ritual é, nesta medida, uma poderosa e versátil ferramenta para a manipulação do significado cultural (McCracken, 2003, p. 114).*

Existe um investimento no projeto corpo (que envolve peso e pelos corporais) e nos artefatos de moda como extensão de seu ser (associados a uma performatividade viril) – a tal ponto da comunidade ursina passar a ser encarada como um importante e estratégico filão de mercado por marcas de moda e vestuário.

### Peso corporal e pelos

Todos os Ursos com quem tivemos contato direto no Recife têm em comum o fato de serem homens grandes. O discurso é bastante similar: antes de conhecerem a comunidade ursina tiveram de passar por situações vexatórias ou de apagamento em espaços LGBTQIAPN+ em virtude de seu peso (gordofobia). Após tornarem-se Ursos, não só houve uma ressignificação (com valorização) do seu peso corporal, como também de seus desejos sexuais (passaram a afirmar com mais veemência seu interesse por homens gordos).

Entende-se que se tornar Urso é passar a valorizar-se enquanto homem grande (e deixar explícito o desejo por homens com as mesmas características). Antes de tomarem conhecimento da comunidade ursina, entretanto, a reação era diferente: algo como vergonha e frustração, já que não conseguiam atingir o corpo dito “perfeito”, o que os relegava à solidão em espaços de sociabilidade e flerte.

Esta valorização se destaca em virtude do apego à imagem do animal urso (e de sua força e potência física). Fica claro que o culto ao corpo grande (gordo) não se relaciona apenas à superação de problemas de socialização ou constrangimentos; pelo contrário, passa a ser uma característica que os demarca, assim como seus pelos corporais.

Tendo isto em mente, torna-se mais simples entender o porquê do consumo demasiado de estampas, fotografias ou miniaturas do animal urso por parte dos Ursos Urbanos. Existe uma necessidade de reforço de sua imagem e poder a partir do emblema (a imagem do animal), em especial na sua indumentária.

A gordura corporal também influencia veementemente na escolha das roupas ao nível do conforto. Por serem gordos, sua busca centrava-se em peças que não incomodassem ao apertar partes de seu corpo, ou que não levassem ao constrangimento em virtude das marcas de suor que poderiam vir a aparecer nas camisas embaixo das axilas, por exemplo<sup>4</sup> – razão pela qual tons escuros, ou bastante claros, são preferidos no momento da compra.

O segundo importante demarcador da comunidade ursina recifense é a existência dos pelos faciais e corporais. Junto à gordura corporal, trata-se de uma característica física que automaticamente remete à imagem do animal que dá nome e inspira toda a comunidade. Ao contrário do peso, entretanto, que pode ser encarado de maneira negativa dentro da comunidade (ainda há casos de comportamentos gordofóbicos dentro do grupo, evidenciados em falas de entrevistados), o pelo é sempre visto como algo positivo. Trata-se do elemento que diferencia um homem Urso (“o topo da cadeia alimentar”, segundo um dos entrevistados) de um “homem gay afeminado”, por exemplo.

<sup>4</sup> Informação dada por Victor, que não entrou em detalhes, mas que se mostrou desconfortável - através de gestual - ao tocar no assunto, o que permitiu inferir ser este um tema sensível.

A barba representa poder, virilidade, tal qual os pelos do peito, o que justifica a importância de frequentar boas barbearias. Os pelos estão relacionados ao desejo sexual, e são amplamente explorados no imaginário ursino. Eles constituem o não dito, o que não precisa ser explicado, uma vez que são passíveis de vislumbre a um simples olhar. Além disso, representam um elemento de valor para aqueles que os possuem por constituírem o padrão estético canônico em sua comunidade, algo a ser almejado, o belo.

### O artefato como extensão

O apreço e valorização da performatividade hipermasculina na comunidade ursina relaciona-se a uma virilidade cisgênera, que se evidencia na escolha de peças de sua indumentária, havendo uma predileção por modelagens, materiais, texturas e cores específicas. Apesar disso, percebe-se que não há interesse em assemelhar-se a um heterossexual em virtude de algum possível constrangimento, pelo contrário, sua orientação sexual não constituiria nenhum tabu.

A imagem reivindicada e performada constitui-se em estratégia para a ocupação de um espaço social privilegiado – em virtude da dominação masculina como valor social hegemônico, em especial no contexto do estado de Pernambuco, Nordeste do Brasil. Alguns entrevistados afirmaram viver em conflito ao perceber que seu discurso e comportamento podem soar machistas por várias vezes. *“É engraçado que assim, o machismo me incomoda, mas o visual machista é o que me atrai [...] Eu, hoje, identifico na minha conduta traços machistas, mas que eu tive que me apropriar deles para..., aquela coisa da violência simbólica que diz Bourdieu”* [relato de um entrevistado].

A mimetização do comportamento hipermasculino não surgiu como algo intencional, entretanto. Os Ursos entrevistados expuseram que se tratou de um comportamento natural e orgânico e que, quando caíram em si, já *“havam vestido a roupa do agressor”*. Trata-se da lógica da violência simbólica, já apontada anteriormente e reforçada por um dos entrevistados (que, sendo acadêmico, demonstra bastante afeição pelas teorias do sociólogo francês Pierre Bourdieu).

Essas referências apontadas são reproduzidas por meio da construção do corpo e da performatividade. Existe uma estratégia na escolha das roupas e acessórios, de modo a desenvolver a imagem completa de um homem tipicamente rústico (ou adaptado a tal imagem). Assim, houve uma importação da imagem do Urso norte americano. Mesmo que a temperatura recifense não favoreça o uso do jeans e da flanela, esses seguem sendo consumidos. O caimento da peça também é essencial para a imagem do usuário: ele conhece seu corpo e sabe exatamente o que quer evidenciar e/ou disfarçar.

Os Ursos recifenses apresentam, então, uma característica que os diferencia da imagem popularizada do universo heteronormativo masculino nordestino: uma boa relação com a moda. Se o homem heterossexual utiliza de sua esposa para a escolha e compra de roupas, por ser uma atividade fútil ou menor (Bourdieu, 2012a), os Ursos vão na contramão: são consumistas, possuem uma relação quase fraternal com marcas e não se constrangem em deixar isso visível. Nada, então, é gratuito e sem razão – especialmente em ambientes de flerte. Fora dele, todos deixaram claro que se vestem “à paisana”.

*Pra valorizar isso. A camisa é acochada, se for malha ou de tecido, que é pra que? Pra mostrar que você tem o peitoral, que tem os músculos e até pra mostrar aquela barriguinha saliente. A coisa do coturno, em boa parte dos casos, ou tênis de cano alto, num material mais pesado, porque é a coisa da vitalidade, do lenhador, do pugilista, entende? Os acessórios de couro, relógio grande [relato de um entrevistado].*

O ritual de fruição dos artefatos possui uma ordem lógica, e dificilmente se encontrará (espaço para) o “glitter” em seus ambientes e frequentadores. A roupa tem a ver com um “código de identificação” e, embora nossos informantes tenham tentado nos convencer de que seu estilo é fruto de uma escolha apenas pessoal, trata-se de uma característica de grupo: sua individualidade é pautada numa coletividade. Seu estilo nada mais é que uma construção baseada no julgamento dos outros membros da comunidade ursina.

Sendo clássicos ou modernos, todos os entrevistados apresentaram aquilo que Clarke & Miller (2016) chamam de ansiedade na moda - o medo de passar por situações de constrangimento social em meio a seus pares, em virtude de uma “má escolha” ou coordenação “errada” das peças de indumentária. Assim, a eleição de todos os elementos estéticos é friamente calculada.

Em se tratando das cores, observou-se uma predileção por tons neutros e escuros. Estrategicamente escolhidas, os tons das peças concentram-se (por ordem de predileção) no verde militar, preto, branco, azul e vermelho - em que o preto faz-se presente em virtude do resquício da relação que possuíam com seus corpos ainda na infância e adolescência. O uso desta cor se dá para “redução de medidas”, seguindo a máxima popular de que “preto emagrece”. Assim, mais que significar neutralidade, esta cor refere-se a uma memória simbólica de segurança.

Quanto às estampas, estão presentes as que representam ursos (o animal). Segundo Marmolejo (2004), as imagens deste são amplamente consumidas, apresentando-se como a lógica do ritual de posse (ou de pertencimento a partir do consumo de artefatos de caráter simbólico), apontada por McCracken (2003).

A relação com a imagem do animal é tão forte que, quando uma marca lança um produto com esta estampa, há um consumo quase que imediato dele por parte de toda a comunidade. A tal ponto que existe a estratégia sobre quando usar este artefato para evitar que algum outro colega esteja fazendo uso do mesmo.

Em relação às texturas visuais dos tecidos, o xadrez ainda é o mais popular em espaços de sociabilidade ursinos recifenses. Sendo ligada à imagem do lenhador, associa-se ao trabalho rústico e braçal executado pelos “derrubadores de árvores” norte-americanos.

Em se tratando de acessórios, ainda existem controvérsias dentro da comunidade ursina recifense quanto ao uso, ou não, deles. Os mais antigos e tradicionais não disfarçam sua desaprovação, por acreditarem que essa vaidade é demasiado feminina. Os que são adeptos usam pulseiras, anéis, colares, óculos de sol e de grau com armações mais divertidas. O fato é que apenas são utilizados por alguns de seus membros, os mais “modernos”.

Quanto ao couro, percebe-se que este é bastante popular na comunidade, seja em razão dos acessórios BDSM<sup>5</sup> (utilizados em caráter de vida privada ou numa festa temática), calçados (sandálias, coturnos e/ou sapatênis) ou em bolsas e pulseiras.

O retrô – estética que se caracteriza por peças contemporâneas que fazem releituras do passado – e a comunidade ursina andam de mãos dadas. Não por acaso, as festas destinadas ao público ursino são repletas de flashbacks, ou seja, músicas que remetem às décadas de 70, 80 e 90.

Entre Ursos é bastante comum encontrar homens com o estilo clássico (camisas com cores neutras, cortes mais sóbrios, modelagem reta e poucos detalhes), e as camisas pólo são as mais consumidas por esse público.

Dentre os Ursos recifenses, outro estilo bastante popular é o moderno-esportivo. Estes se caracterizam por estarem mais atualizados em relação às tendências de moda, ou seja, um pouco mais na composição dos looks através de cores mais fortes e vibrantes, de peças funcionais, camisas de algodão e da silhueta triangular - com ombro marcado e calças com modelagem skinny. Sua relação com a moda está pautada em um grande investimento financeiro, evidenciado por todos os informantes, relativizando-se, é claro, seus respectivos contextos econômico-financeiros<sup>6</sup>.

Observou-se que, entre os ursos recifenses, há o que nomeamos de transitabilidade, ou seja, sua capacidade de transitar e circular em diversos tipos de ambiente, sem necessariamente fazer uso do estereótipo preconizado pela comunidade ursina norte-americana. A ideia remete à lógica de que a imagem ressignificada pelos que se reivindicam Ursos preza por diferentes formas de expressão, tornando-os compatíveis com diferentes ambientes. Ser “lenhador” não é uma “questão” quando o ambiente não é propício e favorável à construção desta imagem.

Esta lógica também se aplica a ambientes de trabalho, uma vez que optam por fazer uso de roupas ditas “normais” nesses espaços. O investimento estético, aparentemente, só existe em locais e tempos delimitados, com o objetivo de aumento do capital social em meio a seus pares.

Crê-se que a transitabilidade é capaz de explicar o porquê de muitos Ursos não serem reconhecidos como tal por pessoas heterossexuais, em especial aquelas que não frequentam espaços homoafetivos e ambientes ursinos. Identificar um Urso “à paisana”, então, requer experiência e observação.

A ansiedade relacionada à moda e à indumentária apontadas por Clarke & Miller (2002) é algo muito forte. A lógica da adequação se aplica às marcas utilizadas, à forma de cuidar do corpo (barba, pêlos corporais) e ao modo de articular peças da indumentária de modo a parecer o mais viril e fálico possível. Deste modo, a escolha das modelagens das calças, caimento das peças, cores e estampas das camisas, marcas a serem consumidas, a

<sup>5</sup> Sigla para Bondage, Domination, Submission and Masochism.

<sup>6</sup> Um de nossos informantes assumiu já ter gasto mais de R\$5.000,00 em roupas; outro, por sua vez, ainda sendo estudante, consome produtos de lojas de departamento, apresentando conhecimento sobre as marcas e estilo por elas comercializadas.

quantidade de pelos que ficarão visíveis, referência estética a ser utilizada (o retrô ou a estética rústica ou o clássico, por exemplo) não passam de seleções criteriosas para o usufruto em ambientes específicos. Há um investimento numa imagem que se baseia no fetiche e no flerte.

O medo do constrangimento ou inadequação é muito evidente. Ainda que alguns informantes afirmem possuir um bom capital social, ocupando um lugar de destaque na comunidade local em virtude de sua aparência, performatividade e *sex appeal* (atraindo, especialmente, muitos Ursos jovens), em seu discurso a escolha da indumentária se pauta ainda no receio de ser visto de modo inadequado pelos seus pares: como afeminado ou de mal gosto, por exemplo.

Sua relação com a moda não se dá com o que este mercado está oferecendo ao nível de tendência em passarelas nacionais e internacionais, mas nos padrões que os membros da comunidade ursina estão consumindo. Assim, existem marcas “sintonizadas” com os estilos pessoais de apresentação, ou com o estilo ursino enquanto grupo. No passado eram marcas brasileiras como *Zoomp* e *Fórum*, nos dias atuais, a *Cavaleria*. De acordo com um dos entrevistados, esta marca parece ter visto na comunidade ursina um importante público consumidor, uma vez que é constante a presença de camisas com estampas do animal em suas coleções. O sucesso em meio aos membros da comunidade é tanto, que rapidamente esses produtos se esgotam nas lojas.

Existe um reforço contínuo do uso da imagem do emblema do grupo ursino (ilustrações relativas ao animal) em bens de consumo destinados a este público. É como se, ritualmente, as características e predicados desses animais fossem transmitidas aos usuários que os consumissem (McCracken, 2003). A roupa, neste contexto, funciona como um processo ritual na construção da imagem dos seus usuários, e na sua socialização. É como se a mesma conferisse força e segurança quase que instantaneamente.

As marcas parecem já possuir um rótulo que define que tipo de pessoa o consome, e assim como há aquelas que são associadas ao segmento mais moderno e cosmopolita da comunidade, também há outras que claramente são populares entre ursos com estética rural, por exemplo. As escolhas precisam ser muito bem feitas, transitando entre Zara, Osklen, Von der Völke, Levi's, Wrangler. O conhecimento sobre marcas extrapola os nomes amplamente conhecidos, sendo comuns “descobertas” daquelas que compõem um segmento mais alternativo do mercado de moda: Polo Ralph Lauren, Calvin Klein, Seu Zé For Men, Gato Afoito, Camisiologia, Elvira Matilde, Período Fértil (marca autoral pernambucana). Lojas de departamento também se destacam, como Renner e C&A.

A performatização da virilidade também se expressa por meio de modelagens das peças utilizadas. Sendo assim, a modelagem *skinny* é essencial para as calças compridas, o que valoriza e evidencia nádegas, coxas e pênis. O mesmo se dá para camisas mais ajustadas ao corpo, que podem tanto demarcar os músculos de peito e abdômen (para os *muscle bear* - classificação dada aos ursos parrudos), como também certa saliência abdominal (para aqueles que se encaixam nas classificações mais rechonchudas).

Sabe-se que, comparado à cidade de São Paulo, a comunidade ursina recifense ainda possui um número inexpressivo de membros. Desse modo, o orgulho de mostrar-se como tal (e neste ponto falamos no plano da expressão de estilos ursinos) parece ainda ser localizado. Ou seja: apenas em festas e espaços específicos.

Identificar-se como Urso e mostrar propriedade ao falar da comunidade não necessariamente significa que o membro desta comunidade no Recife vai sentir segurança suficiente para enfrentar espaços homoafetivos majoritariamente compostos por homossexuais com estética “Barbie”<sup>7</sup>, ou ainda espaços heteronormativos (como os ambientes laborais) sozinhos. É como se os entrevistados, mesmo que não percebam, vivessem uma identidade ursina velada. Não é que haja o medo de ser gay, muito menos em ser Urso, mas também não há segurança suficiente em demonstrar sê-lo 24 horas por dia e 7 dias na semana.

A ampliação da exploração midiática e comercial da imagem ursina contribuiu sobremaneira para um maior conhecimento a respeito do que é a comunidade Bear em diversas cidades do Brasil. Desde os anos 1980, o mundo virtual e da comunicação publicitária têm contribuído com o sentimento de pertencimento e acolhimento de pessoas LGBTQIAPN+, e mais especialmente os Ursos, o que faz com que jovens sintam-se mais confortáveis em expressar sua sexualidade sem tanto medo.

Com o passar dos anos, a comunidade ursina passou de “decadente” a um estratégico “filão de mercado” [relato de um entrevistado]. A imagem do homem maduro, gordo e peludo sofreu um importante processo de ressignificação. Crê-se que em tempos de estímulo à vaidade masculina, uni-la à imagem da virilidade é atrair diversos homens sem que isso possa significar qualquer dúvida sobre sua orientação sexual (em se tratando de homens heterossexuais).

O metrossexual – ou moderno homem narcisista, disposto a despender grandes montantes financeiros para cuidar da aparência – pode ser hetero ou homossexual, e a imagem do homem rústico passou a ser um elemento de estilo explorado e estimulado nos espaços de moda e consumo destinados a este público. Não à toa, na cidade do Recife, as chamadas “barbearias gourmets” não param de surgir, oferecendo espaços “seguros” para o homem moderno ser quem quer, conversar sobre “assuntos de homem”, beber cerveja e jogar.

Por isso se diz que a comunidade ursina entrou na moda! Aqueles que a conhecem (Ursos ou desejosos em ser), a “consomem” como forma de construção identitária; enquanto aqueles que “nunca ouviram falar” (em geral homens heterossexuais), fazem uso desta estética em virtude do simbolismo de força, potência e controle (elementos claros de dominação na sociedade heteronormativa nordestina).

Embora ainda de maneira discreta, o mercado de moda parece ter compreendido que vale a pena explorar a estética Bear. Um dos entrevistados foi mais além: para ele, o fato da Cavaleira ser uma marca paulista, e de São Paulo ser a cidade com maior concentração de Ursos do Brasil, não podem ser lidos dissociadamente.

[...] E, assim, quando você vai para o referencial de tendência daquela coleção, não há informação da figura do animal urso. Você não vê replicado nas outras marcas, quer dizer, foi uma coisa que ele jogou ali, aleatoriamente... Porque ele sabia que tinha um filão. Porque a Cavaleira é uma marca de São Paulo. Onde a cultura é mais disseminada? São Paulo.

<sup>7</sup> Homens afeminados, com corpos magros e musculosos.

*Tanto que a **BearZil** nasceu aonde? São Paulo. Onde você tem mais produtos bear? São Paulo. Onde nasceu a **Yes Sir**? Que é uma marca de fetiches, de acessórios. Desse fetiches bear de couro. São Paulo. Quer dizer, foi à toa a Cavaleira lançar dentro da coleção de inverno dela 3 – 4 camisas com estampa de urso? Não. Qualquer menção ursina que qualquer marca tenha, vira um estopim de pólvora, que é altamente consumido e rapidamente definido como sendo dos ursos. Talvez seja por uma carência de produtos lotados, por isso tão surgindo essas marcas e já tão descobrindo o filão. Tanto que a festa O Urso, a festa ursina virou moda no Brasil todo.*

Os Ursos parecem acompanhar o surgimento de novas marcas, bem como fidelizar-se àquelas que exploram a estética de sua comunidade. Foi citado o estilista belga Walter Van Beirendonck e a coleção Wonder, lançada no desfile de primavera/verão 2010. Desfilada por modelos parrudos, barbudos e peludos, ao invés dos preferidos magros e longilíneos, a coleção fugiu da tradicional cartela de cores escuras para explorar tons de rosa e verde, texturas de pele de crocodilo e releituras de macacões de salto de paraquedas e de roupas golfe. Nos acessórios, óculos divertidos com spike. Apesar de parecer vanguardista, a coleção foi pensada para vestir de homens tradicionais aos criativos e modernos.

A estética da heteronormatividade dominante, ou do “macho” vem se ampliando e popularizando nos espaços de moda, mídia, consumo e estética – sejam eles homoafetivos ou não. A ressignificação de uma identidade homoafetiva diferente dos padrões canônicos valorizados em espaços LGBTQIAPN+ abarca aspectos comportamentais (performatividade viril) e estéticos (relacionados à construção do corpo e da imagem pessoal – peso, pelos, consumo de artefatos específicos, certa relação com marcas de moda consagradas e inovadoras que contemplem as necessidades expressivas da estética ursina), daí a sua complexidade.

Estabelecer um contato mais próximo com alguns membros da comunidade ursina recifense possibilitou a compreensão de diversos aspectos de sua vida social, e do modo como ela influencia nos seus processos identitários. O desafio de investigar esta comunidade mostrou o quão importante é entender os contextos sociais, culturais e históricos de seu público (em especial sua especificidade regional), assim como também a valorizar ainda mais a força dos bens de consumo (em especial os de moda) na construção de processo de identificação individuais e de grupo.

## **Resultados e discussões finais**

Ser Urso é mais que um estilo de vida. Trata-se de um exercício diário de construção de uma identificação individual e de grupo, com ideias que circulam socialmente de forma majoritária, e com as estratégias para sua transgressão. Estudar a comunidade ursina no contexto localizado da cidade do Recife é, especialmente, compreender que a mesma se desenvolveu e se perpetua dentro da condição de uma reprodução social (Bourdieu, 2012a; 2012b) na qual o “macho” viril ocupa um espaço de dominância sobre tudo aquilo que representa feminilidade (Albuquerque Júnior, 2013).

Este sistema remonta ao início do século XX, segundo Albuquerque Júnior (2013), no qual a imagem do nordestino se constrói a partir de uma identidade regional e de uma identidade de gênero. A imagem desse sujeito (Butler, 2015) é pautada num sistema político majoritariamente masculino e androcêntrico, no qual a figura do pai “brucutu” e violento ocupa lugar de destaque.

No citado contexto, é visão recorrente que o masculino e o feminino são os únicos sexos/gêneros (Butler, 2015) possíveis e que ao primeiro recaem as características de poder e força, de modo que cabe ao líder da casa a responsabilidade de zelar pela “normalidade” de seus filhos. Ou seja, não é aceito, sob hipótese alguma, nenhum tipo de corpo abjeto ou gênero ininteligível (Butler, 2015), de modo que se um de seus herdeiros apresenta qualquer característica de “pederastia”, cabe a ele agir de maneira a evitar que aquele menino se torne uma “bichinha”.

O corpo é construído a partir de um sistema político (majoritariamente masculino), e a experiência dóxica (natural) leva a crer que o sujeito nordestino é aquele que já nasce com as características de seu mundo social em seus corpos (Bourdieu, 2012a).

Isto posto, foi recorrente nas narrativas dos Ursos entrevistados o fato de perceberem-se gays ainda na infância, aproximadamente com 7 anos. Esta descoberta também vinha associada à percepção da razão pela qual eram vítimas de violências de diversas ordens (físicas e simbólicas) dentro e fora de casa.

Para além das violências de ordem homofóbica, outro principal influenciador da construção da identidade ursina é a violência de ordem gordofóbica. A literatura militante, assim como nossos entrevistados, foram bastante enfáticos ao afirmarem as exclusões sofridas por muitos deles em espaços LGBTQIAP+ em virtude de sua gordura corporal. É unânime a todos o apagamento sofrido em festas gays por não possuírem o corpo desejável (magro, sarado, sem pelos e jovem, característico dos gays Barbie). Assim, se em espaços heteronormativos ser gay constitui um problema, em ambientes homoafetivos não é desejável engordar e envelhecer. Para os Ursos recifenses trata-se de uma dupla dificuldade.

Os Ursos possuem uma *virtus* (Bourdieu, 2012a) partilhada por seus membros: ao mesmo tempo que reivindicam virilidade e masculinidade, também são detentores de características como nobreza, gentileza e honra. Sua ambivalência é notória e sedutora, e os predicados descritos conferem aquilo que nomeamos de transitabilidade. Trata-se de uma capacidade de circular em diferentes espaços sem que necessariamente sejam apontados como gays. Embora exista um código do vestir e de se comportar, há um esforço em evitar o estereótipo em espaços não ursinos (como ambientes laborais, por exemplo).

É interessante que quando questionados sobre o que era ser Urso, todos os informantes não conseguiram explicar em termos de estilo de vida, mas foram categóricos em descrever a estética. Afirmaram, também, possuir um guarda-roupa Bear, ou seja, com roupas e acessórios a serem usados em espaços específicos

À medida em que se identificaram com o grupo, passaram a trabalhar em sua imagem, na ideia de pertencimento: ser Urso é, sobretudo, ser visto como tal, ou seja, vestir-se e portar-se a partir de um esquema esperado (checklist) que envolve desde marcas de

roupas a modelagens, texturas, cores, cultivo dos pelos etc. Quem se recusa a participar sofre as sanções cabíveis nos espaços de celebração ursina (tal qual recebiam na comunidade LGBTQIAP+, fora do universo ursino).

Isso se reverbera naquilo que Clarke e Miller (2002) chamam de ansiedade na moda: o medo de ser mal visto pelos seus pares em virtude da escolha equivocada dos artefatos desta ordem. Assim, a descoberta de uma vaidade, que antes não existia (passou a surgir quando passaram a se ver atraentes para outros membros da comunidade ursina), muitas vezes levou seus membros a um forte consumismo. Existe um reforço constante de sua identidade a partir de um investimento na imagem em virtude do aumento de seu capital social (Bourdieu, 2012a). O conceito de construção identitária apregoado por Cuche (1999) se aplica aos entrevistados: ser Urso é mais que sentir-se um, é ser visto como tal pelos outros (em especial os membros do grupo). Por isso a importância de evitar cometer erros no momento das escolhas das peças a serem utilizadas.

O processo ritual (Douglas & Isherwood, 2006; McCracken, 2003) do qual os objetos da cultura material (Miller, 2001; 2007; 2013) fazem parte dá sentido ao fluxo de acontecimentos e cria padrões de discriminação de seus usuários.

Os Ursos “vestem a roupa do agressor”, ao mesmo tempo que o mimetizam (Butler, 2015). A hipermasculinidade reivindicada atua como um processo de autoproteção e fuga – das violências físicas e simbólicas exercidas pela família, Estado, Igreja e Escola (Bourdieu, 2012a) – e também como uma forma de se vestir de acordo com aquilo que os atrai sexualmente – homens rudes que exalam testosterona (Marmolejo, 2004; Hennen, 2008; Domingos, 2010).

Estes fatos fizeram com que passassem a ser vistos como um estratégico “filão” de mercado, e o fato de muitas marcas colocarem estampas de ursos em suas camisetas (mesmo quando não fazem parte do tema da coleção apresentada) é um importante termômetro. Também se fala de marcas criadas por Ursos para Ursos. Ainda que seja um mercado inexpressivo, tem havido um crescimento de empreendimentos de moda desenvolvidos para este público.

Os diversos estereótipos masculinos (CRAIK, 1993) desenvolvidos pela mídia como estímulo ao consumo de moda por parte dos homens, associados ao aspecto de criatividade que a “moda gay” apresenta (Steele, 2003), têm gerado códigos para que os membros da comunidade LGBTQIAP+ possam se reconhecer nas ruas tem tomado força nos dias atuais. Um exemplo disso é o surgimento de marcas como a Bearzil ou a Yes Sir!.

Soma-se ainda o processo de aprendizado sobre “como ser um Urso”: a “Escola de Ursos”, como preferimos chamar. Brincadeiras à parte, o estímulo ao consumo de peças que conferem a possibilidade de identificação com a cultura ursina, leva os novos membros (em especial os jovens, com cerca de 20, 21 anos) a buscar nos Ursos mais maduros da comunidade (e detentores de grande poder simbólico neste campo) um relacionamento afetivo-sexual. O objetivo: absorver seus traços identitários. Isso implica em dicas sobre como articular peças de indumentária, acessórios, marcas a serem consumidas, formas de cuidar dos pelos corporais etc.

Entende-se que a comunidade ursina (em especial a recifense) é, sobretudo, sobre ressignificação. Existe a ostentação de um orgulho de sua orientação sexual (apesar das violências sofridas no contexto da socialização típico e tradicional dos homens nordestinos), da sua forma física e de sua maturidade.

O Estado de Pernambuco ainda possui traços extremamente machistas. Ainda hoje a comunidade LGBTQIAP+ (injustamente) é vista como desregrada sexualmente; ser gordo ainda é uma forma de sofrer sanção social (em espaços homoafetivos e heteronormativos); envelhecer (especialmente em espaços homoafetivos) é tido como símbolo de decadência. São muitas barreiras superadas.

Os Ursos foram capazes de criar sua própria rede de apoio e valorização. Não à toa um dos entrevistados citou um trecho da música Vaca Profana, de Caetano Veloso: “Respeito muito minhas lágrimas, mas muito mais minhas risadas!”. Esta comunidade é responsável por ser referência de acolhimento à alteridade e de empoderamento, em especial daqueles que ao se olharem no espelho, vislumbram um corpo distante dos padrões canônicos de forma e beleza.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **Nordestino: invenção do “Falo” – Uma História do Gênero Masculino (1920 – 1940)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012a.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012b.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CLARKE, A; MLLER, D. Fashion and Anxiety. **Fashion Theory**. 6:2, PP: 191-213, 2015.

CRAIK, J. **The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion**. London: Routledge, 1993.

CRANE, D. **A Moda e Seu Papel Social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

CRANE, D. Apuntes Sobre La Moda y La Identidad Social. In: GONZÁLEZ, A.; GARCÍA, A. **Distinción Social Y Moda**. España: Ediciones Universidad de Navarra, 2007.

CUCHE, D. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: UDESC, 1999.

DOMINGOS, J.J. **O Discurso dos Ursos: outros modos de ser da homoafetividade**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2010.

DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. **O Mundo dos Bens: Para uma Antropologia do Consumo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

FERREIRA, V. S. Arts and tricks of comprehensive interview. **Saude soc.**, São Paulo , v. 23, n. 3, p. 118-130, Sept. 2014 . Available from [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-12902014000300979&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12902014000300979&lng=en&nrm=iso)>. Access on 15 Dec. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-12902014000300020>.

FERREIRA, V. S. **Marcas que Demarcam: Corpo, Tatuagem e Body Piercing em Contextos Juvenis**. 2007. Tese (Doutorado). ISCTE, Lisboa.

HENNEN, P. **Faries, Bears and Leatherman: men inn community queering the masculine**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

MCCRACKEN, G. **Cultura e Consumo**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

MARMOLEJO, J. G. **De Osos, Cachorros, Daddies, Chubbies, Nutrias, Lobos y Chasers: Masculinidad, cuerpo e Identidad entre Varones Gay Del Club Osos Mexicanos**. 2004. 228 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Antropologia Social). Escuela Nacional De Antropología e Historia (E.N.A.H.), México, D.F., 2004.

MILLER, D. **Trecos, Troços e Coisas: Estudos Antropológicos sobre a Cultura Material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MILLER, D. Consumo como Cultura Material. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 33-63, jul./dez. 2007.

MILLER, D. **Home Possessions: Material Culture Behind Closed Doors**. Oxford / New York: Berg, 2001.

MORA, E. Los Recursos Identitarios de los Hombres Jóvenes, Entre la Aparencia y el Ser. In: In: GONZÁLEZ, A.; GARCÍA, A. **Distinción Social Y Moda**. España: Ediciones Universidad de Navarra, 2007.

STEELE, V. **A Queer History of Fashion: from the closet to the catwalk**. New York: Fashion Institute of New York, 2013.

## Agradecimentos

Este artigo, excerto da minha tese de doutorado, defendida em 2018, não seria possível sem a generosidade dos Ursos recifenses que se colocaram disponíveis para partilhar suas histórias de vida. A eles, meu muito obrigada. Que possamos seguir na esperança de tornar o mundo, e a cidade do Recife, um espaço mais acolhedor, diverso e seguro.

Revisor do texto: Denny Anderson Farias Costa, Mestre (Cesar School).  
E-mail: [dafc@cesar.school](mailto:dafc@cesar.school)

# Contribuições das dimensões psicológicas para a gestão ambiental em uma indústria de jeans: um estudo de caso

*Contributions of psychological dimensions for environmental  
management in a jeans industry: a case study*

Larissa Aparecida Wachholz<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4401-5728>

Rute Grossi-Milani<sup>2</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2918-1266>

Maria de los Angeles Perez Lizama<sup>3</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9714-9383>

**[resumo]** Com o intuito de reduzir os impactos gerados pela produção de jeans, surgem estratégias de gestão ambiental nas indústrias, as quais necessitam da sensibilização dos trabalhadores. Evidencia-se, dessa forma, a psicologia ambiental que oferece instrumentos para análise das relações pessoa-ambiente, auxiliando no processo de conscientização ambiental. Diante disso, este estudo objetivou analisar o comportamento e as crenças ambientais dos trabalhadores de uma indústria de jeans para, assim, apresentar perspectivas de efetivação da gestão ambiental nas atividades da empresa. A indústria, objeto deste estudo, atua no segmento Private Label, produzindo um volume de aproximadamente 300.000 peças por mês. Além disso, possui estratégias para mitigar os impactos ambientais e algumas certificações de responsabilidade socioambiental. Para a coleta de dados, foram utilizados como instrumentos: entrevista semiestruturada com a gestora; análise dos documentos fornecidos pela empresa; e aplicação das Escalas de Comportamento Ecológico e de Crenças Ambientais aos colaboradores da organização. Os resultados indicam que apesar de a indústria propor diversas estratégias sustentáveis, os participantes da pesquisa não participam efetivamente dessas ações e possuem poucos comportamentos relacionados ao ativismo e consumo. Portanto, sugere-se uma proposta de gestão ambiental que inclua a análise da percepção geral dos colaboradores da empresa, um programa de educação ambiental, estratégias de Produção Mais Limpa e a divulgação das práticas.

**[palavras-chave]** **Educação ambiental. Comportamento ecológico. Sustentabilidade. Indústria do vestuário. Moda.**

---

<sup>1</sup> Mestre em Tecnologias Limpas (Unicesumar) 1. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciência e Tecnologia - UTFPR 1. [larissawachholz@hotmail.com](mailto:larissawachholz@hotmail.com) 1. <http://lattes.cnpq.br/9124079808082565>

<sup>2</sup> Doutora em Medicina (USP) 2. Docente na Unicesumar 2. [rute.milani@unicesumar.edu.br](mailto:rute.milani@unicesumar.edu.br) 2. <http://lattes.cnpq.br/8844448878404124>.

<sup>3</sup> Doutora em Ecologia de Ambientes Aquáticos Continentais (UEM) 2. Docente na Unicesumar 2. [maria.lizama@unicesumar.edu.br](mailto:maria.lizama@unicesumar.edu.br) 2. <http://lattes.cnpq.br/7827450324471754>.

[abstract] To reduce the impacts generated by the production of jeans, environmental management strategies emerge in industries that need the employees's awareness. Thus, environmental psychology is evidenced, which offers instruments for analyzing person-environment relationships, assisting in the process of environmental awareness. Therefore, this study aimed to investigate the behavior and environmental beliefs of employees of the jeans industry and presents new perspectives for implementing environmental management initiatives. The industry, the object of this study, operates in the Private Label segment, producing approximately 300,000 pieces per month. In addition, it already has strategies to mitigate environmental impacts and some social and environmental responsibility certifications. For data collection, the following instruments were used: a semi-structured interview with the manager, an analysis of the documents provided by the company, and an application of the Ecological Behavior scales and Environmental Beliefs to the organization's employees. The results indicate that although the industry proposes several sustainable strategies, the research participants do not effectively participate in these actions and have few behaviors related to activism and consumption. Thus, an environmental management proposal that includes the analysis of the general perception of the company's employees, an environmental education program, cleaner production strategies, and the dissemination of practices is suggested.

[keywords] **Environmental education. Ecological behavior. Sustainability. Garment industry. Fashion.**

Recebido em: 08-08-2023

Aprovado em: 05-12-2023

## Introdução

Diante da crise ambiental vivenciada atualmente, observa-se a necessidade de repensar as relações sociais e os comportamentos humanos que interferem de maneira negativa no meio ambiente (Kirli; Fahrioglu, 2018; Gräntzdörffer; James; Elster, 2019). Surge, assim, a indispensabilidade de criar caminhos e olhares em direção à transformação do mundo e nas relações interpessoais, bem como nas relações estabelecidas entre os indivíduos e as distintas formas de vida presentes no planeta (Dictoro; Hanai, 2019).

Corroborando com essas necessidades, em 2015, foi publicada a Agenda 2030 pela Organização das Nações Unidas, que propõe 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) e 169 metas baseadas no equilíbrio dos aspectos sociais, ambientais e econômicos. A proposta da Agenda direciona a responsabilidade de alcançar o desenvolvimento sustentável aos cidadãos, às empresas e ao poder público. Deste modo, é essencial que todas as esferas da sociedade permaneçam engajadas na conservação do meio ambiente e na garantia do bem-estar social (United Nations, 2015).

Dentre os 17 ODS, destaca-se, neste estudo, o objetivo “Consumo e Produção responsáveis” (ODS 12), considerando os impactos gerados ao planeta e às pessoas pela produção de diversos bens e pelo consumo exacerbado destes mesmos itens. Esse ODS estabelece a responsabilidade dos setores produtivos em priorizar a gestão sustentável dos processos e o uso eficiente dos recursos naturais (United Nations, 2015). Desta forma é de extrema relevância que haja, por parte das empresas e indústrias, a adoção de medidas que visem correlacionar os objetivos econômicos, sociais e ambientais, a fim de atingir o desenvolvimento sustentável e, conseqüentemente, a proteção do meio ambiente (Zhang *et al.*, 2019).

Uma das cadeias produtivas que possui grande responsabilidade sobre esses impactos gerados ao meio ambiente é a de têxteis e vestuário, caracterizada pelo alto grau de poluição, longa cadeia de valor e trabalho intensivo. Do ponto de vista ambiental, verifica-se o consumo significativo de recursos para a produção de matéria-prima, gasto excessivo de energia e água, bem como a geração de efluentes líquidos com diversos componentes tóxicos, que podem poluir os corpos hídricos, principalmente na produção de peças jeans (Cai; Choi, 2020).

Ademais, observam-se mudanças extremamente rápidas nas tendências de moda, que influenciam no aumento da frequência de compra de vestuário pelos consumidores e no curto tempo de uso dos produtos, acarretando grandes quantidades de resíduos pós-consumo. Destacam-se, desta forma, diversos desafios para que as indústrias têxteis e do vestuário possam contribuir para a conquista dos ODS (Dissanayake; Sinha, 2015; Cai; Choi, 2020).

Apesar de algumas empresas do setor já se destacarem com relação à sustentabilidade, verifica-se que, para a efetivação das práticas mais sustentáveis na indústria, é fundamental ir além da imposição de modelos prontos de gestão ambiental, que exigem a concordância irrefletida dos colaboradores. Faz-se, portanto, necessário o incentivo ao engajamento consciente dos colaboradores, para que possam, aos poucos, ampliar a participação na tomada de decisões, na fiscalização e controle das atividades ecologicamente predatórias e na efetivação dos padrões de produção e consumo responsáveis (Jacobi, 2003; Macedo; Vargas, 2010; Brasil, 2019).

Conforme defendido na Agenda 2030, a conquista do ODS 12 depende diretamente da conscientização de todas as pessoas para o desenvolvimento sustentável (United Nations, 2015). No caso das organizações, compreende-se a necessidade da sensibilização de todos os níveis hierárquicos da empresa, de modo a influenciar no comportamento ecológico dos colaboradores (Pol, 2003; Bolzan De Campos; Gurgel, 2012).

Verifica-se, portanto, a importância de se considerar a relação dos indivíduos com o ambiente que estão inseridos, bem como a sua repercussão no comportamento da sociedade atual, a qual é considerada insustentável (Zacarias; Higuchi, 2017). Essa dimensão psicológica, que avalia comportamentos, valores, crenças, entre outros, tem um papel importante de apoio à gestão das empresas e conscientização dos colaboradores quanto às suas responsabilidades na conservação ambiental (Bolzan De Campos; Pol, 2009; Bolzan De Campos; Gurgel, 2012).

Para a avaliação dessas relações, sugere-se utilizar como instrumento a Psicologia Ambiental (PA), que busca compreender a influência dos ambientes no comportamento dos indivíduos e que, pode, ainda, em conjunto com a gestão e a educação ambiental, instigar uma reconexão e harmonia com a natureza, e favorecer o surgimento de comportamentos mais ecológicos (Corral-Verdugo, 2005; Fränkel; Sellmann-Risse; Basten, 2019).

Dentre os estudos da PA, destacam-se o comportamento dos indivíduos sobre a natureza, como a manifestação ativa da consciência ambiental, e as crenças ambientais, as quais envolvem a ligação das pessoas com o meio ambiente e a visão que possuem sobre os impactos causados à sociedade e aos ecossistemas. Ao analisar essas duas dimensões, é possível obter informações relevantes que auxiliam na efetivação de estratégias sustentáveis e de participação dos colaboradores (Zelezny; Schultz, 2000; Pato; Ros; Tamayo, 2005; Pato; Bolzan De Campos, 2011).

A partir disso, pode-se iniciar um trabalho de conscientização dos indivíduos e o despertar para a modificação das ações e valores ambientais e sociais, o que leva, consequentemente, à participação efetiva da sociedade na busca do equilíbrio da biodiversidade e melhoria da qualidade de vida de todos (Marinho *et al.*, 2014).

Diante do exposto, este estudo objetiva analisar o comportamento ecológico e as crenças ambientais dos colaboradores de uma indústria da cadeia produtiva do jeans e apresentar implicações práticas para a gestão ambiental, com a participação efetiva de todos os setores da empresa.

## **A psicologia ambiental nos ambientes organizacionais**

Na atualidade, verifica-se que os indivíduos ainda não possuem uma real conscientização acerca das consequências geradas pelo modelo de desenvolvimento econômico vigente, o qual aponta um fortalecimento das desigualdades socioambientais. Como consequência, não são capazes de visualizar as causas básicas da destruição do meio ambiente, relacionadas com os valores sociais, instituições e os sistemas de informação e comunicação. Outra grande barreira é a dependência e irresponsabilidade dos sujeitos, oriundas dessa desinformação e da falta de envolvimento dos cidadãos (Jacobi, 2003).

Para modificar essa situação, é relevante observar as questões ambientais pelo seu aspecto político, o que demanda a participação dos indivíduos nos debates e decisões. Desse modo, a solução transpõe a imposição de modelos prontos que exigem a aceitação dos membros da sociedade. Trata-se, neste momento, de incentivar o engajamento consciente dos cidadãos para as questões que os envolvem, seja de forma coletiva ou individual (Jacobi, 2003; Macedo; Vargas, 2010; Brasil, 2019).

No âmbito da conscientização social, é relevante levantar um debate acerca das motivações que levam os sujeitos a protegerem o meio ambiente, tendo em vista que esses fatores se relacionam à percepção que as pessoas possuem da natureza (Brieger, 2018).

Observa-se, atualmente, que essa percepção estabelece uma correlação com a crise ambiental, por transparecer uma crise das pessoas no ambiente em que estão inseridas. Isso porque, junto com a modernidade, nota-se um crescimento na materialização do valor a todas as coisas, ou seja, a sociedade passou a buscar também os bens que não lhe pertenciam, como é o caso da natureza, observada como algo que pode oferecer tudo que tem grande valor no mercado (Cenci; Burmann, 2013).

Nesse sentido, a PA surgiu como instrumento de estudo acerca da ação dos indivíduos sobre os ambientes. A investigação dessas relações pode ser vista como tentativa de explicar e enfrentar a crise ambiental, considerando-se a promoção do reconhecimento e a responsabilização das atitudes perante o meio ambiente (Pinheiro, 1997; Cavalcante; Elali, 2011).

Na introdução de estratégias de gestão ambiental, a PA, mais especificamente, tem papel importante de apoio à gestão e de conscientização dos colaboradores quanto às responsabilidades individuais e coletivas, levando em conta que se trata de um processo de mudança de comportamentos (Bolzan De Campos; Pol, 2009; Bolzan De Campos; Gurgel, 2012).

Pensando na proposta de integrar, verifica-se que a PA em conjunto com a gestão ambiental empresarial, encontra-se na literatura estudos que apresentam a relevância de analisar a relação pessoa-ambiente de trabalhadores em diversos segmentos, com o objetivo de compreender as crenças, comportamentos e valores ambientais desses indivíduos.

Bolzan de Campos e Pol (2009) analisaram as crenças ambientais de trabalhadores de empresas, com e sem certificação de Sistemas de Gestão Ambiental, com o intuito de compreender se as práticas empresariais influenciam nos comportamentos pró-ambientais fora do ambiente organizacional. Identificaram um efeito nas certificações e nas crenças ecológicas como preditoras de comportamentos pró-ambientais.

Ribeiro, Puente-Palacios e Ferreira (2015) desenvolveram um instrumento para avaliar o apoio dos trabalhadores com relação às práticas socioambientais adotadas por empresas. A pesquisa possibilita que gestores compreendam como as práticas de responsabilidade socioambiental são vistas pelos colaboradores.

Outros estudos como o de Pinheiro *et al.* (2014) demonstram que crenças e valores ambientais podem aumentar diretamente a predisposição para ações de preservação ambiental.

Apesar desses achados, não foram localizados estudos que tratem especificamente das indústrias de confecção e vestuário, com ênfase na análise de aspectos similares aos relacionados à PA. Neste sentido, compreende-se a relevância de aplicar esses conhecimentos neste setor industrial, para, assim, apresentar perspectivas de efetivação da gestão ambiental nas atividades da empresa.

## Procedimentos metodológicos

Esta pesquisa caracteriza-se como um estudo de caso quali-quantitativo, e optou-se pela estratégia multimétodos, considerada como uma abordagem relevante para as análises de relações pessoa-ambiente, visto que incorpora linguagens distintas e facilita a interação entre sujeito e objeto (Pinheiro *et al.*, 2019).

Na coleta de dados, utilizou-se análise documental e entrevista semiestruturada com a gestora/proprietária, com o objetivo de identificar as iniciativas socioambientais da empresa. Além disso, foram aplicados dois questionários estruturados aos colaboradores da organização. O estudo foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisas (CEP) da Unicesumar.

## Local de estudo

A indústria de vestuário, objeto deste estudo, foi fundada no ano de 1999, no município de Londrina, Paraná, local onde permanece até hoje. Encontra-se instalada em uma área de 11.000 m<sup>2</sup>, em que 6.800 m<sup>2</sup> são de área construída.

A empresa é especializada no segmento Private Label, produzindo peças para grandes magazines, assim como para lojas de médio porte. Possui o selo da Associação Brasileira do Varejo Têxtil (ABVTEX) e conquistou, em 2020, o Selo Chico Mendes, pelo compromisso com a responsabilidade socioambiental. As principais atividades internas compreendem vendas, desenvolvimento de produtos, corte, controle de qualidade e logística. As demais etapas da cadeia produtiva, como costura, bordado, lavanderia e acabamento, são terceirizadas.

No segmento jeanswear, produz um volume de aproximadamente 300.000 peças por mês, incluindo calças e bermudas, em tecidos jeans e sarja, para o público feminino, masculino e infantil.

Até o momento da aplicação dos instrumentos da pesquisa, a empresa contava com 69 colaboradores ativos, divididos em 15 departamentos, sendo eles: administrativo, financeiro, comercial, compras, geral, RH, almoxarifado, desenvolvimento, modelagem, risco, corte, pilotagem, acabamento, qualidade e expedição. Contudo, vale ressaltar que, nos últimos meses de 2020, o quadro de colaboradores diretos aumentou para 98.

### *Instrumentos de coleta de dados*

Após apresentar os objetivos da pesquisa para a gestora da empresa, o passo seguinte consistiu na coleta de dados. A coleta iniciou-se com a entrevista semiestruturada com a Gerente de Operações Administrativas, que também é sócia da empresa e gestora dos projetos socioambientais. Para tal, desenvolveu-se previamente um roteiro de perguntas abertas, com o intuito de guiar a entrevista, contendo questões sobre o histórico da empresa, as práticas sustentáveis adotadas, certificações, projetos socioambientais, participação dos

colaboradores e projetos futuros. Posteriormente, foram disponibilizados pela administração o relatório de sustentabilidade da empresa, cartilhas apresentadas aos fornecedores e arquivos catalogados pela administração acerca das iniciativas desenvolvidas ao longo dos anos. Os dados foram analisados e corroborados com as informações disponíveis no site da empresa.

Posteriormente à análise e diagnóstico das práticas sustentáveis empregadas pela organização, foram aplicados os questionários. Considerando o cenário de pandemia do novo coronavírus (Sars-Cov-2), optou-se por evitar o contato presencial com os respondentes. Diante disso, os questionários foram disponibilizados on-line, via plataforma Google Forms e encaminhados aos colaboradores pelo RH da empresa por aplicativo de mensagens. Para convidá-los a participar da pesquisa, também foi encaminhado um vídeo da pesquisadora, explicando a importância da participação.

Ao todo, 20 colaboradores responderam à pesquisa, tendo como critério de inclusão exercer suas funções há mais de seis meses, pois acredita-se que os colaboradores com menos tempo de empresa ainda não estão inseridos totalmente na cultura organizacional e poderiam limitar os dados do estudo. Profissionais de todos os setores foram convidados a responder os questionários, incluindo a gerência.

O primeiro instrumento de pesquisa utilizado, a Escala de Comportamento Ecológico (Pato; Tamayo, 2006), foi criada e validada, no Brasil, com o intuito de avaliar comportamentos ecológicos, considerando a percepção dos sujeitos. A ECE, composta por 29 itens desenvolvidos com base nas escalas de Karp (1996) e Kaiser (1998), divide-se em quatro fatores: Ativismo-Consumo; Economia de Água e Energia; Limpeza; e Reciclagem, além de conter 5 itens de desejabilidade social, os quais descrevem comportamentos ecológicos incomuns (Bolzan De Campos; Pol, 2010).

Com relação ao fator Ativismo-Consumo, foram agrupados os itens que se referiam à conservação do meio ambiente por meio da participação ativa ou consumo e uso de produtos. No fator Economia de Água e Energia, destacaram-se as asserções da escala que demonstravam comportamentos de não desperdício de água e luz. Outras afirmações foram associadas ao fator Limpeza, visto que se relacionavam com a manutenção da limpeza do ambiente. Por fim, o fator Reciclagem reuniu itens que estavam diretamente ligados à separação de resíduos (Bolzan De Campos; Pol, 2010). Nessa análise, optou-se por usar a escala Likert de cinco pontos, em que 1 corresponde a “nunca”, e 5 equivale a “sempre”.

Foram acrescentadas três questões à ECE, com a intenção de avaliar o comportamento ecológico diretamente ligado às funções exercidas pelos colaboradores em seus respectivos setores. Essas questões relacionam-se com os impactos ambientais gerados na indústria; o pertencimento dos colaboradores nas ações sustentáveis da empresa; e o comportamento pró-ambiental dentro da organização.

O segundo instrumento dessa pesquisa foi a Escala de Crenças Ambientais (ECA) (Pato; Ros; Tamayo, 2005), desenvolvida com inspiração na Escala NEP (Dunlap *et al.*, 2000) e em sua versão brasileira, proposta por Bechtel, Corral-Verdugo e Pinheiro (1999). É composta por 26 itens, organizados, basicamente, em dois tipos de crenças ambientais: as ecocêntricas e as antropocêntricas. Para obtenção dos resultados, optou-se pelo uso da escala

Likert de cinco pontos, na qual 1 significa “discordo totalmente”, e 5 “concordo totalmente”. Além disso, foram coletados dados sociodemográficos da amostra como gênero, idade, grau de escolaridade, renda familiar, tempo de trabalho na empresa e função exercida.

### *Análise dos dados*

Para conhecer a filosofia da empresa, sua história e as práticas sustentáveis adotadas pela gestão, as informações obtidas na entrevista foram analisadas e articuladas com os dados identificados nos documentos da organização.

Quanto aos questionários, foi realizada a análise descritiva dos dados, destacando-se as principais médias, com o intuito de verificar o comportamento ecológico e as crenças ambientais dos colaboradores e de relacioná-los às informações obtidas na entrevista.

### **Resultados e discussão**

A empresa analisada desenvolve produtos de qualidade e que atendam aos três pilares da sustentabilidade (ambiental, econômico e social), em toda a cadeia de valor. Neste sentido, inicialmente, foram avaliadas as práticas sustentáveis adotadas pela organização para minimizar os impactos ambientais e sociais, oriundos do processo produtivo. As informações apresentadas no Quadro 1 foram coletadas nos documentos disponibilizados pela gestão e nas informações que se encontram no site da empresa.

QUADRO 1 - PRÁTICAS SUSTENTÁVEIS ADOTADAS PELA INDÚSTRIA DE JEANS LOCALIZADA EM LONDRINA – PR

<b>Dimensão</b>	<b>Práticas sustentáveis</b>
<b>Matéria-prima e fornecedores</b>	A empresa preza por fornecedores com selo ABVTEX, da Associação Brasileira do Varejo Têxtil, e membros do Programa BCI, que rastreiam a matéria-prima desde a produção da fibra do algodão, garantindo transparência no mercado e boas práticas de produção.
<b>Certificações ambientais</b>	A empresa também possui selo ABVTEX e obteve, no ano de 2020, o Selo Chico Mendes, relacionado ao Programa de Certificação pelo Compromisso com a Responsabilidade Socioambiental.
<b>Consumo de água e energia</b>	As instalações da empresa contam com captação da água da chuva, 100% de energia fotovoltaica e telhas transparentes para o aproveitamento da luz solar, com proteção contra raio UV e filtro de calor. Fomenta também o desenvolvimento de produtos com menos consumo de água e energia nos processos.
<b>Resíduos sólidos</b>	A indústria possui um programa de lixo zero têxtil, em que 100% dos resíduos têxteis gerados no processo são reaproveitados por outras instituições. Pretende, ainda, implantar a certificação do Instituto Lixo Zero Brasil, em 2021. Além disso, os resíduos orgânicos gerados no refeitório da empresa são compostados diariamente.
<b>Socioambiental</b>	Conta com um projeto social que tem o objetivo de transformar os resíduos sólidos em fonte de geração de renda para instituições e pequenas empresas.

FONTE: Dados da pesquisa, 2021.

Essas estratégias de gestão ambiental adotadas pela empresa têm relevância significativa no setor, tendo em vista que a produção de jeans é responsável por inúmeros danos ambientais, oriundos da geração de resíduos sólidos como papéis, aparas, retalhos de tecidos e aviamentos, do uso excessivo de produtos químicos, do alto consumo de água e energia nos processos e da geração de efluentes (Periyamy; Wiener; Militky, 2017; Shirvanimoghaddam *et al.*, 2020).

As ações listadas foram executadas por uma das sócias da empresa, que demonstrou, na entrevista, compreender a responsabilidade de todos na conquista da sustentabilidade:

Quando a gente fala de responsabilidade, acaba misturando muito o que é obrigação e o que é responsabilidade. É responsabilidade nossa, cuidar do meio ambiente e do resíduo que a gente produz. Só que a gente não consegue fazer sozinho. [...] Eu entendo que a gente tem que sempre querer o melhor para a empresa, a nossa comunidade, para o mundo inteiro, para a nossa cidade e para o meio ambiente, mas a gente tem que começar com as coisas pequenas (R. Lima, entrevista, dezembro de 2020).

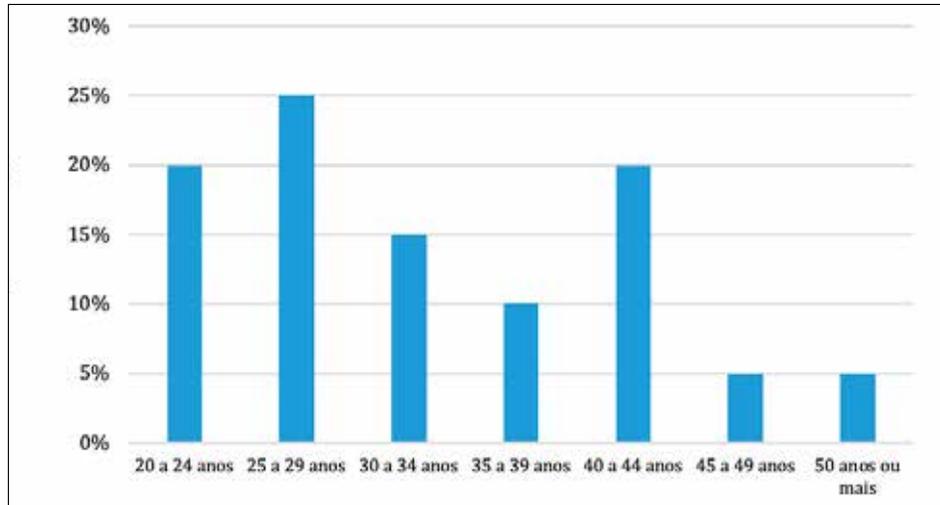
Diante do exposto, verifica-se que há o interesse e a iniciativa da própria gestão da empresa em promover padrões de produção mais responsáveis. Contudo, é relevante ressaltar que a efetivação desses padrões no contexto organizacional demanda a participação ativa e consciente dos colaboradores, considerando que modelos prontos não garantem soluções ambientais eficientes (Jacobi, 2003; Macedo; Vargas, 2010).

Apresenta-se, a seguir, o diagnóstico das dimensões psicológicas de colaboradores desta indústria, abrangendo seus comportamentos ecológicos e crenças ambientais, a fim de propor novas perspectivas para a efetivação da gestão ambiental com a participação de todos os setores.

#### *Caracterização sociodemográfica dos participantes da pesquisa*

Com relação às características sociodemográficas dos respondentes dos questionários, observa-se que 60% são do gênero feminino. Dentre as faixas etárias, nota-se que a maior porcentagem dos participantes possui entre 25 e 29 anos, conforme apresentado na Figura 1.

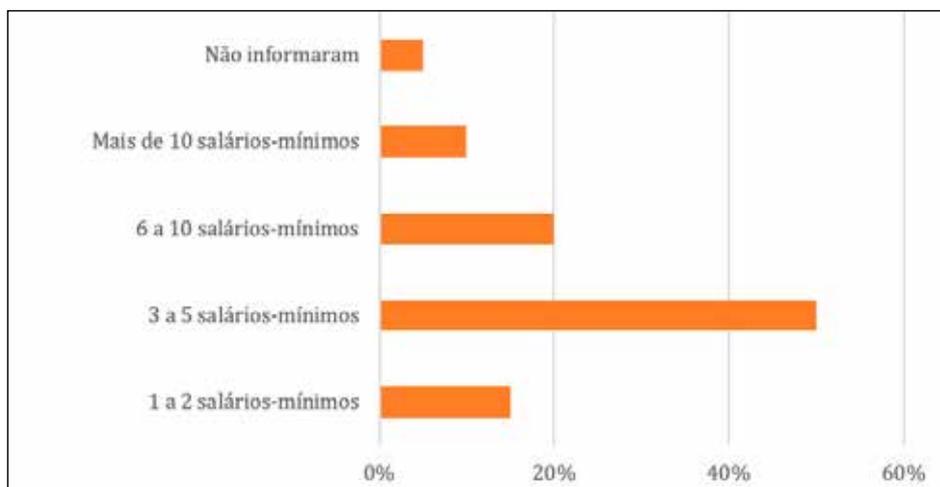
FIGURA 1 – DISTRIBUIÇÃO DAS FAIXAS ETÁRIAS DOS PARTICIPANTES DA PESQUISA



FONTE: Autoria própria (2021).

Sobre o grau de escolaridade, 50% dos participantes possuem ensino superior completo; seguidos de 35%, com ensino médio completo e/ou ensino superior incompleto; e 15%, com ensino fundamental completo e ensino médio incompleto. Já a renda familiar dos participantes ficou dividida conforme mostra a Figura 2.

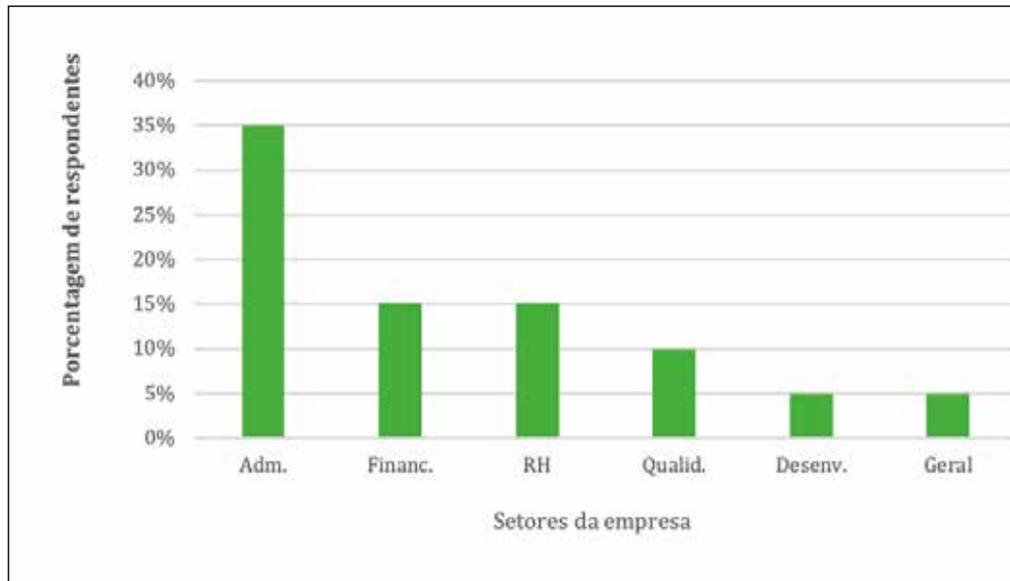
FIGURA 2 – DISTRIBUIÇÃO DAS RESPOSTAS SOBRE RENDA FAMILIAR



FONTE: Autoria própria (2021).

Os colaboradores que responderam à pesquisa estão divididos em seis departamentos da empresa, sendo eles: administrativo, desenvolvimento, financeiro, geral, recursos humanos (RH) e qualidade (Figura 3).

FIGURA 3 – DISTRIBUIÇÃO DOS PARTICIPANTES DA PESQUISA NOS SETORES DA EMPRESA

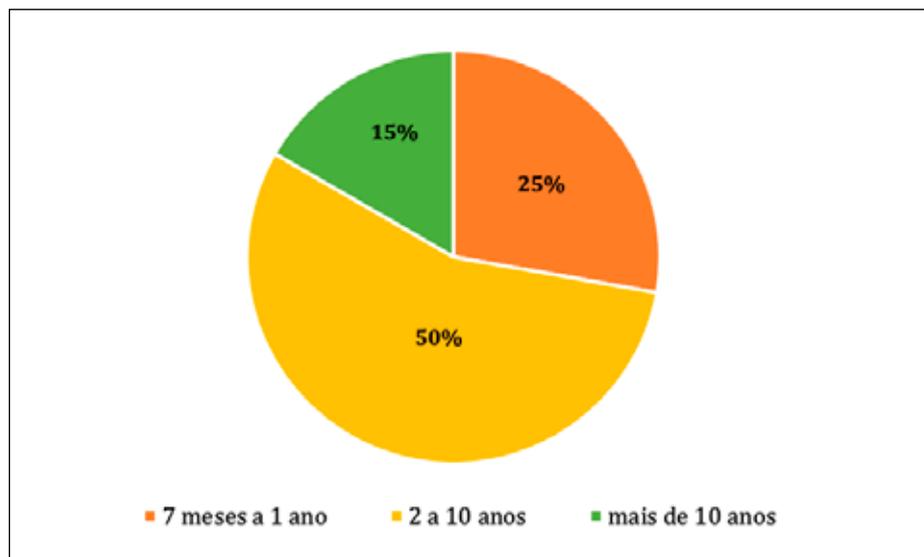


FONTE: Autoria própria (2021).

A partir desses dados, observa-se que a participação dos colaboradores na pesquisa foi mais significativa em setores que não possuem relação direta com a base produtiva dos artigos de vestuário, envolvendo grande parte das funções de escritório.

Outro dado relevante refere-se ao tempo em que os trabalhadores estão na empresa. Conforme citado anteriormente, foram considerados apenas aqueles que estão na empresa há mais de seis meses, como apresentado na Figura 4.

FIGURA 4 – DISTRIBUIÇÃO DOS PARTICIPANTES POR TEMPO DE TRABALHO DA EMPRESA



FONTE: Autoria própria (2021).

Compreende-se, portanto, que a maior parte dos respondentes, devido ao tempo de trabalho na empresa, já está inserida, pelo menos em parte, na cultura organizacional e dos valores defendidos pela gestão.

### *Diagnóstico das dimensões psicológicas dos colaboradores*

Sobre os comportamentos ecológicos dos colaboradores, os participantes responderam 37 questões, de acordo com a frequência com que realizam cada comportamento. Deste modo, foi possível identificar quais mais se destacavam e os que menos se evidenciaram no grupo pesquisado.

Os resultados foram organizados considerando-se a divisão da Escala de Comportamento Ecológico em quatro fatores (Bolzan De Campos; Pol, 2004): Ativismo-Consumo; Economia de Água e Energia; Limpeza; e Reciclagem, com o acréscimo da dimensão relacionada aos comportamentos no ambiente de trabalho. As médias mais altas, próximas a 5 (sempre), representam os comportamentos mais frequentes; e as mais baixas, próximas a 1 (nunca), referem-se aos menos frequentes.

A Tabela 1 apresenta os resultados obtidos nas questões relacionadas ao fator Ativismo-Consumo.

TABELA 1 - DISTRIBUIÇÃO ESTATÍSTICA DESCRITIVA DO FATOR ATIVISMO-CONSUMO DA ESCALA DE COMPORTAMENTO ECOLÓGICO, APLICADA EM UMA INDÚSTRIA DE JEANS DO MUNICÍPIO DE LONDRINA, PR. (EM NEGRITO DESTACAM-SE AS MÉDIAS MAIS BAIXAS).

Itens	1	2	3	4	5	Média
<b>Ativismo-Consumo</b>	<b>n (%)</b>					
7) Falo sobre a importância do meio ambiente com as pessoas	5 (25%)	5 (25%)	5 (25%)	5 (25%)	0 (0%)	2,5
11) Evito comprar produtos que são feitos de plástico	8 (40%)	5 (25%)	4 (20%)	3 (15%)	0 (0%)	2,1
15) Evito comer alimentos que contenham produtos químicos (conservantes ou agrotóxicos)	8 (40%)	4 (20%)	3 (15%)	5 (25%)	0 (0%)	2,25
17) Faço trabalho voluntário para um grupo ambiental	17 (85%)	2 (10%)	1 (5%)	0 (0%)	0 (0%)	1,2
23) Evito usar produtos fabricados por uma empresa quando sei que essa empresa está poluindo o meio ambiente	7 (35%)	4 (20%)	7 (35%)	1 (5%)	1 (5%)	2,25
24) Participo de manifestações públicas para defender o meio ambiente	18 (90%)	0 (0%)	2 (10%)	0 (0%)	0 (0%)	1,2
29) Mobilizo as pessoas nos cuidados necessários para a conservação dos espaços públicos	10 (50%)	3 (15%)	4 (20%)	2 (10%)	1 (5%)	2,05
30) Compro comida sem me preocupar se têm conservantes ou agrotóxicos	1 (5%)	3 (15%)	7 (35%)	3 (15%)	6 (30%)	3,5
33) Participo de atividades que cuidam do meio ambiente	11 (55%)	5 (25%)	3 (15%)	1 (5%)	0 (0%)	1,7

FONTE: Dados da pesquisa (2021).

Os itens acima possuem médias mais baixas, indicando que os respondentes têm, com menor frequência, comportamentos relacionados ao ativismo ambiental e ao consumo consciente. Destacam-se com as menores médias os itens: “faço trabalho voluntário para um grupo ambiental”; “participo de manifestações públicas para defender o meio ambiente”; e “participo de atividades que cuidam do meio ambiente”. Esses resultados são preocupantes, considerando que, no atual momento de crise ambiental, evidencia-se cada vez mais a necessidade de indivíduos motivados e mobilizados para combater os impactos gerados no meio ambiente (Jacobi, 2003).

Ainda acerca desses comportamentos, faz-se necessário considerar que as diferenças culturais entre os entrevistados influenciam na percepção do ativismo/voluntariado. Além disso, verifica-se que, para garantir essa participação voluntária em longo prazo, é relevante que as pessoas se sintam valorizadas individualmente e com relação às próprias ações, e tenham um senso de pertencimento e comunidade (Sloane; Pröbstl-Haider, 2019).

Sobre os itens de economia de água e energia (segundo fator), observa-se que há maior destaque para comportamentos de conservação ambiental, se comparados aos itens anteriores, conforme apresentado na Tabela 2.

TABELA 2 - DISTRIBUIÇÃO ESTATÍSTICA DESCRITIVA DO FATOR ECONOMIA DE ÁGUA E ENERGIA DA ESCALA DE COMPORTAMENTO ECOLÓGICO APLICADA EM UMA INDÚSTRIA DE JEANS DO MUNICÍPIO DE LONDRINA, PR. (EM NEGRITO DESTACAM-SE AS MAIORES E MENORES MÉDIAS).

Itens	1	2	3	4	5	Média
<b>Economia de água e energia</b>						
<b>n (%)</b>						
6) Quando estou em casa, deixo as luzes acesas em ambientes que não estão sendo usados	13 (65%)	7 (35%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	<b>1,35</b>
8) Quando tenho vontade de comer alguma coisa e não sei o que é, abro a geladeira e fico olhando o que tem dentro	6 (30%)	7 (35%)	4 (20%)	1 (5%)	2 (10%)	2,3
9) Evito desperdício dos recursos naturais	0 (0%)	3 (15%)	4 (20%)	6 (30%)	7 (35%)	3,85
12) Enquanto escovo os dentes deixo a torneira aberta	17 (85%)	2 (10%)	0 (0%)	1 (5%)	0 (0%)	<b>1,25</b>
18) Quando estou tomando banho, fecho a torneira para me ensaboar	8 (40%)	4 (20%)	4 (20%)	4 (20%)	0 (0%)	2,2
19) Economizo água quando possível	0 (0%)	1 (5%)	6 (30%)	4 (20%)	9 (45%)	<b>4,05</b>
25) Apago a luz quando saio de ambientes vazios	1 (5%)	0 (0%)	0 (0%)	1 (5%)	18 (90%)	<b>4,75</b>
26) Evito desperdício de energia	1 (5%)	1 (5%)	1 (5%)	5 (25%)	12 (60%)	<b>4,3</b>
28) Quando abro a geladeira já sei o que vou pegar, evitando ficar com a porta aberta muito tempo para não gastar energia	1 (5%)	0 (0%)	5 (25%)	3 (15%)	11 (55%)	<b>4,15</b>
31) Deixo a televisão ligada mesmo sem ninguém assistindo	6 (30%)	6 (30%)	6 (30%)	0 (0%)	2 (10%)	2,3
34) Evito ligar vários aparelhos elétricos ao mesmo tempo nos horários de maior consumo de energia	5 (25%)	3 (15%)	3 (15%)	7 (35%)	2 (10%)	3,05

FONTE: Dados da pesquisa (2021).

Os itens com média mais alta estão relacionados a comportamentos de economia de energia como: “apago a luz, quando saio de ambientes vazios” e “evito desperdício de energia”. Destacam-se também duas assertivas de caráter negativo: “enquanto escovo os dentes, deixo a torneira aberta” e “quando estou em casa, deixo as luzes acesas em ambientes que não estão sendo usados”, demonstrando, desta maneira, comportamentos não ecológicos. Nesse caso, as médias foram baixas, indicando um comportamento pró-ambiental para o consumo de água e energia.

Beuron *et al.* (2012) encontraram resultados semelhantes, ao realizar um estudo sobre valores pessoais e os comportamentos ecológicos de colaboradores de uma empresa. Na pesquisa, o comportamento dos colaboradores para a conservação ambiental teve mais ênfase no fator economia de água e energia.

Os comportamentos mais recorrentes corroboram com o conceito de Stern (2000) para comportamentos pró-ambientais, sendo que o autor os descreve como aqueles que geram impactos positivos para garantir a disponibilidade de recursos naturais. Entretanto, esses itens da pesquisa não indicam necessariamente uma consciência ambiental dos respondentes, já que comportamentos de economia podem estar mais atrelados a questões orçamentárias que propriamente de conservação ambiental (Bolzan De Campos; Pol, 2010).

Dentre os itens que indicam comportamentos de reciclagem, incluídos na terceira dimensão da ECE, separar o lixo conforme o tipo, é o que possui média mais alta; aproximadamente 50% dos respondentes afirmaram separar o lixo corretamente (Tabela 3).

TABELA 3 - DISTRIBUIÇÃO ESTATÍSTICA DESCRITIVA DO FATOR RECICLAGEM DA ESCALA DE COMPORTAMENTO ECOLÓGICO APLICADA EM UMA INDÚSTRIA DE JEANS DO MUNICÍPIO DE LONDRINA, PR. (EM NEGRITO DESTACA-SE A MAIOR MÉDIA).

Itens	1	2	3	4	5	Média
<b>Reciclagem</b>	<b>n (%)</b>					
1) Jogo todo tipo de lixo em qualquer lixeira	9 (45%)	4 (20%)	5 (25%)	0 (0%)	2 (10%)	2,10
2) Providenciei uma lixeira específica para cada tipo de lixo em minha casa	6 (30%)	1 (5%)	2 (10%)	3 (15%)	8 (40%)	3,30
13) Separo o lixo conforme o tipo	4 (20%)	3 (15%)	0 (0%)	2 (10%)	11 (55%)	3,65

FONTE: Dados de pesquisa (2021).

Tratando-se da segregação do lixo, Chierrito-Arruda *et al.* (2016) apresentaram resultados semelhantes, ao analisar comportamentos de homens e mulheres com relação à disposição dos resíduos e de reciclagem, em uma feira universitária. Segundo os autores, 40% dos homens e 41% das mulheres participantes afirmam que separam sempre os resíduos.

Apesar de uma porcentagem significativa dos respondentes declarar que realizam a separação do lixo, a média manteve-se em 3,65, demonstrando que nem todos os participan-

tes possuem o referido hábito. Esse é um ponto a ser analisado na perspectiva da empresa toda, considerando-se que a coleta seletiva surgiu como uma alternativa para evitar os problemas de saúde e ambientais que podem ser gerados pelo descarte incorreto de resíduos. Contudo, com os dados dessa pesquisa, não é possível averiguar a motivação para que esses indivíduos não separem corretamente o lixo, tendo em vista que, em muitos municípios do Brasil, a coleta seletiva não atende a todos os bairros (Menezes *et al.*, 2014).

Já no fator limpeza (quarta dimensão), verificam-se as maiores médias dentre os itens. A maior parte dos respondentes, conforme observado na Tabela 4, informou que praticam sempre os seguintes comportamentos: “evito jogar papel no chão”; “ajudo a manter as ruas limpas”; e “guardo o papel que não quero mais na bolsa, quando não encontro uma lixeira por perto”.

TABELA 4 - DISTRIBUIÇÃO ESTATÍSTICA DESCRITIVA DO FATOR LIMPEZA DA ESCALA DE COMPORTAMENTO ECOLÓGICO APLICADA EM UMA INDÚSTRIA DE JEANS DO MUNICÍPIO DE LONDRINA, PR. (EM NEGRITO DESTACAM-SE AS MAIORES MÉDIAS).

Itens	1	2	3	4	5	Média
<b>Limpeza</b>	<b>n (%)</b>					
4) Evito jogar papel no chão	3 (15%)	0 (0%)	0 (0%)	2 (10%)	15 (75%)	<b>4,3</b>
10) Ajudo a manter as ruas limpas	0 (0%)	1 (5%)	2 (10%)	5 (25%)	12 (60%)	<b>4,4</b>
14) Guardo o papel que não quero mais na bolsa, quando não encontro uma lixeira por perto	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	3 (15%)	17 (85%)	<b>4,85</b>
21) Colaboro com a preservação da cidade onde vivo	0 (0%)	0 (0%)	8 (40%)	3 (15%)	9 (45%)	4,05
22) Quando não encontro lixeira por perto, jogo latas vazias no chão	17 (85%)	2 (10%)	0 (0%)	0 (0%)	1 (5%)	1,3

FONTE: Dados de pesquisa (2021).

No estudo proposto por Almeida *et al.* (2015), no qual os autores analisaram os comportamentos ecológicos de 70 pós-graduandos em uma instituição pública, observa-se que o fator limpeza também obteve destaque. Sendo assim, pode-se dizer que os comportamentos de limpeza não necessariamente possuem relação com o grau de escolaridade, visto que a maioria dos participantes desta pesquisa se concentram em ensino médio ou ensino superior completos. Com o intuito de confirmar essa relação, sugere-se a aplicação do questionário a uma amostra representativa da empresa.

Por fim, foram avaliados os comportamentos ecológicos dos colaboradores no ambiente de trabalho (Tabela 5). O item com média mais alta indica que a maior parte dos respondentes busca reduzir a quantidade de lixo gerada no setor. Contudo, nota-se que poucos colaboradores participam ativamente das ações sustentáveis propostas pela empresa e das tomadas de decisão. Ademais, uma quantidade relevante de participantes afirmou que nunca procura entender os impactos ambientais gerados nos processos produtivos da empresa.

TABELA 5 - DISTRIBUIÇÃO ESTATÍSTICA DESCRITIVA DO FATOR AMBIENTE DE TRABALHO DA ESCALA DE COMPORTAMENTO ECOLÓGICO APLICADA EM UMA INDÚSTRIA DE JEANS DO MUNICÍPIO DE LONDRINA, PR. (EM NEGRITO DESTACA-SE A MAIOR MÉDIA).

Itens	1	2	3	4	5	Média
<b>Ambiente de trabalho</b>	<b>n (%)</b>					
35) Procuero compreender os impactos ambientais que são gerados nos processos produtivos da empresa	6 (30%)	4 (20%)	4 (20%)	2 (10%)	4 (20%)	2,8
36) Faço parte das ações sustentáveis da empresa e auxílio nas decisões tomadas para diminuir a poluição do meio ambiente por meio da empresa	6 (30%)	4 (20%)	2 (10%)	4 (20%)	4 (20%)	2,8
37) Busco reduzir a quantidade de lixo que é gerado no meu setor	2 (10%)	1 (5%)	5 (25%)	4 (20%)	8 (40%)	<b>3,75</b>

FONTE: Dados de pesquisa (2021).

Essa situação pode ocorrer com frequência nas organizações em que não há a disseminação dos objetivos, valores e informações acerca das práticas sustentáveis. Deste modo, não se desenvolve uma consciência ambiental coletiva (Dias, 2006). Contudo, os colaboradores podem assumir o papel de agentes na efetivação do comportamento ecológico das empresas. Por isso, é fundamental a participação de todos nas ações e projetos ambientais (Zhang *et al.*, 2019).

De acordo com o exposto pela gestora da empresa, em entrevista, poucas pessoas conhecem e compreendem o valor dos projetos e ações sustentáveis adotados pela organização. Acrescenta, ainda, que apenas alguns setores foram envolvidos na execução destas iniciativas:

A gente sempre envolveu as pessoas, não em criar produtos, mas desde o começo quando eu, por exemplo, pedi para criar um produto para fazer no encaixe, eu envolvi todas as estilistas e costureiras. Então, eu sempre chamei para fazer o projeto social, sempre envolvi, mas sempre partiu de mim (R. Lima, entrevista, dezembro de 2020).

Como os colaboradores dos setores elencados pela gestora não participaram da pesquisa, não é possível, nesse momento, averiguar se a atuação nos projetos influenciou em suas crenças e comportamentos.

Uma visão geral dos fatores da ECE demonstra que os comportamentos relacionados à limpeza possuem a média mais alta. Em contrapartida, o fator ativismo-consumo apresentou o menor valor na média geral. Os resultados encontram-se na Tabela 6.

TABELA 6 - DISTRIBUIÇÃO ESTATÍSTICA DESCRITIVA DOS FATORES DA ESCALA DE COMPORTAMENTOS ECOLÓGICOS APLICADA EM UMA INDÚSTRIA DE JEANS NO MUNICÍPIO DE LONDRINA - PR. (EM NEGRITO DESTACA-SE A MENOR MÉDIA ENTRE OS FATORES).

<b>Fator</b>	<b>Média</b>
Ativismo-Consumo	2,08
Economia de água e energia	3,03
Reciclagem	3,01
Limpeza	3,78
Ambiente de trabalho	3,08

FONTE: Dados de pesquisa (2021).

Evidencia-se, dessa maneira, que a participação voluntária em ações relacionadas à preservação do meio ambiente não é frequente entre os participantes da pesquisa. Esse dado coincide com os resultados dos estudos de Beuron *et al.* (2012) e Almeida *et al.* (2015), os quais as médias de comportamento ativista também foram baixas.

#### *Relação entre os comportamentos ecológicos e as crenças ambientais dos colaboradores*

Com relação às crenças ambientais dos participantes da pesquisa, destacam-se na Tabela 7 alguns itens que demonstraram relevância para este estudo.

TABELA 7 - DISTRIBUIÇÃO ESTATÍSTICA DESCRITIVA DOS FATORES COM MÉDIAS  
 MAIS SIGNIFICATIVAS DA ESCALA DE CRENÇAS AMBIENTAIS APLICADA EM  
 UMA INDÚSTRIA DE JEANS NO MUNICÍPIO DE LONDRINA - PR.

Itens	1	2	3	4	5	Média
	<b>n (%)</b>					
1) Os homens estão abusando do meio ambiente	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	5 (25%)	15 (75%)	4,75
3) O Brasil é um país com muitas riquezas naturais e é impossível que essas riquezas acabem apenas pelas ações humanas	10 (50%)	3 (15%)	2 (10%)	3 (15%)	2 (10%)	2,2
4) Evitar desperdícios dos recursos naturais deve ser um compromisso de todos nós brasileiros	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	3 (15%)	17 (85%)	4,85
6) A reciclagem contribui para a diminuição dos problemas ambientais gerados pelo uso abusivo de papéis	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	1 (5%)	19 (95%)	4,95
14) O lixo é responsabilidade apenas do órgão de limpeza urbana	15 (75%)	1 (5%)	2 (10%)	2 (10%)	0 (0%)	1,55
20) Os recursos naturais estão aí para servir ao homem	6 (30%)	4 (20%)	4 (20%)	3 (15%)	3 (15%)	2,65
25) O equilíbrio da natureza é forte o suficiente para se ajustar aos impactos das nações industriais modernas	10 (50%)	1 (5%)	3 (15%)	5 (25%)	1 (5%)	2,15
26) Separar o lixo conforme o tipo ajuda na preservação do meio ambiente	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	6 (30%)	14 (70%)	4,7

FONTE: Dados da pesquisa (2021).

Entre os itens que obtiveram as médias mais altas, estão: “evitar desperdícios dos recursos naturais deve ser um compromisso de todos nós brasileiros” e “os homens estão abusando do meio ambiente”. A média é baixa para o item “o Brasil é um país com muitas riquezas naturais e é impossível que essas riquezas acabem apenas pelas ações humanas”, indicando que grande parte discorda da assertiva. Isso demonstra que a maioria dos respondentes compreende que as ações antrópicas podem afetar negativamente o meio ambiente e que todos têm responsabilidades perante a conservação dos recursos naturais.

Considerando os resultados do fator Economia de Água e Energia da ECE, nota-se que esta compreensão está acompanhada de uma inclinação dos participantes a ter comportamentos de economia de recursos naturais.

Destaca-se também o item “o lixo é responsabilidade apenas do órgão de limpeza urbana”, com 75% dos respondentes que discordam totalmente da afirmação. O resultado corrobora com a média geral do fator Limpeza da ECE, que apresentou o valor mais alto, ou seja, os participantes também entendem que, para manter a cidade limpa, é importante a participação de todos, e que buscam ter comportamentos que auxiliem na limpeza urbana.

Sobre a reciclagem e a separação do lixo, observa-se que, apesar de 95% dos respondentes acreditarem que “a reciclagem contribui para a diminuição dos problemas ambientais gerados pelo uso abusivo de papéis”, e 70% entenderem que “separar o lixo conforme o tipo ajuda na preservação do meio ambiente”, somente 55% afirmaram ter o comportamento de sempre separar o lixo adequadamente.

Esses dados indicam que, apesar de as crenças dos respondentes serem positivas quanto à reciclagem, ainda existem dificuldades para exercê-la. De acordo com Chierrito-Aruda *et al.* (2018), existem diversas variáveis relacionadas ao comportamento ecológico da reciclagem; dentre elas, estão a autoidentidade, as motivações, percepções, informação, diferenças de gênero e acesso à reciclagem. Em outras palavras, esses fatores podem aumentar ou diminuir a probabilidade de o comportamento ocorrer, tornando-o mais complexo.

Evidencia-se também a forte relação entre os itens da ECE, relacionadas ao ambiente de trabalho (ECE35 e ECE36, as quais foram apresentadas na Tabela 5). Os participantes que atuaram nos projetos sustentáveis e nas tomadas de decisões têm a tendência de tentar compreender os impactos ambientais gerados. Esses dados fundamentam a importância de se manter os colaboradores motivados e facilitar o acesso às informações, possibilitando que se auto-observem como atores sociais fundamentais à efetivação de iniciativas sustentáveis (Nousheen *et al.*, 2019).

Há que se pontuar também a relação visível entre o comportamento de apagar a luz, ao sair dos ambientes (ECE25), e a crença de que todos têm o compromisso de evitar o desperdício de recursos naturais (ECA4). Ademais, nota-se a relação entre o item “economizo água, quando possível” (ECE19) e a crença de que “os homens estão abusando do meio ambiente” (ECA1).

Apesar desses dados, na pesquisa apresentada nesse estudo, não há uma amostra representativa para afirmar se as crenças ambientais são ou não preditoras do comportamento ecológico, como os resultados dos estudos empíricos de Pato *et al.* (2005) e de Bolzan de Campos e Pol (2010).

Para a gestora da empresa, essa é uma questão de grande relevância na conservação do meio ambiente. A intenção é iniciar um projeto de conscientização para que a separação de resíduos que já ocorre na empresa se estenda à casa dos colaboradores. Ela acrescenta:

O meu programa de conscientização aqui dentro da empresa, vai começar do básico. Vou bater o pé e vai ficar assim: separar o lixo corretamente, que a pessoa tenha essa consciência, faça aqui e faça na casa deles. Separar o têxtil, entender a importância e dar continuidade. Fazer certo, não jogar lixo na casa dela, não jogar o tecido no lixo (R. Lima, entrevista, dezembro de 2020).

Mesmo com o interesse da gestão em implementar um programa de conscientização, observa-se que ainda não existia a identificação do grande potencial educativo que a empresa possui. Entende-se, portanto, que os dados dessa pesquisa, apesar de tímidos, podem servir como base para mais ações mais efetivas, que busquem a sensibilização coletiva da empresa (Bolzan De Campos; Pol, 2010).

#### *Aprimoramento da gestão ambiental a partir dos estudos da psicologia ambiental*

Diante do exposto, verifica-se que a empresa busca minimizar os impactos ambientais, e que os participantes da pesquisa demonstraram ter comportamentos ecológicos em algumas dimensões. Contudo, uma pequena parcela de colaboradores aceitou participar da pesquisa, mesmo com a explicação dos objetivos e o envio, repetidas vezes, do formulário com os instrumentos de pesquisa. Como a própria gestora afirmou, poucos indivíduos compreendem os projetos desenvolvidos internamente; menos ainda, são aqueles que participam ativamente das tomadas de decisões. Consequentemente, não há um entendimento da necessidade de discussões acerca da conservação ambiental e uma participação ativa destes colaboradores.

O fato é preocupante, considerando que a desinformação e a falta de envolvimento podem gerar irresponsabilidade e dependência por parte dos indivíduos, que não compreendem as próprias obrigações na conservação do meio ambiente; quadro esse que contribui, de forma relevante, para o agravamento dos impactos ambientais (Jacobi, 2003).

Nesse cenário negativo de crise ambiental, não basta que as empresas proponham práticas sustentáveis, é fundamental que se busquem novos caminhos e possibilidades para construir e recriar as relações existentes entre os indivíduos e entre as pessoas com a natureza (Dictoro; Hanai, 2019). Desta maneira, observa-se a necessidade da implantação de iniciativas de conscientização, por meio da Educação Ambiental (EA), tendo em vista que a referida empresa possui como grande potencial a capacidade de desenvolver uma atitude positiva e ativa em relação à quebra de paradigmas (Disterheft *et al.*, 2015) e uma consciência social que consiga apontar a realidade dos problemas ambientais, por meio do ensino do pensamento crítico e da cidadania ativa (Alkaher; Goldman; Sagy, 2018; Morales, 2019).

#### *Implicações práticas do estudo*

Considerando os dados apresentados, sugere-se a ampliação desse estudo para o desenvolvimento de uma proposta de gestão ambiental que atue na análise da percepção dos colaboradores, conscientização destes, aprimoramento da gestão de resíduos e divulgação das práticas, conforme apresentado na Figura 5.

FIGURA 5 – PROPOSTA DE QUATRO ESTRATÉGIAS CONTÍNUAS DE GESTÃO AMBIENTAL COM BASE NOS DADOS ANALISADOS



FONTE: Autoria própria (2021).

Inicialmente, entende-se que, para a construção das ações de EA, é necessário articular os comportamentos, atitudes, conhecimentos e valores dos colaboradores, com o intuito de fomentar a transformação da relação entre os indivíduos e a natureza (Tozoni-Reis, 2006). Justifica-se, deste modo, a importância da aplicação dos questionários que avaliam os aspectos da PA, como realizado na pesquisa apresentada nesse texto.

Stern (2000) salienta que as características sociodemográficas também são essenciais para compreender os comportamentos e habilidades dos colaboradores. Neste sentido, é essencial que a aplicação das escalas propostas no estudo se estenda a todos os profissionais da empresa.

Em seguida, com a análise dos resultados coletados, pode-se iniciar a construção de um projeto de educação ambiental, por meio de uma aprendizagem coletiva e com diálogo entre todos os setores da empresa (Valdanha-Neto; Jacobi, 2020). Desta forma, a EA pode contribuir para legitimar a capacidade de todos em negociar, fazer, decidir e transformar (Sauvé, 2016).

Como proposta, destaca-se a utilização da Aprendizagem Social, frequentemente empregada em processos de elaboração de soluções pró-ambientais conjuntas e de educação comunitária (Valdanha-Neto; Jacobi, 2020). Esse tipo de aprendizagem, incorporada no campo socioambiental, tem como fatores principais a atmosfera de igualdade entre todos, a facilidade de diálogo, garantia de oportunidades nas tomadas de decisões e a participação diversa (Muro; Jeffrey, 2008).

Um programa de EA voltado para essa abordagem pode contribuir para desenvolver o sentimento de pertencimento e, conseqüentemente, influenciar para o aumento do engajamento dos colaboradores nas estratégias de gestão ambiental da empresa (Sauvé, 2016).

Além disso, observa-se que, apesar de a empresa propor práticas de reaproveitamento de resíduos têxteis, existem alternativas capazes de aprimorar a eficiência do processo e garantir vantagens econômicas e ambientais, reduzindo a poluição na fonte como a estratégia de Produção Mais Limpa (P+L). A P+L, como uma ferramenta contínua, pode melhorar o desempenho ambiental, econômico e operacional da empresa, por meio da não geração, reciclagem ou redução dos resíduos (Silva *et al.*, 2021).

Dentro dessa estratégia, podem ser desenvolvidas diversas ações em três diferentes níveis, sendo eles: Nível 1, no qual ocorre a redução dos resíduos diretamente na fonte geradora, por meio de mudanças implementadas nos produtos e processos; Nível 2, em que se adota a reciclagem interna para minimizar os resíduos e emissões; e Nível 3, no qual há o reuso de resíduos por meio da reciclagem externa e ciclos biogênicos (CNTL, 2003). No caso do objeto desse estudo, observa-se o potencial para alcançar o Nível 1 da P+L, focando em propostas que alterem a concepção dos produtos de vestuário e o processo produtivo.

Essa proposta de P+L, com foco no Nível 1, pode possibilitar a proposição de um futuro ciclo fechado de produção, gerando grande destaque para a empresa no setor, na medida em que a estratégia é escassa nas indústrias de vestuário. Neste sentido, surge a possibilidade do aumento na criação de valor em cada uma das etapas do ciclo de vida dos produtos (Niinimäki, 2013; Silva; Moraes; Machado, 2015).

Wachholz *et al.* (2020), ao analisar uma empresa do setor calçadista que possui um ciclo fechado de produção, demonstram que, com a alteração dos processos e produtos para a minimização de resíduos, a indústria aumenta a eficiência das matérias-primas e também reduz os riscos para a saúde humana e ambiental, oriundos da extração de novos materiais.

Por fim, entende-se que é fundamental compartilhar os valores e propostas ambientais da empresa; tanto internamente, para envolver os colaboradores em todas as ações, quanto externamente, de maneira a conscientizar outras indústrias do setor e os próprios consumidores. Além disso, a divulgação das práticas possibilita benefícios em longo prazo, com a garantia de destaque e diferenciação no mercado (Felisberto *et al.*, 2018).

Vale ressaltar que todas as estratégias sugeridas devem ter um monitoramento contínuo para a análise dos resultados, prevenção de possíveis erros e desenvolvimento de novas metas, de acordo com a realidade da empresa.

## Conclusões

Considerando o exposto no estudo em questão, a mitigação dos impactos ambientais gerados pelas indústrias do jeans e a contribuição efetiva para a conquista dos ODS não ocorrerão somente com novas propostas de processos e materiais. Para além disso, é imprescindível compreender as relações entre os indivíduos e o ambiente em que estão inseridos e desenvolver práticas de conscientização.

A metodologia proposta neste estudo possibilitou observar que apesar de a empresa analisada possui diversas ações sustentáveis, não há o engajamento total dos colaboradores participantes.

A falta de engajamento, além das ações internas, é exposta nas baixas médias relacionadas aos comportamentos de ativismo e consumo dos respondentes. Apesar de os outros

fatores do comportamento ecológico apresentarem médias mais altas, nota-se que alguns colaboradores possuem comportamentos muito distintos dos valores de conservação ambiental da empresa. Com relação às crenças ambientais, verifica-se que os participantes compreendem a necessidade de preservar os recursos naturais e da participação de todos os cidadãos, mas ainda estão distantes de contribuir efetivamente nessas ações. Por isso, foi apresentada a sugestão de desenvolver-se, em estudos futuros, uma proposta de gestão ambiental que envolva a análise das percepções de todos os colaboradores, ações de educação ambiental, estratégias de P+L e divulgação das práticas.

Entende-se que os dados apresentados nesse estudo de caso possuem limitações quanto à representatividade em generalizações. Entretanto, há uma lacuna de pesquisas sobre a indústria do vestuário no que tange à abordagem da participação dos colaboradores na efetivação da gestão ambiental. Deste ponto de vista, os resultados expostos possuem um caráter preliminar e devem ser ampliados a uma amostra maior de colaboradores e para um maior número de empresas do mesmo segmento industrial.

Revisora do texto: Amanda Fonseca Pirani, Mestre em Letras, habilitação Língua Portuguesa e Inglesa (UEM). E-mail: amandafpirani@gmail.com.

## Referências

ALKAHER, Iris; GOLDMAN, Daphne; SAGY, Gonen. Culturally Based Education for Sustainability—Insights from a Pioneering Ultraorthodox City in Israel. **Sustainability**, v. 10, n. 10, p. 3721, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/su10103721>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ALMEIDA, Damiana M. de; MADRUGA, Lúcia R. D. R. G.; LOPES, Luis F. D.; IBDAIWI, Thiago K. R. Comportamento Ecológico de Alunos Pós-Graduandos de uma Instituição Pública. **Desenvolvimento em Questão**, v. 13, n. 29, p. 289-310, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.21527/2237-6453.2015.29.289-310>. Acesso em: 10 jun. 2021.

BECHTEL, Robert; CORRAL-VERDUGO, Victor; PINHEIRO, Jose de Q. Environmental beliefs U.S., Brazil and Mexico. **Journal of Cross-cultural Psychology**, v. 30, p. 122-128, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0022022199030001008>. Acesso em: 15 jun. 2021.

BEURON, Thiago A.; SCHUCH JÚNIOR, Victor F.; MADRUGA, Lúcia R. da R. S.; CARPES, Aletéia de M. Relações Entre Os Valores Pessoais E Os Comportamentos Ecológicos No Contexto Da Sustentabilidade. **Revista ibero-americana de ciências ambientais**, v. 3, n. 2, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.6008/ESS2179-6858.2012.002.0001>. Acesso em: 05 mar. 2021.

BOLZAN DE CAMPOS, Camila.; GURGEL, Fernanda F. *Psicologia Ambiental e Gestão Ambiental: Reflexões Teóricas para Compreender a Possível Integração entre Áreas*. **Desenvolve Revista de Gestão do Unilasalle**, v. 1, n. 1, p. 89-98, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18316/566>. Acesso em: 10 set. 2021.

BOLZAN DE CAMPOS, Camila; POL, E. As crenças ambientais de trabalhadores provenientes de empresa certificada por SGA podem prever comportamentos pró-ambientais fora da empresa? **Estudos de Psicologia (Natal)**, v. 15, n. 2, p. 198-206, 2010. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-294X2010000200009>.

BOLZAN DE CAMPOS, Camila; POL, Enric. Sistemas de Gestión Ambiental y comportamiento ecológico: una discusión teórica de sus relaciones posibles. **Aletheia** (online), n. 29, p. 103-116, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2010000200009>. Acesso: 10 jun. 2020.

BRASIL, **Conferência das Nações Unidas sobre meio ambiente e desenvolvimento**, 2019, cap. 23. Disponível em: <https://www.mma.gov.br/informma/item/704-cap%C3%ADtulo-23.html>. Acesso em: 10 set. 2020.

BRIEGER, Steven A. Social identity and environmental concern: The importance of contextual effects. **Environment and Behavior**, v. 51, n. 7, p. 828-855, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0013916518756988>. Acesso em: 15 ago. 2020.

CAI, Ya-Jun; CHOI, Tsan-Ming. A United Nations' Sustainable Development Goals perspective for sustainable textile and apparel supply chain management. **Transportation Research Part E: Logistics and Transportation Review**, v. 141, p. 102010, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.tre.2020.102010>. Acesso em: 10 jun. 2021.

CENCI, Daniel R.; BURMANN, Tatiane K. Direitos humanos, sustentabilidade ambiental, consumo e cidadania. **Revista Direitos Humanos e Democracia**, v. 1, n. 2, p. 131-157, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.21527/2317-5389.2013.2.131-157>. Acesso em: 10 mar. 2020.

CHIERRITO-ARRUDA, Eduardo; NAKAIE, Lidiane S.; AQUOTTI, Newton C. F.; SILVA, Priscilla K. M. S.; VELHO, Ana P. M.; PACCOLA, Ednéia A. S.; VELHO, Luiz F. M.; GROSSI-MILANI, Rute. Gênero e atitudes ambientais de reciclagem e limpeza urbana: estudo exploratório em uma feira universitária. **Colloquium Humanarum**, v. 13, p. 588-594, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5747/ch.2016.v13.nesp.000894>. Acesso em: 07 jun. 2020.

CHIERRITO-ARRUDA, Eduardo; ROSA, Ana L.; PACCOLA, Ednéia A. D. S.; MACUCH, Regiane D. S.; GROSSI-MILANI, Rute. Pro-environmental behavior and recycling: Literature review and policy considerations. **Ambiente & Sociedade**, v. 21, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1809-4422asoc0209r3vu1814ao>. Acesso em: 09 ago. 2021.

CNTL. **Implementação de Programas de Produção mais Limpa**. Porto Alegre, Centro Nacional de Tecnologias Limpas SENAI-RS/ UNIDO/INEP, 2003. 42 p. Disponível em: <<https://www.senairs.org.br/institutos/public/files/serie-manuais-de-producao-mais-limpa-cinco-fases-da-implantacao-de-tecnicas-de-producao-mais-limpa.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

CORRAL-VERDUGO, Victor. Psicologia Ambiental: objeto, “realidades” sócio-físicas e visões culturais de interações ambiente-comportamento. **Psicologia Usp**, v. 16, n. 1-2, p. 71-87, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-65642005000100009>. Acesso em: 10 jan. 2021.

DICTORO, Vinicius. P.; HANAI, Frederico. Y. A Gestão de Bacias Hidrográficas e os critérios para seleção de propostas de projetos de Educação Ambiental. **Revista Gestão & Sustentabilidade Ambiental**, v. 8, n. 2, p. 4-23, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.19177/rgsav8e220194-23>. Acesso em: 12 jun. 2020.

DISSANAYAKE, Geetha; SINHA, Pammi. An examination of the product development process for fashion remanufacturing. **Resources, Conservation and Recycling**, v. 104, p. 94-102, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.resconrec.2015.09.008>. Acesso em: 08 ago. 2020.

DISTERHEFT, Antje; CAEIRO, Sandra; AZEITEIRO, Ulisses M.; LEAL FILHO, Walter. Sustainable universities—a study of critical success factors for participatory approaches. **Journal of Cleaner Production**, v. 106, p. 11-21, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2014.01.030>. Acesso em: 09 jun. 2021.

DUNLAP, Riley E., VAN LIERE, Kent D., MERTIG, Angela G., JONES, Robert E. Measuring endorsement of the New Ecological Paradigm: a revised NEP Scale. **Journal of Social Issues**, v. 56, p. 425-442, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/0022-4537.00176>. Acesso em: 18 jan. 2021.

FELISBERTO, Pâmella. O.; TURCHETTO, F.; SILVA, C. N. da; GROSSI-MILANI, Rute; SARTORI, R.; EMANUELLI, Isabeli S. Gestão ambiental no setor de alimentação coletiva: estratégias de educação ambiental e marketing verde. **Revista Ibero-Americana de Ciências Ambientais**, v. 8, n. 2, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.6008/CBPC2179-6858.2018.008.0028>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FRÄNKEL, Silvia; SELLMANN-RISSE, Daniela; BASTEN, Melanie. Fourth graders’ connectedness to nature-Does cultural background matter?. **Journal of Environmental Psychology**, v. 66, p. 101347, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2019.101347>. Acesso em: 13 jan. 2021.

GRÄNTZDÖRFFER, Ansgar J.; JAMES, Angela; ELSTER, Doris. Exploring Human-Nature Relationships amongst Young People: Findings of a Quantitative Survey between Germany and South Africa. **International Journal of Environmental and Science Education**, v. 14, n. 7, p. 417-424, 2019. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/335472278\\_Exploring\\_Human-Nature\\_Relationships\\_amongst\\_Young\\_People\\_Findings\\_of\\_a\\_Quantitative\\_Survey\\_between\\_Germany\\_and\\_South\\_Africa](https://www.researchgate.net/publication/335472278_Exploring_Human-Nature_Relationships_amongst_Young_People_Findings_of_a_Quantitative_Survey_between_Germany_and_South_Africa). Acesso em: 22 ago. 2020.

JACOBI, Pedro. Educação ambiental, cidadania e sustentabilidade. **Cadernos de pesquisa**, v. 118, p. 189-206, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-15742003000100008>. Acesso em: 18 fev. 2021.

KIRLI, Mustafa S.; FAHRIOĞLU, Murat. Sustainable development of Turkey: Deployment of geothermal resources for carbon capture, utilization, and storage. **Energy Sources, Part A: Recovery, Utilization, and Environmental Effects**, v. 41, n. 14, p. 1739-1751, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/15567036.2018.1549149>. Acesso em: 19 mar. 2021.

MACEDO, Silvia R. K.; VARGAS, Leila C. Educação Ambiental Empresarial: reflexão sobre os desafios da atuação no contexto escolar. **Ambiente & Educação - Revista de Educação Ambiental**, v. 15, n. 2, p. 209-228, 2010. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/ambeduc/article/view/1112>. Acesso em: 15 mar. 2020.

MARINHO, Adriana A.; MARQUES, Maria. L. A. P.; SILVA, Angélica F. da; ARAÚJO, Jéssica E. Q.; QUEIROZ, Túlio H. da S.; ALMEIDA, Iago D. A. de. A educação ambiental na formação da consciência ecológica. **Caderno de graduação-ciências exatas e tecnológicas-UNIT- Alagoas**, v. 1, n. 1, p. 11-18, 2014. Disponível em: <https://periodicos.set.edu.br/fitsexatas/article/view/1336>. Acesso em: 19 jun. 2020.

MENEZES, Daniela C.; MULLER, Hugo F.; BORGES, Martiele C.; SANDRI, Alexandre D. Comportamento dos porto-alegrenses na separação do lixo residencial. **Revista de Administração da Universidade Federal de Santa Maria**, v. 7, p. 129-139, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1983465912952>. Acesso em: 24 jan. 2021.

MORALES, Angel L. G. Affective Sustainability. The Creation and Transmission of Affect through an Educative Process: An Instrument for the Construction of more Sustainable Citizens. **Sustainability**, v. 11, n. 15, 4125, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/su11154125>. Acesso em: 15 jun. 2020.

MURO, Melanie; JEFFREY, Paul. A critical review of the theory and application of social learning in participatory natural resource management processes. **Journal of environmental planning and management**, v. 51, n. 3, p. 325-344, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09640560801977190>. Acesso em: 19 ago. 2020.

NIINIMÄKI, Kirsi. Tenents of sustainable fashion. In: NIINIMÄKI, K. (Ed.) **Sustainable fashion: New approaches**. Aalto University, 2013, p. 12-31.

NOUSHEEN, Ayesha; ZAI, Sajid A. Y.; WASEEM, Muhammad; KHAN, Shafqat A. Education for sustainable development (ESD): Effects of sustainability education on pre-service teachers' attitude towards sustainable development (SD). **Journal of Cleaner Production**, v. 239, p. 119537, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2019.119537>. Acesso em: 15 jun. 2021.

PATO, Claudia. M. L.; BOLZAN DE CAMPOS, Camila. Comportamento ecológico. In: Cavalcante, S.; Elali, G. A. (Org.). **Temas básicos em Psicologia Ambiental**. Petrópolis: Vozes, 2011. Cap. 10. p. 122-142.

PATO, Claudia.; ROS, María.; TAMAYO, Álvaro. Creencias y comportamiento ecológico: un estudio empírico con estudiantes brasileños. **Medio ambiente y comportamiento humano**, v. 6, n. 1, p. 5-22, 2015. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/316952978\\_Creencias\\_y\\_Comportamiento\\_Ecologico\\_un\\_estudio\\_empirico\\_con\\_estudiantes\\_brasilenos\\_1](https://www.researchgate.net/publication/316952978_Creencias_y_Comportamiento_Ecologico_un_estudio_empirico_con_estudiantes_brasilenos_1). Acesso em: 12 mar. 2021.

PERIYASAMY, A. P., WIENER, J. & MILITKY, J. Life-cycle assessment of denim. In: MUTHU, S. S. (Ed.). **Sustainability in Denim**, Cambridge: Woodhead Publishing, 2017, p. 83-110.

PINHEIRO, José Q.; ELALI, Gleice V. M. D. A.; GURGEL, Fernanda F.; DINIZ, Raquel F.; FARIAS, Tadeu M.; POL, Enric. In search of the hyphen: thirty-five years of Environmental Psychology in Rio Grande do Norte. **Estudos de Psicologia (Natal)**, v. 24, n. 1, p. 90-100, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22491/1678-4669.20190011>. Acesso em: 18 mar. 2020.

PINHEIRO, José. Q. Psicologia Ambiental: a busca de um ambiente melhor. **Estudos de Psicologia (Natal)**, v. 2, n. 2, p. 377-398, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-294X1997000200011>. Acesso em: 10 fev. 2021.

PINHEIRO, José Q.; ELALI, Gleice V. M. D. A.; GURGEL, Fernanda F.; DINIZ, Raquel F.; FARIAS, Tadeu M.; POL, Enric. In search of the hyphen: thirty-five years of Environmental Psychology in Rio Grande do Norte. **Estudos de Psicologia (Natal)**, v. 24, n. 1, p. 90-100, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22491/1678-4669.20190011>. Acesso em: 15 jan. 2021.

PINHEIRO, L. V. de S.; PEÑALOZA, V.; MONTEIRO, D. L. C.; NASCIMENTO, J. C. H. B. do. Comportamento, crenças e valores ambientais: uma análise dos fatores que podem influenciar atitudes pró-ambientais de futuros administradores. **Revista de Gestão Social e Ambiental**, v. 8, n. 1, p. 89, 2014.

RIBEIRO, Patrícia E. da C.; PUENTE-PALACIOS, Katia E.; FERREIRA, Thais V. A. Responsabilidade socioambiental nas organizações: uma medida de práticas organizacionais e endosso dos trabalhadores. **Revista de Gestão Social e Ambiental**, v. 9, n. 1, p. 36-50, 2015. Disponível em: <https://rgsa.emnuvens.com.br/rgsa/article/view/947>. Acesso em: 16 fev. 2021.

SAUVÉ, Lucie. Viver juntos em nossa Terra: Desafios contemporâneos da educação ambiental. **Revista Contrapontos**, v. 16; n. 2, p. 288-299, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.14210/contrapontos.v16n2.p299>. Acesso em: 10 jan. 2021.

SILVA, André L. E.; MORAES, Jorge A. R.; MACHADO, Ênio L. Proposta de produção mais limpa voltada às práticas de ecodesign e logística reversa. **Engenharia Sanitária e Ambiental**, v. 20, n. 1, p. 29-37, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-41522015020000087843>. Acesso em: 16 fev. 2021.

SILVA, Paulo. C. da; DE OLIVEIRA NETO, Geraldo C.; CORREIA, José M. F.; TUCCI, Henrrico N. P. Evaluation of economic, environmental and operational performance of the adoption of cleaner production: Survey in large textile industries. **Journal of Cleaner Production**, v. 278, p. 123855, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2020.123855>. Acesso em: 17 ago. 2020.

SHIRVANIMOGHADDAM, Kamyar; MOTAMED, Bahareh; RAMAKRISHNA, Seeram; NAEBE, Minoo. Death by waste: Fashion and textile circular economy case. **Science of The Total Environment**, v. 718, p. 137317, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.scitotenv.2020.137317>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SLOANE, Gabriella M. T.; PRÖBSTL-HAIDER, Ulrike. Motivation for environmental volunteering-A comparison between Austria and Great Britain. **Journal of Outdoor Recreation and Tourism**, v. 25, p. 158-168, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.jort.2019.01.002>. Acesso em: 15 jul. 2020.

STERN, Paul C. Toward a coherent theory of environmentally significant behavior. **Journal of Social Issues**, v. 56, n. 3, p. 407- 424, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/0022-4537.00175>. Acesso em: 16 set. 2020.

TOZONI-REIS, Marília. F. D. C. Temas ambientais como "temas geradores": contribuições para uma metodologia educativa ambiental crítica, transformadora e emancipatória. **Educar em revista**, v. 27, 93-110, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-40602006000100007>. Acesso em: 20 abr. 2020.

VALDANHA-NETO, Diógenes; JACOBI, Pedro R. O movimento dos atingidos por barragens e o enfrentamento de desastre ambiental: uma aproximação prática da educação ambiental e do campo. **Ambiente & Educação**, v. 25, n. 2, p. 233-261, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.14295/ambeduc.v25i2.11385>. Acesso em: 12 mar. 2021.

WACHHOLZ, Larissa A.; BEM, Natani A. do; REZENDE, Luciana H.; LIZAMA, Maria de L. A. P. Estudo sobre a implantação de medidas de produção mais limpa em uma empresa de calçados. **Revista Valore**, v. 5, p. 5052, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22408/reva502020563e-5052>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ZACARIAS, Elisa F. J.; HIGUCHI, Maria I. G. Relação pessoa-ambiente: caminhos para uma vida sustentável. **Interações (Campo Grande)**, v. 18, n. 3, p. 121-129, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.20435/interv18i3.1431>. Acesso em: 13 abr. 2020.

ZELEZNY, Lynette. C.; SCHULTZ, P. Wesley. Psychology of promoting environmentalism: Promoting environmentalism. **Journal of Social Issues**, v. 56, n. 3, p. 365-371, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/0022-4537.00172>. Acesso em: 13 jun. 2020.

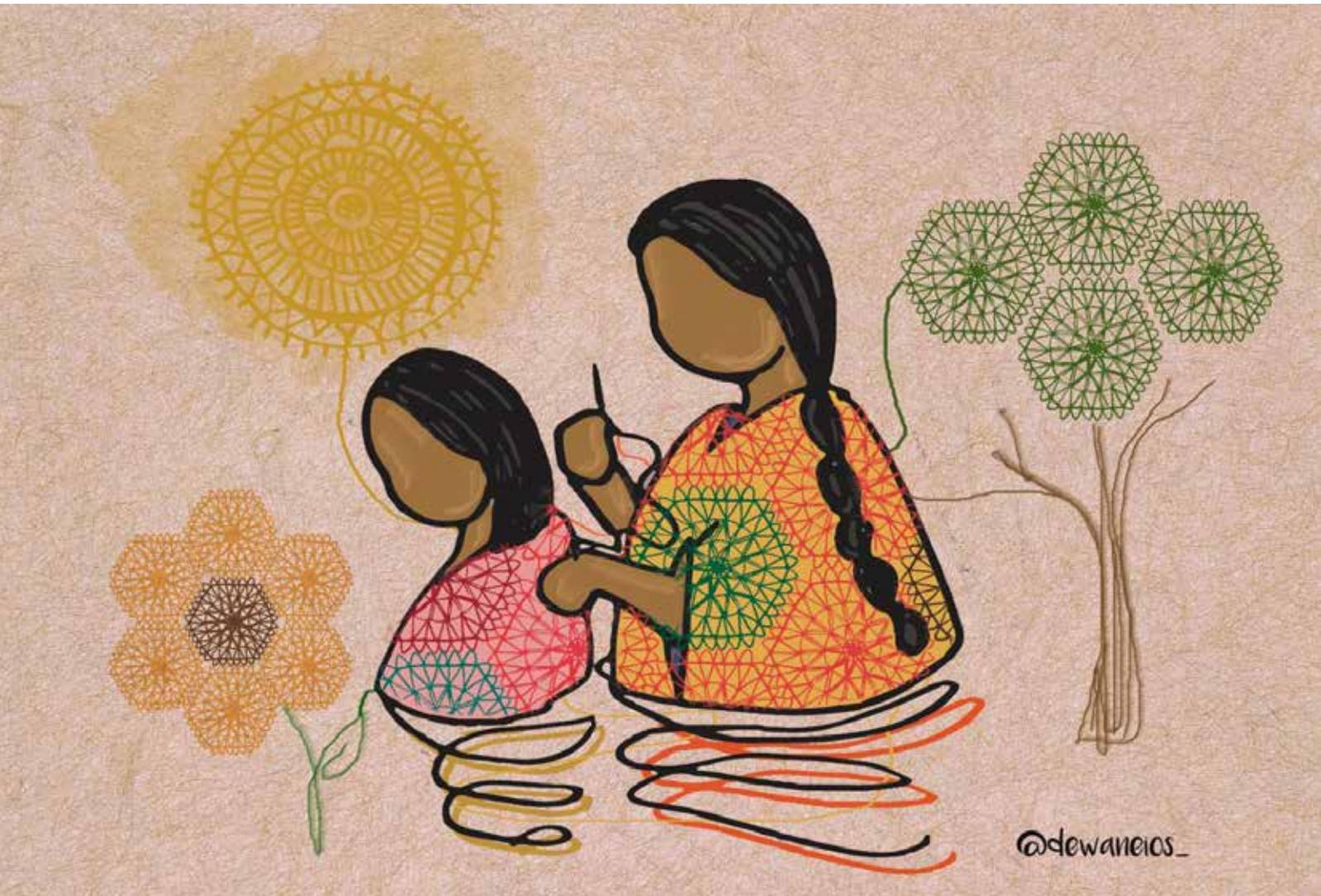
ZHANG, Y.; LUO, Y.; ZHANG, X.; ZHAO, J. How green human resource management can promote green employee behavior in China: A technology acceptance model perspective. **Sustainability**, v. 11, n. 19, p. 5408, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/su11195408>. Acesso em: 16 fev. 2020.

[galeria]





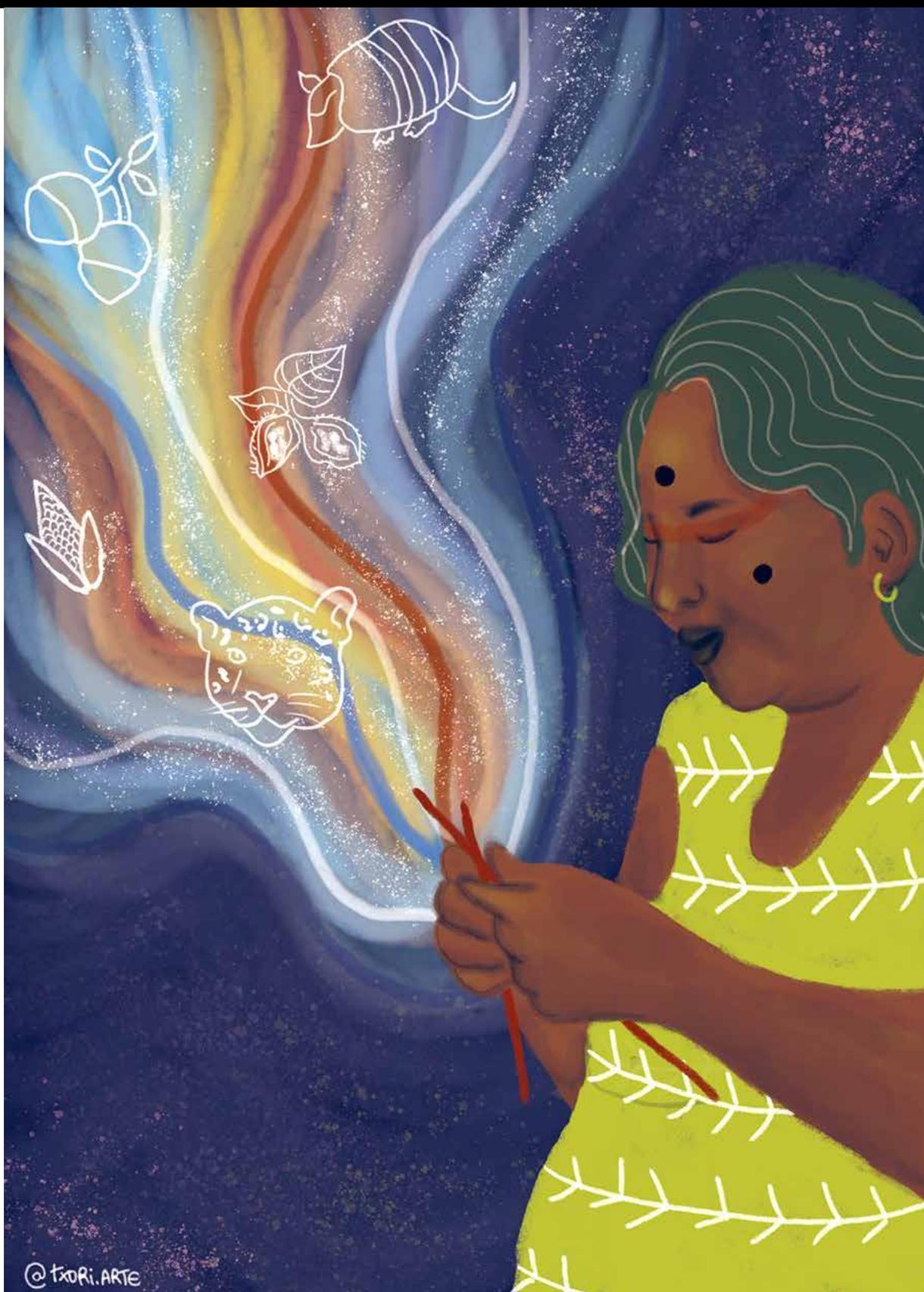
Contra toda monocultura, 2023. Wanessa Ribeiro Ferreira



Tecendo afetos, 2023. Wanessa Ribeiro Ferreira



Fotografia na Aldeia Fontoura/TO. Hawalari Sandoval Coxini e Rafaella Sandoval Coxini Karajá, 2019



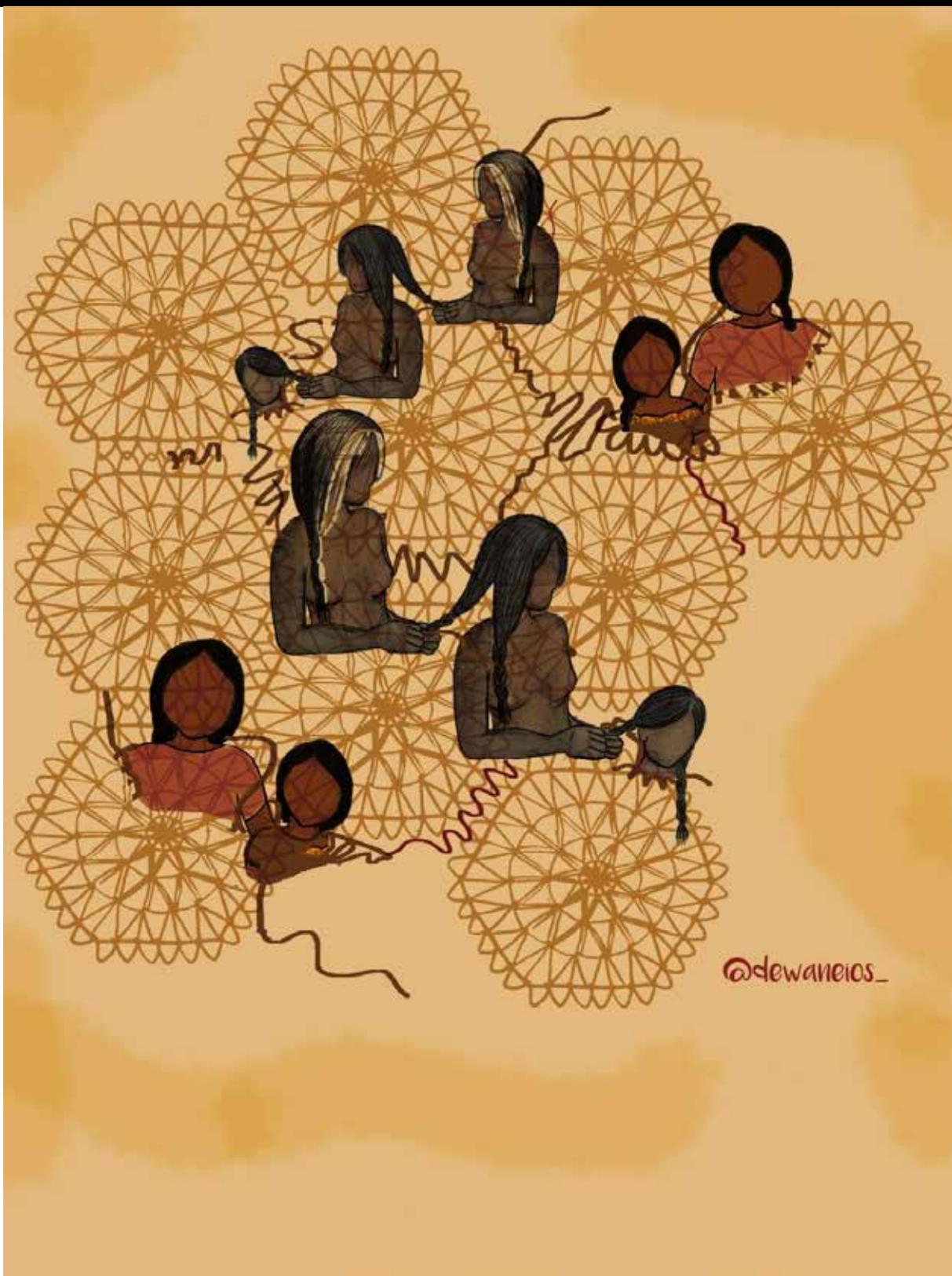
Bordado Ancestral, 2023, Ilustração digital tamanho A4. Kathellen



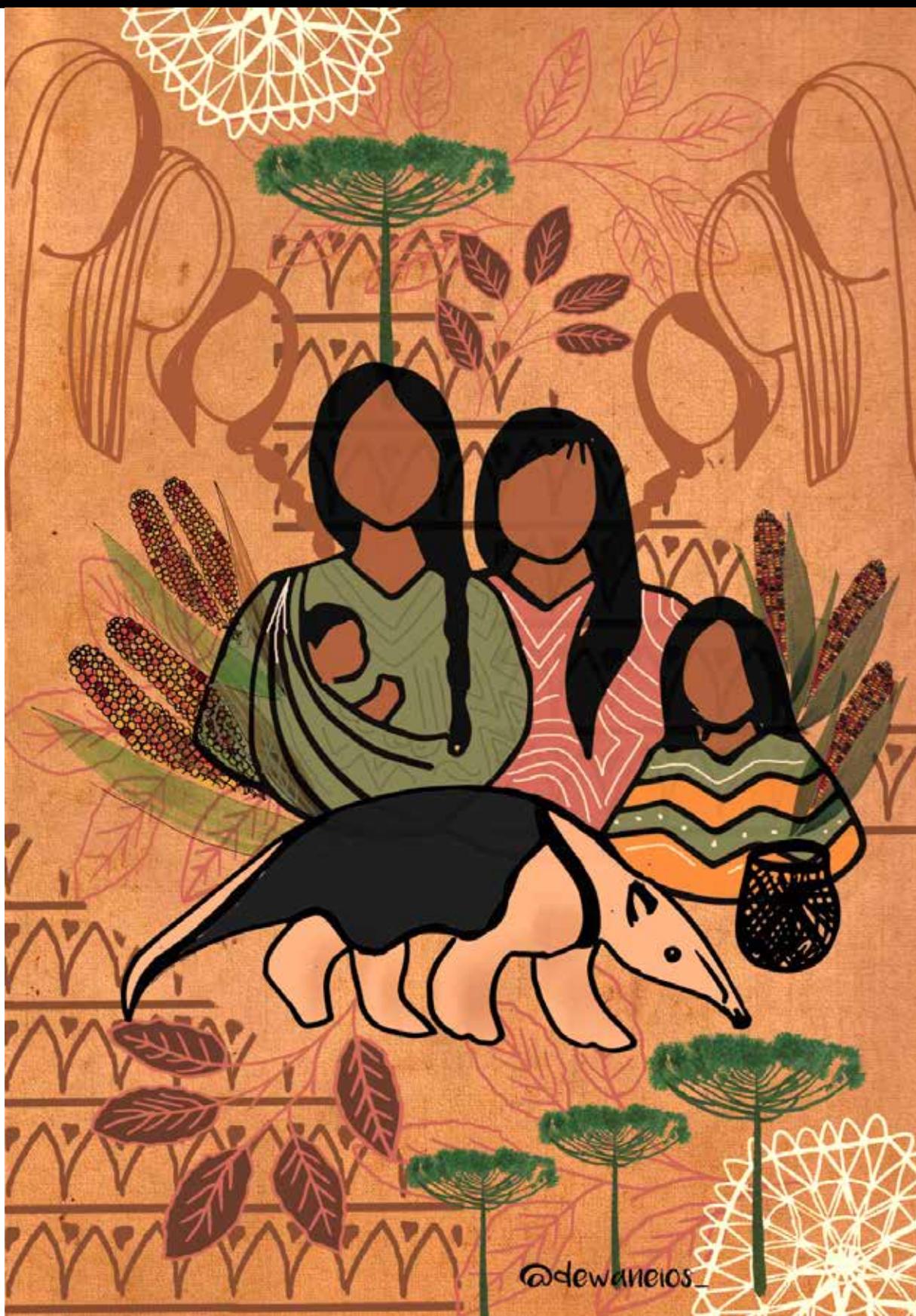
Teiú, 2023. Wanessa Ribeiro Ferreira



Moderno e ancestral, 2023. Wanessa Ribeiro Ferreira



A grande teia, 2023. Wanessa Ribeiro Ferreira



Ventos do sul, 2023. Wanessa Ribeiro Ferreira



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE  
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA