A MODA EM DIÁLOGO COM PRÁTICAS INDÍGENAS: CAMINHOS PARA A CRIAÇÃO CONTEMPORÂNEA ATRAVÉS DE SABERES ANCESTRAIS

Sofia Figueiredo de Souza Ferreira (IC) e Juliana Bertolini (Orientador)

Apoio:PIVIC Mackenzie

RESUMO

Esta pesquisa busca compreender as diferenças entre a lógica da moda ocidental e as práticas de vestimenta dos povos indígenas, destacando como essas formas de vestir refletem diferentes maneiras de se relacionar com o corpo, a cultura e a natureza. A pesquisa foi desenvolvida por meio de revisão bibliográfica, com base em autores como Gilles Lipovetsky, Thorstein Veblen, Gilda Chataignier e Ailton Krenak, além de pesquisa de campo realizada em uma comunidade Guarani Mbya. Observou-se que a moda ocidental se consolidou a partir da valorização da mudança constante, do consumo e da distinção social, enquanto as vestimentas indígenas estão relacionadas à continuidade dos saberes, à transmissão entre gerações e ao respeito aos ciclos naturais. Também foi identificado que o processo de colonização e o contato com a sociedade não indígena provocaram mudanças nas formas tradicionais de vestir, levando à incorporação de elementos do vestuário ocidental. Entretanto, conhecimentos relacionados à produção artesanal, à cestaria, à coleta de orquídeas e ao reconhecimento das espécies da floresta continuam sendo preservados e transmitidos por meio da convivência entre adultos e crianças. Conclui-se que, mesmo diante das transformações históricas, os saberes ancestrais permanecem presentes e contribuem para ampliar a compreensão sobre diferentes formas de relação com a natureza, além de promover discussões sobre identidade cultural, moda e sustentabilidade.

Palavras-chave: Moda. Povos indígenas. Sustentabilidade.

ABSTRACT

This research seeks to understand the differences between the logic of Western fashion and the clothing practices of Indigenous peoples, highlighting how these ways of dressing reflect different ways of relating to the body, culture, and nature. The research was developed through a literature review, based on authors such as Gilles Lipovetsky, Thorstein Veblen, Gilda Chataignier, and Ailton Krenak, as well as field research conducted in a Guarani Mbya community. It was observed that Western fashion became established through the appreciation of constant change, consumption, and social distinction, while Indigenous clothing practices are related to the continuity of knowledge, transmission between generations, and respect for natural cycles. It was also identified that the process of colonization and contact with non-Indigenous society caused changes in traditional ways of dressing, leading to the incorporation of elements of Western clothing. However,

knowledge related to handicraft production, basketry, orchid gathering, and the recognition of forest species continues to be preserved and transmitted through interaction between adults and children. It is concluded that, even in the face of historical transformations, ancestral knowledge remains present and contributes to expanding the understanding of different ways of relating to nature, as well as promoting discussions on cultural identity, fashion, and sustainability.

Keywords: Fashion. Indigenous peoples. Sustainability.

1- INTRODUÇÃO

A moda costuma ser associada às tendências, ao consumo e às mudanças constantes no modo de vestir. No entanto, essa forma de compreender o vestuário não representa todas as culturas e nem contempla os diferentes significados que podem estar presentes nas práticas de vestir. Entre diversos povos indígenas, as indumentárias possuem significados que vão além da aparência, estando relacionadas à identidade, aos saberes ancestrais, à memória coletiva e à relação com a natureza (ANDRADE, 2017). Dessa forma, compreender essas diferentes formas de vestir permite ampliar a discussão sobre a moda para além da lógica ocidental, considerando também seus aspectos culturais, históricos e sociais.

O vestuário, nesse sentido, pode ser compreendido como uma forma de comunicação e expressão cultural. A maneira como um indivíduo ou grupo se veste pode transmitir informações sobre sua história, seus valores, suas tradições e seu pertencimento a determinada comunidade (ANDRADE, 2017). Em diferentes sociedades, os materiais utilizados, as formas de produção, os adornos e os modos de utilização das peças podem carregar conhecimentos construídos ao longo de gerações. Assim, a vestimenta não deve ser analisada apenas como um objeto ou produto, mas também como parte de um conjunto de práticas e relações que contribuem para a construção e a manutenção da identidade cultural.

Ao longo do processo de colonização, muitos costumes indígenas foram modificados pelo contato contínuo com a sociedade não indígena, incluindo as formas de vestir. A imposição de costumes externos e as transformações provocadas pelo contato entre diferentes grupos alteraram diversas práticas tradicionais (CHATAIGNIER, 2010). Apesar dessas mudanças, diversos conhecimentos permanecem presentes e continuam sendo transmitidos entre gerações, mesmo que ressignificados diante das transformações históricas e sociais (ANDRADE, 2017). Nesse contexto, torna-se relevante investigar como esses saberes ainda se manifestam no cotidiano das comunidades indígenas e de que maneira se relacionam com questões como identidade cultural, memória e sustentabilidade.

A permanência desses conhecimentos demonstra que as culturas não são estáticas, mas podem se transformar sem necessariamente perder seus significados. As práticas tradicionais podem ser adaptadas às condições atuais e continuar desempenhando um papel

importante na vida das comunidades. (ANDRADE, 2017). Dessa maneira, estudar as formas de vestir dos povos indígenas também significa reconhecer sua capacidade de preservar e, ao mesmo tempo, ressignificar conhecimentos diante das mudanças do mundo contemporâneo. Essa perspectiva é importante para evitar uma visão limitada das culturas indígenas como algo pertencente somente ao passado, reconhecendo sua presença e sua continuidade no presente (ANDRADE, 2017).

Além disso, analisar as práticas de vestimenta a partir de diferentes perspectivas permite questionar a ideia de que a moda está necessariamente ligada ao consumo, à novidade e à substituição constante. Na lógica da moda ocidental, a valorização do novo e a renovação frequente dos produtos podem estimular formas de consumo baseadas na obsolescência e na necessidade de acompanhar tendências (LIPOVETSKY, 2009). Em outras formas de compreender o vestir, entretanto, os objetos utilizados para adornar e cobrir o corpo podem estar inseridos em relações mais amplas com a comunidade, com o território e com os conhecimentos transmitidos pelos antepassados (ANDRADE, 2017). A diferença entre essas perspectivas possibilita refletir sobre os valores que orientam a produção e o uso das vestimentas.

Essa discussão também se relaciona diretamente à sustentabilidade. As formas tradicionais de produção podem envolver conhecimentos sobre materiais disponíveis no território, técnicas artesanais e maneiras de estabelecer relações com a natureza que diferem dos modelos industriais predominantes na sociedade contemporânea. (ANDRADE, 2017; KRENAK, 2019). Isso não significa considerar todas as práticas tradicionais como automaticamente sustentáveis, mas compreender que elas podem oferecer outras perspectivas sobre o uso dos recursos, a produção de objetos e a relação entre ser humano e ambiente. (KRENAK, 2019) Assim, os saberes ancestrais podem contribuir para ampliar o debate sobre alternativas aos modelos atuais de produção e consumo.

Nesse sentido, valorizar os conhecimentos indígenas não significa apenas preservar determinadas técnicas ou objetos, mas reconhecer os significados culturais e as relações sociais presentes nessas práticas. A valorização desses saberes também envolve compreender a importância da transmissão entre gerações e do vínculo existente entre cultura, território e identidade (ANDRADE, 2017). Ao trazer essas perspectivas para a discussão sobre moda, torna-se possível questionar modelos que priorizam exclusivamente o consumo e a novidade e considerar outras formas de relação com o vestir (LIPOVETSKY, 2009).

Assim, esta pesquisa tem como objetivo compreender as diferenças entre a lógica da moda ocidental e as práticas de vestimenta dos povos indígenas, analisando como essas

formas de vestir expressam diferentes relações com o corpo, com a natureza e com a cultura. A pesquisa possui abordagem qualitativa e foi desenvolvida por meio de pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo. A etapa bibliográfica foi realizada a partir da análise de obras e estudos relacionados à moda, à cultura, aos povos indígenas, aos saberes ancestrais e à sustentabilidade, com destaque para autores como Gilles Lipovetsky, Thorstein Veblen, Gilda Chataignier e Ailton Krenak. A pesquisa de campo foi realizada em uma comunidade Guarani Mbya, por meio de observação e entrevistas com integrantes da comunidade, buscando compreender as práticas de vestimenta, os conhecimentos relacionados aos materiais e às técnicas tradicionais e os processos de transmissão desses saberes entre gerações. As informações obtidas em campo foram relacionadas à revisão bibliográfica, permitindo analisar as transformações das práticas indígenas e suas relações com a moda, a cultura e a sustentabilidade. A partir desse percurso, busca-se contribuir para a valorização dos saberes ancestrais e para a reflexão sobre outras formas de compreender a moda e sua relação com a sustentabilidade.

2- DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

Para compreender a relação entre vestimenta, cultura e sociedade, é necessário observar como diferentes formas de vestir foram construídas e ressignificadas ao longo do tempo. A distinção entre a moda ocidental e as formas tradicionais de indumentária permite perceber que o vestuário pode assumir diferentes funções e significados, relacionados tanto à posição social quanto à identidade cultural.

.

2.1 Vestimentas e significado cultural:

A moda ocidental, consolidada na modernidade e marcada pela valorização da novidade, estruturou-se fundamentalmente em torno da distinção social e da ostentação. Diferentemente da indumentária tradicional, que permanece estável por gerações e comunica pertencimento cultural, a moda ocidental se define pela mudança constante, pela novidade e pela obsolescência programada do que se veste. (LIPOVETSKY, 2009, P.24) Como aponta Lipovetsky em O Império do Efêmero, a moda não é apenas um sistema de vestuário, mas um sistema de valores que hierarquiza indivíduos e grupos sociais através do consumo. Esse mecanismo ficou evidente no Brasil colonial, onde a elite brasileira importava tecidos, joias e modelos europeus não por necessidade, mas como forma de se diferenciar das camadas populares, dos indígenas e dos escravizados (CHATAIGNIER, 2010, P. 44). Veblen denominaria esse comportamento de consumo conspícuo: gastar e vestir não para suprir uma necessidade, mas para demonstrar que se pode fazê-lo (VEBLEN, 1983). Estruturas como o

Vertugadin e o espartilho, que moldavam e comprimiam o corpo feminino, são exemplos concretos de como essa moda não servia à mulher que a vestia, mas à imagem de status e refinamento que ela precisava projetar.

No contexto brasileiro colonial, essa lógica de ostentação ganhou ainda mais destaque, pois se manifesta em um ambiente completamente alheia à europeia. *Em História da Moda no Brasil*, Gilda Chantaigner descreve como várias camadas sociais tentavam se aproximar do modo europeu de se vestir, a elite de forma mais fiel, por terem mais acesso aos tecidos importados e acessórios, as camadas abaixo imitavam mas mesclavam com corte mais simples e tecidos mais baratos que se adaptavam melhor ao clima local além de incorporarem elementos da moda africana e indígenas porém esvaziados de seu significado original, enquanto os escravos que usavam poucas peças devido ao trabalho e cores claras como forma de reelaboração cultural escassez de materiais (CHATAIGNIER, 2010, P. 44).

Conforme aponta Gilda Chataignier, as tentativas dos missionários jesuítas de impor padrões de vestimenta aos povos indígenas não aconteceram de forma totalmente eficaz, já que esses grupos mantinham forte resistência a qualquer interferência em seus costumes. (CHATAIGNIER, 2010, p. 28) Ainda assim, algumas mudanças ocorreram. Um exemplo disso é o uso do algodão, que antes era destinado principalmente à confecção de redes e outros artefatos cotidianos, e passou também a ser utilizado na produção de tangas.

Nesse sentido, a tanga não pode ser entendida simplesmente como uma continuidade das práticas indígenas. Ela surge de um processo de negociação entre imposições coloniais e dinâmicas culturais locais. (CHATAIGNIER, 2010, P.280).

Ao mesmo tempo em que atendia, ainda que parcialmente, às exigências morais dos missionários, mantinha uma relação diferente com o corpo, cobrindo-o apenas de forma parcial e preservando aspectos das práticas corporais indígenas.

Com o passar do tempo, esse mesmo elemento reaparece em outros contextos, como na moda praia brasileira, sendo ressignificado em peças como o biquíni que foi popularizado, entre outros, por iniciativas como a do casal Luiz Carlos César de Andrade e Nilma Andrade. (CHATAIGNIER, 2010). Esse deslocamento mostra como formas que surgem em contextos específicos, muitas vezes marcados por controle e adaptação, podem ganhar novos significados ao longo do tempo. Nesse processo, essa forma de vestir também pode ser relacionada à moda praia brasileira, especialmente ao biquíni, que passou a representar uma maior exposição do corpo e adquiriu novos significados ligados à estética, à liberdade e ao consumo. Esse processo demonstra que os significados atribuídos ao vestir não são fixos, pois uma mesma forma de vestimenta pode assumir diferentes valores conforme o contexto em que é utilizada.

A partir dessa perspectiva, fica mais claro que o vestir está longe de ser algo neutro. Ele envolve disputas, continuidades e transformações históricas (CHATAIGNIER, 2010). É justamente isso que ajuda a entender melhor as diferenças entre a lógica da moda ocidental e as práticas indígenas. Enquanto a moda europeia se desenvolve a partir da mudança constante, da valorização do novo e do que se convencionou associar a centros como Paris, as indumentárias indígenas seguem outra lógica, mais ligada à continuidade e à transmissão de saberes entre gerações.

Enquanto a moda europeia é marcada pela constante renovação, as indumentárias indígenas podem ser compreendidas a partir de outras lógicas culturais, relacionadas á preservação de práticas, saberes tradicionais e identidades coletivas (ANDRADE, 2017; OLIVEIRA; PATERNOT, 2025). De modo semelhante, no que diz respeito ao corpo a moda ocidental impõe limites por meio de estruturas como o espartilho citado anteriormente restringindo a corporeidade principalmente feminina que escravizavam o corpo para a construção de uma imagem para ostentação social, enquanto as práticas indígenas o corpo faz parte da indumentária e não só a carrega.

As diferenças entre a lógica ocidental e das indumentárias indígenas não se limitam apenas ao seu significado cultural e com o corpo. Elas também se expressam em como os materiais são obtidos e manuseados e como afeta a natureza. Enquanto a produção industrial se orienta pela velocidade, padronização e consumo, a moda ancestral organiza a confecção de cestos, adereços e vestes de acordo com a necessidade e com respeito aos ciclos naturais. Segundo Krenak (2019), reconhecer a diversidade e rejeitar a ideia de superioridade humana diante dos demais seres pode contribuir para ressignificar nossa existência e repensar nossa relação com o mundo. Enquanto a indústria capitalista busca moldar a natureza às demandas da produtividade e consumo, os povos indígenas tradicionalmente organizam seus modos de vida e produção a partir do tempo de regeneração dos recursos e a disponibilidade dos materiais do meio ambiente. É nesse contexto que se torna pertinente discutir a relação entre saberes ancestrais e sustentabilidade.

2.2 Saberes ancestrais e sustentabilidade

Os saberes ancestrais compreendem conhecimentos construídos e transmitidos ao longo de gerações, fundamentados na observação da natureza e na relação de reciprocidade entre as comunidades e o ambiente. Krenak (2020) questiona a compreensão da natureza como simples recurso, entendendo-a como parte da própria existência humana. No caso das indumentárias indígenas, a escolha dos materiais está diretamente ligada aos ciclos naturais, respeitando o tempo de crescimento das plantas, a disponibilidade das fibras, sementes,

penas e pigmentos naturais e evitando a exploração excessiva dos recursos. Diferentemente da produção industrial, que depende da extração em larga escala de matérias-primas e de processos acelerados de fabricação, a produção ancestral acompanha o ritmo da natureza, prioriza o uso integral dos materiais e valoriza técnicas artesanais que preservam tanto o meio ambiente quanto os conhecimentos tradicionais e são passadas de geração em geração (ANDRADE, 2017).

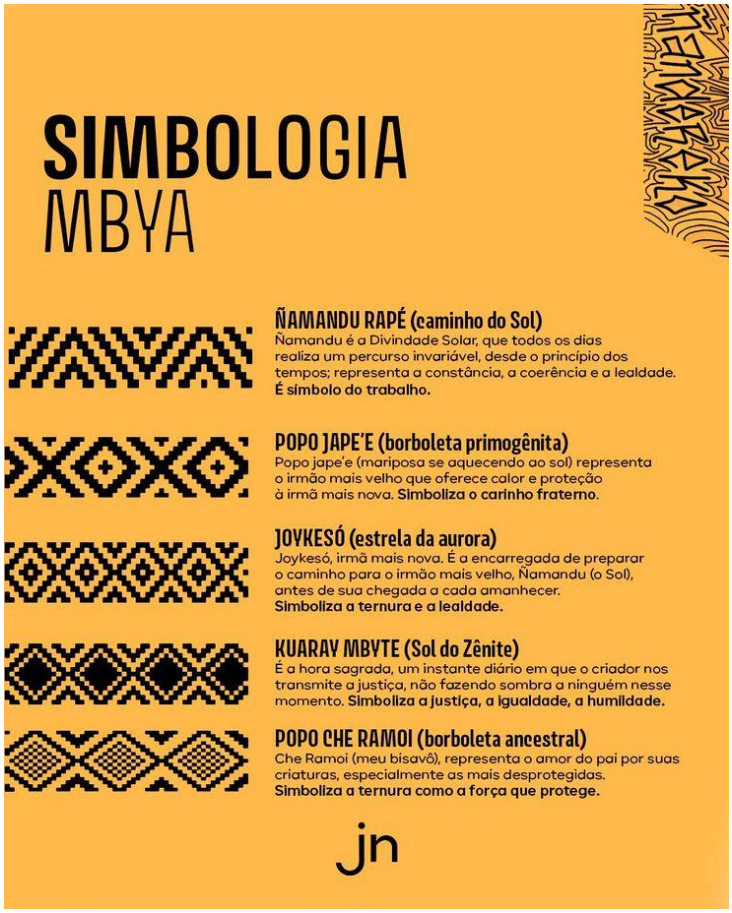
No entanto, essas práticas passaram por transformações ao longo do tempo em decorrência do contato com a sociedade não indígena e dos processos de colonização. Muitos recursos naturais anteriormente utilizados na confecção de indumentárias tornaram-se mais escassos em razão das mudanças ambientais e da exploração dos territórios, levando diversas comunidades indígenas a adaptar seus modos de produção e suas formas de subsistência às novas condições impostas pela sociedade envolvente. “A natureza não é um recurso, ela é uma extensão do nosso corpo.” (KRENAK, 2020). A fala de Krenak evidencia uma concepção contrária à lógica industrial, onde a natureza é tratada como fonte de matéria prima. Nos saberes ancestrais ela faz parte da existência humana.

Essas transformações, entretanto, não ocorreram de forma homogênea entre os diferentes povos indígenas. Cada comunidade vivenciou esse processo de maneira particular, de acordo com seu território, sua história e a intensidade do contato com a sociedade envolvente, algumas se voltando para o turismo como forma de propagar sua história, outras vendendo seu artesanato e produtos cultivados da terra como forma de subsistência. Assim, embora muitos elementos tenham sido modificados ao longo do tempo, diversos saberes ancestrais permanecem presentes, ainda que ressignificados e adaptados às condições contemporâneas (KRENAK, 2019). Esse processo pode ser compreendido à luz das transformações históricas iniciadas no período colonial. Conforme discutido anteriormente, embora as tentativas dos missionários jesuítas de impor padrões europeus de vestimenta tenham encontrado resistência entre muitos povos indígenas, o contato contínuo com a sociedade não indígena, ao longo dos séculos, favoreceu a incorporação gradual de elementos do vestuário ocidental em diversas comunidades.

Na comunidade Guarani Mbya acompanhada nesta pesquisa, observou-se que o vestuário cotidiano é composto predominantemente por roupas utilizadas na sociedade não indígena, muitas provenientes de doações ou bazares. Os participantes entrevistados relataram não conhecer quais eram as indumentárias tradicionalmente utilizadas por seus antepassados, afirmando que, em sua memória, o uso de roupas ocidentais sempre fez parte do cotidiano. Esse relato evidencia como as transformações decorrentes do processo de colonização e do contato prolongado com a sociedade não indígenas também alcançaram a memória e a transmissão de conhecimentos relacionados ao vestuário.

Apesar das mudanças relacionadas a indumentária, outros conhecimentos continuam sendo preservados e transmitidos entre gerações nessa comunidade pesquisada como as cestarias com os padrões inspirados na fauna tais como o *Popo Jape'e* (mariposa se aquecendo no sol) que simboliza a proteção do irmão mais velho, *Joykesó* (estrela da aurora) irmã mais nova que prepara o caminho para o mais velho e *Popo che ramoi* (meu bisavô), representa o amor do pai pelas criaturas. Também foi preservada a coleta de orquídeas realizada pela comunidade, através do conhecimento de diferentes espécies, sendo capazes de identificá-las pelas mudas e folhas. Durante a pesquisa de campo, observou-se que a coleta de orquídeas é realizada por meio de trilhas abertas na mata, conhecidas e utilizadas pela comunidade. Nesse processo, os participantes demonstraram conhecimento sobre a localização das espécies e sua identificação, mesmo quando presentes apenas em forma de mudas ou folhas. Observou-se ainda a participação das crianças nessas atividades, acompanhando os adultos, o que evidencia que esses conhecimentos são transmitidos entre as gerações por meio da vivência e da prática cotidiana. Esse conhecimento evidencia uma relação construída a partir da observação contínua da natureza e da compreensão dos ciclos de desenvolvimento das plantas, aspectos fundamentais para a manutenção desses saberes.

Figura 1 – Simbologia Mbya



Fonte: NERES, Julia. Ñandereko: o jeito de ser Guarani. 2024.

2.3 A adaptação dos materiais e práticas ancestrais nos dias de hoje

Durante a pesquisa de campo foi observado que os materiais utilizados na produção de objetos indígenas estão relacionados aos conhecimentos desenvolvidos pelas diferentes comunidades a partir da observação do território, das características dos recursos naturais e das necessidades de cada povo. Taquara, fibras vegetais, sementes, madeira, argila, penas e pigmentos naturais são alguns dos materiais encontrados em diferentes produções indígenas, transformados por técnicas que envolvem conhecimentos transmitidos entre gerações. Embora determinadas matérias-primas e processos possam ser encontrados em diferentes comunidades, seus modos de utilização e seus significados não são necessariamente iguais, sendo importante considerar as particularidades de cada povo.

Na comunidade Guarani Mbya pesquisada, a taquara apresenta-se como um material importante para a produção de cestarias trançadas. O processo envolve o corte e o preparo do material para que ele possa ser dividido em tiras e posteriormente entrelaçado. As características da taquara interferem diretamente no resultado do trabalho, fazendo com que o conhecimento sobre o material seja parte fundamental da técnica. A escolha do momento de coleta e a preparação adequada contribuem para que as tiras apresentem flexibilidade e resistência durante o processo.

Além das informações obtidas durante a pesquisa, esse conhecimento foi complementado por um relato familiar da pesquisadora. Segundo seu pai, a partir das experiências de seu próprio pai em contexto rural, o estágio de maturação da taquara interfere em suas condições de utilização. O relato exemplifica como conhecimentos práticos sobre a matéria-prima podem ser transmitidos entre gerações, não se restringindo à comunidade Guarani Mbya pesquisada.

O trabalho com o trançado também exige experiência. Pessoas que possuem maior domínio da técnica conseguem controlar a distância entre os espaços formados pelas tiras e realizar ajustes de acordo com o resultado desejado. Esse domínio não depende apenas do conhecimento de uma sequência de etapas, mas também da prática e da percepção das características do material. Dessa forma, o conhecimento técnico está incorporado ao próprio fazer.

Os trançados constituem práticas encontradas em diferentes povos indígenas e podem resultar em cestos, peneiras, esteiras, bolsas, chapéus, redes e outros objetos. As fibras utilizadas podem incluir taquara, bambu, cipós, palhas e outras matérias-primas

vegetais (VELTHEM, 2009). A diversidade desses materiais demonstra que as técnicas de entrelaçamento são adaptadas às características de cada recurso e aos objetos que serão produzidos.

Figura 2 – Ajaka (cesto) de taquara Mbyá-Guarani.



Fonte: TEKOA PINDO POTY, 2013.

A cerâmica também demonstra a relação entre material e conhecimento técnico. Entre os Asurini do Xingu, a produção cerâmica envolve escolhas técnicas relacionadas aos materiais e às suas transformações, articuladas a aspectos sociais, estéticos e cosmológicos do povo (SILVA, 2019). Em diferentes povos indígenas, a argila é coletada, preparada, moldada e submetida à secagem e à queima, podendo originar vasos, potes, cuias, esculturas e outros objetos. As peças podem ainda receber pinturas e grafismos associados a elementos importantes para cada cultura, evidenciando que o material e o processo de produção estão relacionados aos conhecimentos específicos de cada comunidade.

A permanência dessas técnicas também demonstra que conhecimentos artesanais podem atravessar gerações sem permanecerem necessariamente idênticos. O processo de transmissão permite que determinadas estruturas e modos de fazer sejam preservados, ao mesmo tempo em que novos materiais, necessidades e formas de utilização podem ser incorporados. Dessa maneira, a continuidade de uma técnica não significa ausência de transformação.

Essa relação entre permanência e mudança pode ser observada também na produção de objetos destinados atualmente à comercialização. Embora ainda sejam produzidos

adereços utilizando conchas, pedras e sementes, também são confeccionados adereços com miçangas, especialmente aqueles destinados à comercialização. As miçangas, apesar de serem materiais comuns também entre a população não indígena, são incorporadas pelos Guarani Mbya à produção de objetos que podem manter elementos visuais e grafismos relacionados à cultura do grupo. Ao mesmo tempo, foram observadas novas composições e estampas, demonstrando que os padrões não permanecem necessariamente limitados às formas mais tradicionais.

Essa transformação é significativa para compreender os processos de produção contemporâneos. O objeto não deixa de estar relacionado à cultura por incorporar um material ou uma forma nova. A produção pode ser adaptada às condições atuais, às preferências dos consumidores e às possibilidades de comercialização. Nesse processo, alguns objetos anteriormente produzidos principalmente a partir de sementes e outros materiais naturais passam a incorporar miçangas e novas combinações visuais.

Essa circulação produz uma situação particular. Um objeto que possui determinado significado para quem o produz pode ser adquirido por outra pessoa principalmente por seu aspecto visual. O trançado pode ser percebido como uma textura; as miçangas podem ser valorizadas por suas cores; as sementes podem ser consideradas elementos naturais; e os grafismos podem ser observados apenas como padrões decorativos. Ao entrar no mercado, portanto, o objeto passa a possuir também um valor econômico e estético, que se soma aos seus significados culturais.

A reflexão de Ailton Krenak contribui para ampliar essa compreensão ao questionar a separação entre sociedade e natureza. Ao afirmar que “Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza” (KRENAK, 2019, p. 16-17), o autor propõe uma perspectiva na qual a natureza não aparece simplesmente como um conjunto de matérias-primas disponíveis para serem retiradas e transformadas. Essa ideia permite observar os materiais utilizados na produção indígena a partir das relações que estabelecem com o território e com os conhecimentos desenvolvidos a partir dele.

Para a moda, observar esses processos significa ir além da utilização de materiais naturais ou da reprodução de padrões visuais. Significa compreender que existe conhecimento no modo de selecionar, preparar, transformar e utilizar cada material. A contribuição desses saberes não está somente na aparência dos objetos produzidos, mas também na possibilidade de repensar a relação entre matéria, técnica, tempo, território, cultura e consumo.

2.4 Apropriação cultural

A apropriação cultural tornou-se um tema cada vez mais presente nas discussões sobre moda e design, principalmente quando se trata da utilização de elementos pertencentes a povos historicamente marginalizados. No contexto da moda essa prática acontece quando símbolos e técnicas que fazem parte do conhecimento tradicional de um povo são usados por grandes marcas estabilizadas com o objetivo único de apresentar algo “inovador” como pertencente a ele, desconsiderando seu significado cultural e o colocando como objeto de consumo. Como afirma Stuart Hall (1997), a cultura é um espaço de disputas por significados e poder. Dessa forma, a apropriação cultural não pode ser compreendida apenas como a utilização de elementos estéticos de outra cultura, mas também como um processo marcado por desigualdades históricas, no qual determinados grupos se beneficiam da produção cultural de outros sem reconhecer sua origem ou seu contexto.

A cultura indígena brasileira permanece diretamente ligada ao território, a terra não é apenas um espaço físico, mas o núcleo da cultura e espiritualidade desses povos. Para Gonzaga e Arruda o território é um elemento fundamental para a identidade e memória coletiva dos povos indígenas (GONZAGA; ARRUDA, 2022). Por isso quando os territórios são perdidos ou invadidos, há impactos diretos na preservação de sua cultura e na sua continuidade. Esse espaço também é onde se concentra todas as práticas, portanto, o primeiro passo para a incorporação de práticas mais semelhantes a essas na moda contemporânea é criando um vínculo com a terra, que é a fonte de toda matéria prima e centro das ações coletivas. Outro fator que contribui com a apropriação cultural a manifestação dos elementos simbólicos das culturas indígenas são valorizados apenas após serem incorporados pela indústria da moda, enquanto seus criadores permanecem marginalizados. Assim, observa-se uma contradição: aquilo que muitas vezes é alvo de preconceito quando produzido e comercializado pelos próprios povos indígenas pode ser amplamente aceito e desejado quando reapresentado por grandes marcas. Um exemplo recorrente é a utilização de grafismos indígenas em produtos comerciais sem que os conhecimentos e os direitos das comunidades sejam devidamente reconhecidos (COELHO DE SOUZA, 2012).

Além do combate a apropriação cultural, torna-se necessário questionar os processos que levam a desvalorizações dos saberes originários da própria cultura brasileira. Historicamente referências estrangeiras se tornam muito mais prestigiadas e reconhecidas, grandes centros econômicos como o continente Europeu e os Estados Unidos são frequentemente apresentados como ditadores de inovações e tendências, não sendo diferente na área da moda onde manifestações culturais de vários povos são vistos com estranheza enquanto a Indústria a usar para estimular o consumismo e o desejo de pertencimento a determinado grupo por meio de peças “exclusivas” que nada mais são só que

uma cópia do que já existe em outros povos durante séculos e passados entre gerações (LIPOVETSKY, 2009). Nesse sentido, valorizar os conhecimentos indígenas não significa apenas preservar suas manifestações culturais, mas também transformar a forma como esses povos são percebidos socialmente. O reconhecimento da riqueza estética, simbólica e técnica dessas culturas é fundamental para superar olhares preconceituosos e construir uma relação baseada no respeito, na troca e na valorização dos seus próprios criadores.

Essa contradição também pode ser compreendida a partir das reflexões de Bell Hooks (1992), que discute como o "Outro" frequentemente é transformado em objeto de consumo, sendo valorizado por suas características culturais, estéticas ou simbólicas, mas não necessariamente como sujeito de sua própria história (HOOKS, 1992). No contexto da moda e do design, essa dinâmica pode ser observada quando elementos de culturas indígenas são incorporados como tendências, enquanto os povos responsáveis por esses conhecimentos continuam enfrentando invisibilização e preconceitos sociais. Desta forma a apropriação está diretamente ligada à criação de espaços onde os povos indígenas possam ser reconhecidos como produtores de conhecimento, cultura e inovação e não apenas como referências vendidas para o capitalismo.

Para que a moda estabeleça uma relação mais ética com os povos indígenas, é necessário que as marcas adotem práticas que vão além da utilização de elementos culturais como inspiração. O reconhecimento da titularidade coletiva sobre as expressões culturais tradicionais e a garantia de contrapartidas econômicas pelo seu uso são aspectos importantes para evitar que esses conhecimentos sejam explorados sem o reconhecimento de seus detentores (OLIVEIRA, 2022). Dessa forma, essas iniciativas também fortalecem a economia indígena, gerando oportunidades de trabalho e renda, ao mesmo tempo em que contribuem para a preservação e valorização de suas tradições. Essa compreensão de moda como um meio de comunicação cultural é vista nos trabalhos do estilistas Ronaldo fraga, que defende que o ato de vestir é mais que apenas estética. "A indústria criativa da moda também é a cultura desse país, a história, o pensar e a ancestralidade. Se a nossa gastronomia e música nos revelam, o ato de vestir também nos revela, a moda é comunicação", afirma (COOL MAGAZINE, 2021). E a moda pode se tornar uma representação histórica e ancestral do país se criada de forma respeitosa com o próprio povo.

Outro desafio está na própria definição de autoria dentro da moda. Enquanto a indústria criativa geralmente associa a criação a um indivíduo ou a uma marca, muitos conhecimentos indígenas são construídos de forma coletiva e fazem parte da memória cultural de um povo. Grafismos, técnicas e símbolos podem carregar histórias, relações espirituais e conhecimentos transmitidos entre gerações, tornando difícil enquadrá-los nos modelos tradicionais de propriedade intelectual. Essa diferença evidencia a necessidade de repensar

os critérios de autoria na moda, reconhecendo que determinadas criações não possuem um único autor, mas pertencem a comunidades que mantêm e atualizam esses saberes ao longo do tempo (BARROS; PEDRIVA; LOPES, 2019).

Diante desses desafios, algumas iniciativas buscam construir novas formas de relação entre moda e povos indígenas, baseadas na colaboração, no reconhecimento dos saberes tradicionais e na valorização dos produtores envolvidos. Essas práticas se afastam da simples apropriação de referências culturais e propõem modelos em que as comunidades participam dos processos criativos e se beneficiam da circulação de seus conhecimentos. A marca do estilista indígena Sioduhi Waíkhũn é um exemplo forte, pois trabalha com artesãos indígenas e busca transformar conhecimentos amazônicos em criação contemporânea, mantendo uma relação mais próxima com as comunidades envolvidas (NASCIMENTO, 2024**)**. Outro caminho possível é protagonizado por marcas indígenas, como a Nalimo, criada por Dayana Molina, que atua em colaboração com comunidades indígenas e utiliza a moda como ferramenta de valorização cultural, afirmação identitária e fortalecimento da autonomia de mulheres indígenas (NALIMO, [s. d.]).

A desvalorização das manifestações culturais indígenas também compromete a transmissão dos saberes tradicionais entre as gerações. Quando símbolos, práticas e conhecimentos são retirados de seu contexto e utilizados apenas por seu valor estético ou comercial, seus significados históricos, espirituais e culturais acabam sendo enfraquecidos. Segundo Rangel (2015), a desvalorização das práticas tradicionais e a fragilidade das políticas públicas ameaçam a transmissão dos saberes ancestrais entre gerações (RANGEL, 2015). Dessa forma, a apropriação cultural contribui para o apagamento de conhecimentos que fazem parte da identidade e da memória coletiva dos povos indígenas.

Além disso, a invisibilidade institucional agrava esse cenário, pois a ausência de políticas públicas eficazes e de ações voltadas à valorização das culturas indígenas dificulta a preservação de seus conhecimentos e tradições. Conforme Soares et al. (2024), o reconhecimento institucional e o fortalecimento das práticas culturais são fundamentais para prevenir a violência cultural e garantir a continuidade da identidade dos povos indígenas (SOARES et al., 2024). Assim, sem o devido reconhecimento e proteção, a apropriação cultural tende a perpetuar a marginalização e o apagamento dessas comunidades.

Dessa maneira, compreender os adornos indígenas apenas como elementos estéticos ou objetos passíveis de reprodução desconsidera todo o conjunto de relações, conhecimentos e significados envolvidos em sua criação. Quando esses elementos são retirados de seu contexto cultural e utilizados pela indústria ou pelo mercado sem o reconhecimento de sua origem e de seus significados, ocorre um distanciamento entre o objeto e os saberes que lhe

conferem valor. Nesse sentido, a apropriação cultural não se limita à reprodução de uma estética, mas pode representar a desvinculação de práticas e conhecimentos de seus povos de origem, transformando elementos culturais em produtos de consumo. (BARROS; PEDERIVA; LOPES, 2019).

2.5 O que a moda poderia aprender com os saberes ancestrais?

Diante das questões apresentadas, torna-se importante pensar não apenas em como evitar a apropriação dos conhecimentos indígenas, mas também em como a moda pode estabelecer uma relação de aprendizado com esses saberes. Essa aproximação não deve significar a reprodução de grafismos, técnicas ou materiais como referências estéticas, mas a compreensão dos princípios presentes nos modos indígenas de criar, produzir e se relacionar com a natureza. O objetivo não é transformar o conhecimento indígena em uma nova tendência para o design, mas permitir que ele questione a própria maneira como o design contemporâneo cria.

Uma diferença relevante entre a produção da moda ocidental e a produção de adornos tradicionais indígenas está relacionada ao tempo e os processos de produção envolvidos na peça. Enquanto a indústria da moda é marcada pela produção em larga escala e pela necessidade de acompanhar a rápida circulação de tendências e produtos, a confecção de determinados adornos pode envolver processos mais demorados, relacionados a obtenção e preparação de materiais, às técnicas empregadas e aos conhecimentos transmitidos entre as pessoas. Essa diferença de ritmo está diretamente relacionada às lógicas de produção e consumo presentes na sociedade contemporânea. Nesse sentido, o tempo não é apenas uma etapa do processo, mas está relacionado com o valor simbólico e cultural atribuído a peça.

Figura 3 – Pesquisa de campo: adaptação do trançado Guarani Mbya ao protótipo da bolsa.



Fonte: Acervo da autora (2025).

A grande necessidade de consumo se espelha na velocidade da indústria em produzir novos produtos, novas ideias e novas justificativas e revela a urgência em questionar o verdadeiro valor das peças: de onde provêm, materiais utilizados quais impactos sua retirada pode causar ao território e qual o significado desses elementos para a comunidade que a produz e consome. O que faz uma peça não é a pressa em consumir ou se encaixar na sociedade, mas qual o seu valor coletivo, se ela mostra o verdadeiro sentido da existência de um grupo de pessoas, seus modos de viver e colaborar uns com os outros.

O cuidado com a terra mostra a reverência que os povos indígenas têm com suas crenças e o respeito não apenas pelo espaço que os acolhe e abriga, mas também por aquilo que constitui sua identidade enquanto povo. Desde a coleta, é possível observar uma relação de respeito com o tempo do ambiente e de cada elemento utilizado na produção dos adornos. Os materiais não são compreendidos apenas como recursos disponíveis para a produção, mas como elementos que fazem parte de uma relação mais ampla entre o povo, o território e a natureza. Dessa forma, o tempo necessário para a obtenção, preparação e transformação desses materiais também se torna parte do processo de criação. A produção dos adornos, portanto, não está necessariamente associada à rapidez e à reprodução em larga escala, mas pode envolver conhecimentos, técnicas e práticas compartilhadas entre diferentes membros da comunidade. Nesse processo, a criação adquire um caráter coletivo, uma vez que os saberes necessários para a produção são construídos e transmitidos entre gerações. Assim, cada elemento empregado na confecção pode carregar não apenas uma função estética, mas também conhecimentos, memórias e significados relacionados ao modo de vida daquele povo.

Assim, as práticas indígenas podem oferecer à moda contemporânea não apenas referências estéticas, mas possibilidades de repensar seus modos de produzir, considerando o tempo, os materiais, o território e a dimensão coletiva da criação. Essa perspectiva desloca o foco da velocidade e do consumo para uma relação mais consciente entre produção, natureza e sociedade.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa possibilitou compreender que a moda não constitui uma prática universal baseada exclusivamente na mudança, na novidade e no consumo. A análise das práticas de vestimenta indígenas demonstrou a existência de outras formas de relação com o corpo, com os materiais, com o território e com o tempo, nas quais o vestir e o fazer estão vinculados à identidade cultural, à memória e à transmissão de conhecimentos entre gerações.

A pesquisa de campo realizada junto à comunidade Guarani Mbya permitiu observar que, embora as formas tradicionais de vestimenta tenham sido transformadas pelo processo de colonização e pelo contato contínuo com a sociedade não indígena, os saberes ancestrais não desapareceram. Práticas como a cestaria, a coleta e identificação de orquídeas e o conhecimento sobre os materiais e o território permanecem presentes e são transmitidas principalmente pela convivência e pela prática cotidiana. Dessa forma, a permanência desses conhecimentos evidencia que a cultura não é estática, podendo se transformar e incorporar novos elementos sem deixar de produzir continuidade e pertencimento.

Nesse sentido, a pesquisa também permitiu compreender que a contribuição dos saberes indígenas para a moda contemporânea não deve se limitar à reprodução de grafismos, técnicas ou materiais como referências estéticas. Mais do que incorporar elementos visuais, é necessário observar os princípios envolvidos nos modos de produzir, como o respeito ao tempo, aos materiais, ao território e à dimensão coletiva da criação. A experiência de adaptação do trançado Guarani Mbya ao protótipo desenvolvido durante a pesquisa possibilitou justamente refletir sobre essa relação entre conhecimento tradicional e criação contemporânea.

A partir disso, entende-se que o design pode estabelecer uma relação de aprendizado com os saberes ancestrais sem transformá-los em tendências ou recursos puramente comerciais. Essa aproximação exige reconhecer a origem dos conhecimentos, seus significados e os povos que os produzem e preservam. A discussão sobre apropriação cultural reforçou, portanto, a importância de práticas baseadas em diálogo, coautoria, reconhecimento e participação das comunidades, deslocando os povos indígenas da posição de simples referência para a de produtores de conhecimento e agentes do processo criativo.

Por fim, a pesquisa evidencia que os saberes ancestrais podem contribuir para repensar a própria lógica da moda contemporânea. Ao considerar o tempo de produção, a origem dos materiais, os impactos sobre o território e o caráter coletivo do fazer, torna-se possível questionar a velocidade e o consumo excessivo que caracterizam parte da indústria da moda. Assim, mais do que propor uma reprodução de práticas indígenas, este estudo aponta para a possibilidade de uma moda que reconheça diferentes formas de produzir, criar e estabelecer relações com a natureza e com a sociedade**.**

4. REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rita Morais de. Vestires indígenas em bonecas Karajá: argumentos para uma história da indumentária no Brasil. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 65, n. 2, p. 197-222, 2017. DOI: https://doi.org/10.5380/his.v65i2.55395.

CHATAIGNIER, Gilda. História da moda no Brasil. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. A pintura esquecida e o desenho roubado: contrato, troca e criatividade entre os Kĩsêdjê. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55, n. 1, 2012. DOI: https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2012.46965.

COOL MAGAZINE. Ronaldo Fraga | SPFW N51. *Cool Magazine*, [S. l.], 2021. Disponível em: https://coolmagazine.com.br/page/33/?cat=-1. Acesso em: 13 ago. 2026.

GONZAGA, Caroline; ARRUDA, Douglas Gasparin. Identidade nacional e memória coletiva: aproximações possíveis. *Revista Vernáculo*, n. 50, 2022. DOI: 10.5380/rv.v0i50.84819.

HALL, Stuart (org.). Representation: cultural representations and signifying practices. London: SAGE Publications, 1997.

HOOKS, bell. Black looks: race and representation. Boston: South End Press, 1992.

KRENAK, Ailton. A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras, 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, 2009.

NALIMO. Quem somos. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: https://nalimo.com.br/quem-somos/. Acesso em: 13 ago. 2026.

NASCIMENTO, Leonardo. Uma conversa com Sioduhi, estilista do povo Piratapuya que leva o futurismo indígena amazônico para as passarelas. *Nonada Jornalismo*, 5 dez. 2024. Disponível em: https://www.nonada.com.br/2024/12/uma-conversa-com-sioduhi-estilista-do-povo-piratapuya-que-leva-o-futurismo-indigena-amazonico-para-as-passarelas/. Acesso em: 13 ago. 2026.

NERES, Julia. Ñandereko: o jeito de ser Guarani. Instagram, 2024. Disponível em: Instagram de Julia Neres. Acesso em: 13 ago. 2026.

OLIVEIRA, Kadidja Valéria Reginaldo de; PATERNOT, Vivian Fava. Entre saberes e tradições: práticas para a preservação de artefatos e indumentárias indígenas. *Seminário Internacional de Preservação Digital*, Brasília, DF, n. 7, p. e025007, 2025. Disponível em: https://eventoscariniana.ibict.br/index.php/sinpred/article/view/165. Acesso em: 29 ago. 2026.

OLIVEIRA, Larissa Silva de. Da (in)existência de direito dos povos e comunidades tradicionais ao exercício de titularidade patrimonial sobre as expressões culturais tradicionais exploradas no mercado da moda. 2022. 138 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36257. Acesso em: 29 ago. 2026.

PEQUENO, Saulo; BARROS, Daniela; PEDERIVA, Patricia Lima Martins. Criação e autoria nas culturas tradicionais desde a Teoria Histórico-Cultural. *Fractal: Revista de Psicologia*, Niterói, v. 31, n. esp., p. 208-213, 2019. DOI: https://doi.org/10.22409/1984-0292/v31i_esp/29002.

RANGEL, Lúcia Helena. Políticas públicas e participação política: juventude indígena na cidade de São Paulo. In: VICTORIA ALVARADO, Sara; VOMMARO, Pablo (org.). *En busca de las condiciones juveniles latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte; Manizales: Universidad de Manizales; Sabaneta: CINDE, 2015. p. 167-225.

SILVA, Fabíola Andréa. Ceramic production technology among the Asurini of Xingu: technical choices, transformations and enchantment. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, v. 16, e16601, 2019. DOI: https://doi.org/10.1590/1809-43412019v16d601.

SOARES, Leonardo Barros et al. Fatores explicativos da morosidade das demarcações de terras indígenas no Brasil. *Revista de Administração Pública*, v. 58, 2024.

TEKOA PINDO POTY. Ajaka (cesto) de taquara Mbyá-Guarani. 2013. Disponível em: Tekoa Pindo Poty. Acesso em: 13 ago. 2026.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 213-236, 2009. DOI: https://doi.org/10.1590/S0104-93132009000100008.

VEBLEN, Thorstein. A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Contatos: sofiaafsf5@gmail.com e juliana.bertolini@mackenzie.br