

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

INDYANELLE MARÇAL GARCIA DI CALAÇA

**OS MODOS DE VESTIR DAS MULHERES INY KARAJÁ:  
ORIGEM, TRADIÇÃO E INVENÇÃO**



GOIÂNIA  
2024





UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça

#### 3. Título do trabalho

"Os Modos de Vestir das Mulheres Iny Karajá: origem, tradição e invenção"

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

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

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça, Discente**, em 20/02/2024, às 21:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Morais De Andrade, Professor do Magistério Superior**, em 21/02/2024, às 07:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4364688** e o código CRC **3B217C29**.

---

INDYANELLE MARÇAL GARCIA DI CALAÇA

**OS MODOS DE VESTIR DAS MULHERES INY KARAJÁ:**  
origem, tradição e invenção

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência para obtenção do título de DOUTORA EM ARTE E CULTURA VISUAL, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção Artística, sob orientação da Profa. Dra. Rita Morais de Andrade.

Goiânia  
2024

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

Calaça, Indyanelle Marçal Garcia Di  
OS MODOS DE VESTIR DAS MULHERES INY KARAJÁ  
[manuscrito] : origem, tradição e invenção / Indyanelle Marçal Garcia Di  
Calaça. - 2024.  
CCLXX, 270 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Rita Morais de Andrade.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura  
Visual, Goiânia, 2024.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.  
Inclui siglas, tabelas, lista de figuras.

1. vestires indígenas. 2. mulheres Iny Karajá. 3. tradição. 4.  
atualidade. I. Andrade, Rita Morais de, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

**ATA DE DEFESA DE TESE**

**Ata nº 01/2024** da sessão de Defesa de **Tese** de **Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça**, que confere o título de **Doutora** em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos **trinta** dias do **mês de janeiro** de dois mil e vinte e quatro, a partir das nove horas e trinta minutos, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de **Tese** intitulada **“Os Modos de Vestir das Mulheres Iny Karajá: origem, tradição e invenção”**. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Rita Morais de Andrade (FAV-UFG), membro interno, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Ema Cláudia Ribeiro Pires (FAV-UFG) - membro titular interno (visitante); Professor Doutor Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG), membro titular interno; Professora Doutora Manuelina Maria Duarte Cândido (FACS/UFG), membro titular externo; Professor Doutor Elias Nazareno (FH/UFG), membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca não **fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professora Doutora **Rita Morais de Andrade**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, **aos trinta** dias do **mês de janeiro** de dois mil e vinte e quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rita Morais De Andrade, Professor do Magistério Superior**, em 06/02/2024, às 08:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ema Cláudia Ribeiro Pires, Usuário Externo**, em 06/02/2024, às 09:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elias Nazareno, Professor do Magistério Superior**, em 06/02/2024, às 09:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Manuelina Maria Duarte Candido, Professor do Magistério Superior**, em 06/02/2024, às 13:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 09/02/2024, às 19:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4315936** e o código CRC **D9253E36**.

## AGRADECIMENTO

À Deus pela vida, família, amigos, colegas, força, entusiasmo, oportunidades e aprendizados ao longo desses 4 anos e meio desse ciclo.

A minha família, especialmente ao Luiz Guilherme, Elisabete, Jesus, Vinícius, Wilma, Luiz Antônio, Alana, Guilherme Luiz, Maria Eduarda e Neusa que seguraram a minha mão me dando todo o suporte emocional, físico, espiritual para que essa caminhada como mãe-pesquisadora fosse possível de ser realizada. Se não fosse pelo amparo e rede de apoio de vocês, essa pesquisa não teria sido concluída.

A minha filha, que me tornou a pesquisadora mais sensível e resiliente que eu poderia ser.

A minha orientadora, Rita Morais de Andrade, por me acompanhar no meu processo formativo durante esses últimos 10 anos com leveza, me proporcionando uma caminhada ímpar, influenciado fortemente os valores que pautam minha carreira profissional e sendo uma especial conselheira de vida.

A minha amiga e colega de orientação, Alliny Maia, pela sua companhia, palavras sábias e conforto durante a caminhada da pós-graduação e da vida.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, em especial aos professores Alice Martins, Samuel Gilbert, Leda Guimarães, Carla Damião, Thiago Sant'Anna, Rosa Berardo, Carla Abreu e Raimundo Martins por contribuírem para minha trajetória como pesquisadora com conhecimento, partilhas e sugestões desde o mestrado.

À professora Manuelina Duarte pelo feliz convite para integrar o projeto de pesquisa *Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais* (PPK), viabilizando o meu contato com a cultura que me acompanhou e me transformou nesses últimos anos, assim como as suas contribuições e trocas de conhecimento durante esse percurso.

À professora Ema Pires pelas trocas de conhecimento no PPK, pelas idas aos museus, pela torcida e pelos cafés na Tia Nair.

Ao professor Elias Nazareno, por ter me acolhido como sua aluna em sua disciplina no Programa de Pós-Graduação em História e ter me acompanhado durante esses anos com muita paciência, incentivo e trocas para o mundo outro da decolonialidade.

À professora Nei Clara de Lima, pelos esclarecimentos e experiência com a cultura *Inỹ Karajá*. Por me receber em sua casa, mostrar seus arquivos etnográficos, por viabilizar o meu contato com as lideranças indígenas e me apoiar nessa caminhada.

À Waxiaki Karajá que se tornou uma amiga, a partir de uma relação de muita confiança e sensibilidade com o próximo, promovendo juntas várias campanhas sociais para o povo *Inỹ Karajá* da aldeia Santa Isabel do Morro/TO. Agradeço pela sua abertura em me ensinar tanto sobre o seu povo, não medindo esforços para construir essa pesquisa comigo.

À Tuinaki Koixaru Karajá pela sua dedicação, curiosidade inspiradora e disponibilidade em ajudar ao longo de todo este estudo. Sua paciência, interlocução e generosidade foram fundamentais para que essa pesquisa tivesse este resultado. Agradeço por ter lido a versão final com tanto carinho e pelos aprendizados valiosos que recebi a partir de nossas conversas.

Ao Mairu Kuady pela paciência em tentar me ensinar as pronúncias corretas do *Iny Rybè* (ou *inyrybè*), pelas reflexões partilhadas em relação às mais diversas pautas indígenas, por acolher minhas dúvidas e me ajudar a conseguir as respostas.

À Bárbara Freire por ter aceitado a aventura de coordenar a exposição digital no edital do RE-FARM CRIA, conduzindo com profissionalismo e competência tudo que envolvia a concepção da mesma.

À Hawalari Coxini Karajá, Rafaella S. Coxini Karajá, Juanahu Inỹ, Lilialeia Manackiru Mauri Karajá, Sinvaldo Oliveira (Wahuka), Manaije Karajá, Rodrigo Tremembé, Yebi Maison, Sandra Hakulili Ruady, Márcia Karajá, Nadirene Narubia, Typyiri Silva Awa, Koriheru Karajá, Mahiru Karajá, Hetodidik Karajá, Kabilawaru, Habu Karajá, Creheluri pelos ensinamentos, acolhida e partilhas.

À Hadori Karajá pela ilustração da capa desta tese.

À Bel Lavratti por aceitar desenvolver a identidade visual da exposição digital com tanto empenho e criatividade.

À Sarah Victória Marques Ribeiro por ter sido uma excelente tutora no curso *Vestires plurais das mulheres Inỹ Karajá* e pelas palavras de admiração e incentivo.

Ao Giulliano Santos Ramos e Vânia Xavier Lima por abrirem as portas do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga para que trabalhássemos juntos um projeto tão marcante.

À Mayara Monteiro por estar sempre a disposição para tirar dúvidas sobre o acervo do Museu Antropológico e auxiliar nos termos burocráticos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos, indispensável para a conclusão deste percurso.

## RYBÉBUTĚ

Kaá dotorado tykyryti anõmamy relykykre, timybo Inỹ mahadu hawyky rexytykynỹ mỹhỹrè-mỹ wiji bdèku. Anõma haré, hawyky mahadu ixivi dỹkynámỹ ijyky sõéré, habu mahadu ribi, tasỹ kuladusõmy mahadu ribi tule. Remỹrèki wadké rarutakõrè, timỹbo ibdè dỹkỹnanámỹ karõhõti nỹkremỹ, wiwsèmỹ anõbo dè wiribi iwitxiramỹ anõbò tori mahadu hawyky ribi inỹ mahadu hawyky rexytykynỹ mỹhỹrènyrè, kaa hawà Brasil-mỹ rini dehi renỹrè mahadu wnà. Ibdè dykỹnanádi nohõtiki, inỹ ridymỹhyrè iheribi bdè rikótikinỹkremỹ, taikimỹ mỹy: wijitxumỹ anõbò hawyky mahadu rexytykynỹ mỹhỹrènyrè timõkibo inỹ bdè dykỹnanà nawitxira mỹhỹdeki? Iwitxira anõbò ijõdirè timỹbò Hawaló mahadu hawaky rexitkynỹ mỹhỹrenỹrè dè wýráhe ribi anõbò turè? Hawyky ixikỹwi dykỹná anõbò hawyky mahadu inỹmỹ rexitỹhynỹkremỹ rikuhé mỹhỹ rénỹrè? Tahe kaá tykyryti relerá, anõma rikuhera “etnografia digital” (tori rybèki – em português, kiemỹ inỹrybèki ihõkõrè) relekremỹ, luahi dykỹdù mahadu rybè ratỹhydykyre, timỹbò rotohòkù dỹkỹ renỹrè bdè dỹkỹnanámỹ Organização Mundial da Saúde (OMS) watonihikỹ tymỹra nalodè koraruki (COVID-19), kiemỹ-hé ixỹju mahadu-kó inihikỹmỹ ikóharurè. Kaá tykyryti anõmỹsỹ dỹkỹná idi raritxerenỹre anõmà mahadu Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Goiás, tahè riwahnỹ renỹré, ikùhè rekórarunỹrè rybè-rybè hawyky mahadu rowikóhena dykỹrenỹrè mahadu wnà, anõná-nõná heribi tamỹ renỹ irutakõ heribi. Irahudi tahè rexitòè dỹkỹ rỹirè Fundação Nacional do Índio (FUNAI) mahadu-kò Hawaló-kò rótemỹ, ixikóbiti tyhymỹ tykyryti relekremỹ. Butù tyhyki kaá tykyryti, Inỹ Mahadù sõémỹ rowikóhèná dỹkỹrè, hawà witxirà-witxirà lùdù mahadu, anõnityhymỹ tahè hawáni kaki tuù rarỹbèrà, anõmỹsỹ dỹkỹná rakobyre heribi, inihè RE-FARM CRIA róbùtù dỹkỹ heribi, butùwnà. Tulèhè tykýtarasáná ehètxina-kò itxéré rỹirè, inỹlanonà museùmỹ rahakunỹ mỹhỹrè-kó, Cultural Visual mahadu rowikóhe dỹkỹ renỹrè heribi. Turybemy rarure, kaá tyky bdè dỹkỹnanámỹ, timỹkibo wikohena dykỹnamy, ixyjú ixyjú-kohè tasy inỹhawarenỹkó, tasỹ tori, inỹ ibdè dỹkỹnanádi rõhõtinkyemy.

**Rybè-Rutakõna:** Inỹ ixỹju tyky; Inỹ hawyky mahadù; inỹ-bdèdykỹnanà; wijitxumỹ.

## RESUMO

Esta tese de doutorado apresenta um estudo acerca dos modos de vestir das mulheres *Inỹ* Karajá nos dias atuais. Apesar de as mulheres serem mais contempladas na história da moda e do vestir do que homens e crianças, por exemplo, a escolha me facilitou refletir sobre as semelhanças e diferenças entre os modos de vestir das mulheres *Inỹ* Karajá e das mulheres da sociedade envolvente no território que foi chamado de Brasil. As questões orientadoras promovem diversas reflexões, tais como: Os modos de vestir das mulheres *Inỹ* Karajá nos dias atuais resultam na manutenção de uma tradição? Há diferença no modo de vestir entre as mulheres da aldeia Santa Isabel do Morro/TO (Hãwalò), ao considerar faixa etária, posição social, religião, etc? O uso das vestimentas tradicionais pelas mulheres *Inỹ* Karajá estaria relacionado ao sentimento de pertencimento/identidade? Os procedimentos metodológicos adotados incluem a revisão bibliográfica sistematizada com a preocupação em privilegiar a pluralidade de autores indígenas e latino-americanos com trabalhos de aspecto transdisciplinar, sem o foco passivo nas referências europeias. Essa pesquisa fez, a princípio, uso da Etnografia Digital para a sua realização, atendendo às orientações da Organização Mundial de Saúde (OMS) para a contenção da covid-19 por reconhecer a maior vulnerabilidade das populações indígenas. O projeto foi avaliado e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, dando início às entrevistas semi-estruturadas a partir de recursos tecnológicos que melhor atendiam as possibilidades das mulheres indígenas colaboradoras. Posteriormente, houve o pedido para ingressar na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO, junto à Fundação Nacional do Índio (FUNAI) para a realização da pesquisa de campo presencial. A pesquisa, de modo geral, contou com a participação de diversos indígenas *Inỹ* Karajá de aldeias distintas, mas principalmente da aldeia retromencionada, a partir de um projeto aprovado na chamada de fomento RE-FARM CRIA que promoveu uma coleta de dados colaborativa e horizontal. Houve também a análise de fotografias e imagens de artefatos pertencentes a acervos museológicos, a partir da contribuição dos autores do campo da Cultura Visual. O interesse pelos vestires indígenas poderá contribuir para a produção da história do vestir no país no âmbito das discussões sobre colonialidade e decolonialidade, além de promover uma mútua reflexão, tanto minha, como pesquisadora/mediadora acerca das minhas próprias concepções naturalizadas, quanto das colaboradoras mulheres *Inỹ* Karajá sobre as transformações de sua própria cultura.

**Palavras-chaves:** vestires indígenas; mulheres *Inỹ* Karajá; tradição; atualidade.

## ABSTRACT

This thesis presents a study about the ways of dressing of Inỹ Karajá women in contemporary times. Although women are more contemplated in the history of fashion and dress, than men and children, for example, the choice made it easier for me to reflect the similarities and differences between the ways of dressing of Inỹ Karajá women and women in the territory that was once called Brazil. The guiding questions promote several reflections, such as: do Inỹ Karajá women's ways of dressing in contemporary times result in the maintenance of a tradition? Is there a difference in the way of dressing between women from the same village Santa Isabel do Morro/TO, considering age, social position, religion, etc? Is the use of traditional clothing by Inỹ Karajá women related to the feeling of belonging/identity? The methodological procedures adopted include a systematized bibliographic review with a concern for privileging the plurality of indigenous and Latin American authors with works of a transdisciplinary aspect, without a passive focus on European references. This research initially made use of Digital Ethnography for its realization, meeting the guidelines of the World Health Organization for the containment of covid-19 and recognizing the greater vulnerability of indigenous populations. The project was assessed and approved by the Research Ethics Committee of the Universidade Federal de Goiás, and the semi-structured interviews began, using technological resources that best suited the possibilities of the indigenous women collaborating. Subsequently, the Santa Isabel do Morro/TO village applied to the Fundação Nacional do ndio (FUNAI) to carry out the field research in person. The research, in general, involved the participation of several indigenous Karajá from different villages, but mainly from the aforementioned village, based on a project approved under the RE-FARM CRIA call for proposals, which promoted collaborative and horizontal data collection. There was also an analysis of images and visualities of museum collections and archives, based on the contribution of authors from the field of Visual Culture. The interest in indigenous dress may contribute to the production of the history of clothing in the country in the context of discussions on coloniality and decoloniality; besides promoting a mutual reflection, both by the researcher/mediator about my own naturalized conceptions, and by the female collaborators Inỹ Karajá about the transformations in their own culture.

**Keywords:** indigenous dress; Inỹ Karajá women; tradition; present day.

## RESUMEN

Esta tesis doctoral presenta un estudio sobre la forma de vestir de las mujeres Iny Karajá en la actualidad. Aunque en la historia de la moda y del vestir se aborda con más frecuencia a las mujeres que a los hombres y a los niños, por ejemplo, la elección me facilitó la reflexión sobre las semejanzas y diferencias entre las formas de vestir de las mujeres Iny Karajá y las mujeres de la sociedad circundante en el territorio que una vez se llamó Brasil. Las preguntas orientadoras promueven diversas reflexiones, tales como: ¿Las formas de vestir de las mujeres Iny Karajá de hoy resultan en el mantenimiento de una tradición? Existe alguna diferencia en la forma de vestir de las mujeres de la aldea de Santa Isabel do Morro/TO (Hãwalò), si se considera la edad, la posición social, la religión, etc.? El uso de la vestimenta tradicional por parte de las mujeres Iny Karajá, ¿está relacionado con el sentido de pertenencia/identidad? Los procedimientos metodológicos adoptados incluyen una revisión bibliográfica sistematizada con la preocupación de privilegiar la pluralidad de autores indígenas y latinoamericanos con obras que tengan un aspecto transdisciplinario, sin un enfoque pasivo en referencias europeas. Esta investigación utilizó inicialmente la etnografía digital para su realización, en consonancia con las directrices de la Organización Mundial de la Salud (OMS) para la contención de covid-19 para reconocer la mayor vulnerabilidad de las poblaciones indígenas. El proyecto fue evaluado y aprobado por el Comité de Ética en Investigación de la Universidad Federal de Goiás, y se iniciaron las entrevistas semiestructuradas utilizando los recursos tecnológicos que mejor se adaptaban a las posibilidades de las mujeres indígenas colaboradoras. Posteriormente, la Fundación Nacional del Indio (FUNAI) solicitó entrar en la aldea de Santa Isabel do Morro, en Tocantins, para realizar la investigación de campo cara a cara. En general, la investigación contó con la participación de varios indígenas Iny Karajá de diferentes aldeas, pero principalmente de la aldea antes mencionada, a partir de un proyecto aprobado en el marco de la convocatoria RE-FARM CRIA, que promovía la recolección colaborativa y horizontal de datos. También se analizaron fotografías e imágenes de artefactos pertenecientes a colecciones de museos, a partir de la contribución de autores del campo de la Cultura Visual. El interés por el vestido indígena podría contribuir a la producción de la historia del vestido en el país en el contexto de las discusiones sobre colonialidad y decolonialidad, además de promover la reflexión mutua, tanto mía como investigadora/mediadora sobre mis propias concepciones naturalizadas, como de las colaboradoras Iny Karajá sobre las transformaciones de su propia cultura.

**Palabras clave:** indumentaria indígena; mujeres Iny Karajá; tradición; actualidad.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 — Aldeias indígenas <i>Inỹ</i> Karajá na Ilha do Bananal .....	22
FIGURA 2 — Mapa existencial <i>Inỹ</i> Karajá .....	27
FIGURA 3 - Formatos dos Trabalhos Encontrados no Google Acadêmico com os Termos de Pesquisa <i>Indumentária Indígena</i> .....	34
FIGURA 4 - Principais questões e tendências de pesquisa .....	35
FIGURA 5 - Refinamento de pesquisa no Portal de Periódico da Capes.....	38
FIGURA 6 - Colaboradoras das Rodas de Conversas .....	67
FIGURA 7 - Planejamento das Rodas de Conversas.....	68
FIGURA 8 - Colaboradores no RE-FARM CRIA .....	68
FIGURA 9 - Recursos Metodológicos da Pesquisa.....	69
FIGURA 10 - <i>A Primeira Missa no Brasil, 1860</i> .....	74
FIGURA 11 - Recortes da obra <i>A Primeira Missa no Brasil, 1860</i> .....	76
FIGURA 12 – Galeria de Personagens Turma Papa-Capim .....	80
FIGURA 13 - Recorte da Narrativa Turma da Mônica, nº14.....	83
FIGURA 14 - “Awá uyuká kisé, tá uyuká kurí aé kisé irü”.....	85
FIGURA 15 - Adorno usado pelas mulheres <i>Inỹ</i> Karajá .....	88
FIGURA 16 - Número de registro: 70.01.476 .....	89
FIGURA 17 - Recorte da Ficha Catalográfica do <i>tuù</i> , número de registro: 70.01.476 .....	91
FIGURA 18 - Índios da tribo Carajás, c. 1888 .....	92
FIGURA 19 – Painel de fotografias na exposição: <i>Redes, Saberes e Ocupações: 50 anos do MA/UFG, 2020</i> .....	95
FIGURA 20 - Recorte do painel de fotografias na exposição: <i>Redes, Saberes e Ocupações: 50 anos do MA/UFG, 2020</i> .....	96
FIGURA 21 - Baquitê na exposição: <i>Redes, Saberes e Ocupações: 50 anos do MA/UFG, 2020</i> . .....	98
FIGURA 22 - Aldeia Santa Isabel do Morro/TO e município de São Félix do Araguaia/MT.....	109
FIGURA 23 - Altar de Santa Isabel na Aldeia <i>Hãwalò</i> .....	110
Figura 24 - Plano das aldeias <i>Inỹ</i> .....	113
FIGURA 25 - Representação da Dança de Aruanã a partir das bonecas <i>ritxòkò</i> ....	119
FIGURA 26 - Cartaz de Divulgação do Curso .....	125

FIGURA 27 - Post de Divulgação da Aula Inaugural.....	126
FIGURA 28 - Captura de tela da Aula Inaugural .....	126
FIGURA 29 - Post de registro da Aula Inaugural.....	127
FIGURA 30 - <i>Feedback</i> da Aula Inaugural .....	127
FIGURA 31 - Nível de satisfação dos alunos no Curso “Vestires Plurais das mulheres <i>Inỹ Karajá</i> ” .....	130
FIGURA 32 - Nível de satisfação dos alunos em relação ao material didático do curso “Vestires Plurais das mulheres <i>Inỹ Karajá</i> ” .....	130
FIGURA 33 - Porcentagem de alunos que indicariam o curso “Vestires Plurais das mulheres <i>Inỹ Karajá</i> ” para alguém .....	131
FIGURA 34 - Alguns <i>feedbacks</i> do Curso “Vestires Plurais das mulheres <i>Inỹ Karajá</i> ” .....	131
FIGURA 35 - Ficha Técnica do Curso <i>Vestires Plurais das mulheres Inỹ Karajá</i> ....	133
FIGURA 36 - <i>Tuù</i> .....	137
FIGURA 37 - Produção do <i>tuù</i> .....	138
FIGURA 38 - Primeira Visita Técnica ao Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga/GO .....	143
FIGURA 39 - Variação de logomarcas .....	147
FIGURA 40 - Exemplos de carrosséis de publicações para o Instagram do Grupo de Pesquisa Indumenta.....	151
FIGURA 41 - Dois cartazes de divulgação da exposição digital.....	152
FIGURA 42 - Exemplo de lembrança da exposição .....	154
FIGURA 43 - Jogo do vestir da exposição digital .....	155
FIGURA 44 - Registro fotográfico profissional dos artefatos selecionados para a exposição .....	158
FIGURA 45 - Waxiaki Karajá e Indyanelle Marçal na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO.....	159
FIGURA 46 - Crianças indígenas da Aldeia Santa Isabel do Morro/TO me acompanhando na pesquisa .....	160
FIGURA 47 - <i>Feedbacks</i> sobre a exposição digital.....	162
FIGURA 48 - Divulgação do post carrossel no instagram do MUZA.....	164
FIGURA 49 - Doação feito ao MUZA .....	166
FIGURA 50 - Ficha Técnica da exposição <i>Ixitkydkỹ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Inỹ Karajá</i> .....	168

FIGURA 51 - Resina vegetal <i>kowoji</i> .....	170
FIGURA 52 - Ritual <i>Harubdè</i> .....	171
FIGURA 53 - Moça <i>Wekuka Inỹ</i> e sua tia <i>Marcia Mytara Inỹ</i> .....	172
FIGURA 54 - <i>Kuè</i> .....	176
FIGURA 55 - Criança usando <i>Kuè</i> .....	177
FIGURA 56 - Adorno masculino <i>Dohoruè</i> usado nas orelhas .....	178
FIGURA 57 - <i>Dohoboraty</i> sendo usado juntamente com o <i>kuè</i> .....	179
FIGURA 58 - Jovem <i>ijadòkòma Inỹ Karajá</i> .....	180
FIGURA 59 - Adorno <i>mỹrani</i> .....	181
FIGURA 60 - Adorno <i>mỹrani</i> em diferentes tamanhos .....	182
FIGURA 61- Adorno <i>nõhõ</i> .....	183
FIGURA 62 - Mulheres <i>Inỹ Karajá</i> atuando como <i>brotyrè</i> .....	184
FIGURA 63 - Adorno <i>dexi</i> em diferentes perspectivas.....	185
FIGURA 64 - Agulha de metal.....	186
FIGURA 65 - Adorno <i>wokudexi</i> amarrado no <i>dexi</i> em diferentes perspectivas.....	187
FIGURA 66 - Adorno <i>wokudexi</i> feito com matéria-prima já comprada na cor vermelho .....	188
FIGURA 67- Adorno <i>bywiru</i> .....	189
FIGURA 68 - Adorno <i>dexiwerau</i> .....	190
FIGURA 69 - Adorno <i>dexiwerau</i> em diferentes perspectivas .....	191
FIGURA 70 - Adorno <i>tuù</i> .....	192
FIGURA 71 - Árvore <i>adehyrè</i> .....	193
FIGURA 72 - Árvore <i>habukòdè</i> .....	193
FIGURA 73 - Árvore <i>Krakra</i> .....	194
FIGURA 74 - Vestindo as duas formas do <i>tuù</i> .....	196
FIGURA 75 - Mulheres com <i>tuù</i> dançando com <i>Aruanã</i> .....	197
FIGURA 76 - <i>Txubola</i> .....	198
FIGURA 77 - Moldura de madeira usada para produzir o <i>txubola</i> .....	199
FIGURA 78 - <i>Dekobutè</i> .....	200
FIGURA 79 - <i>Dekobutè</i> vestido no corpo .....	200
FIGURA 80 - <i>Wlairi</i> .....	202
FIGURA 81 - <i>Wlairi</i> no corpo.....	202
FIGURA 82 - <i>Lòrilòri</i> .....	203
FIGURA 83 - Criança vestida com <i>Lòrilòri</i> .....	204

FIGURA 84 - Cocar plumário masculino <i>raheto</i> .....	207
FIGURA 85 - Adorno <i>Kuóhi</i> .....	209
FIGURA 86 - Desenhos das crianças no caderno de campo .....	213
FIGURA 87 - Roda de conversa com artesãs da aldeia Santa Isabel do Morro/TO.....	214
FIGURA 88 - <i>Komarura</i> .....	216
FIGURA 89 - Roda de conversa on-line com mulheres <i>Inỹ Karajá</i> .....	218
FIGURA 90 - <i>Tuù</i> substituído por short.....	220
FIGURA 91 - Time de futebol da Aldeia São Domingos/GO .....	222
FIGURA 92 - Time de vôlei na aldeia Santa Isabel do Morro/TO em 1993 .....	224
FIGURA 93 - 3ª Marcha das Mulheres Indígenas .....	227
FIGURA 94 - Cocar <i>koji</i> do povo <i>Inỹ Karajá</i> .....	228
FIGURA 95 - Cocar <i>raheto</i> do povo <i>Inỹ Karajá</i> .....	229
FIGURA 96 - Cocar <i>laterina</i> do povo <i>Inỹ Karajá</i> .....	229
FIGURA 97 - Traje do período da 2ª Guerra Mundial.....	232
FIGURA 98 - Maurício Duarte no SPFW N55 .....	240
FIGURA 99 - Desenho de Moda de Rodrigo Tremembé.....	241

## TABELAS

TABELA 1 - Panorama Geral das Publicações .....	46
Tabela 2 - Taxa média geométrica de crescimento anual da população residente, segundo a situação do domicílio e a cor ou raça - Brasil 1991/2010 .....	100
TABELA 3 - Distribuição de Recursos 1ª Edição do RE-FARM CRIA.....	121
TABELA 4 - Datas dos encontros e assuntos abordados no curso “Vestires Plurais das mulheres <i>Inỹ Karajá</i> ” .....	128
TABELA 5 - Dados quantitativos dos colaboradores do projeto contemplado no RE-FARM CRIA 2022.....	167

## LISTA DE ABREVIações E SIGLAS

Abepem	Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda
APIB	Articulação dos Povos Indígenas do Brasil
CAAF	Coordenadoria de Ações Afirmativas da UFG
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEP/UFG	Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás
CETIQT	Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil do SENAI
Cnpq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
COAPIMA	Coordenação das Organizações e Articulações dos Povos Indígenas no Maranhão
COIAB	Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira
DBOT	Departamento de Botânica
DSEI	Distrito Sanitário Especial Indígena
EMAC/UFG	Escola de Música e Artes Cênicas da UFG
FAB	Força Aérea Brasileira
FAV	Faculdade de Artes Visuais
Funai	Fundação Nacional do Índio
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICB	Instituto de Ciência Biológicas
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAC Goiás	Museu de Arte Contemporânea de Goiás
MUZA	Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga
OMS	Organização Mundial de Saúde
PCN	Parâmetros Curriculares Nacionais
PIVIC	Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica
PPGACV	Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual
PPGAPM	Programa de Pós-Graduação em Artes, Patrimônio e Museologia
PPK	Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais
SECULT	Secretaria de Estado de Cultura de Goiás
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SIGAA	Sistema Integrado de Gestão de Atividades Acadêmicas
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFPI	Universidade Federal do Piauí
UFRPE	Universidade Federal Rural de Pernambuco
UFG	Universidade Federal de Goiás
UNASP	Centro Universitário Adventista de São Paulo
UNEMAT	Universidade do Estado de Mato Grosso
UNESCO	A Organização das Nações Unidas para a Educação
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	19
<b>1 PRIMEIROS PASSOS .....</b>	<b>32</b>
1.1 PANORAMA DAS PUBLICAÇÕES RECENTES ACERCA DO TEMA INDUMENTÁRIA INDÍGENA .....	32
1.2 NOTAS CONCEITUAIS, ENTRECruzAMENTOS DECOLONIAIS E COSTURAS METODOLÓGICAS .....	48
<b>2 COSTURANDO O CONTEXTO .....</b>	<b>70</b>
2.1 O USO DAS IMAGENS E VISUALIDADES NA CONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS INDÍGENAS NO IMAGINÁRIO SOCIAL BRASILEIRO .....	70
2.2 UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO POVO <i>INŸ</i> KARAJÁ.....	99
<b>2.2.1 A origem do povo <i>InŸ</i> e dos <i>tori</i></b> .....	103
<b>2.2.2 A origem da aldeia Santa Isabel do Morro/TO</b> .....	108
<b>2.2.3 Notas sobre o plano das aldeias <i>InŸ</i>: <i>ixŷ hãwa</i> e <i>itxoina</i></b> .....	112
<b>2.2.3 As mulheres indígenas <i>InŸ</i> Karajá</b> .....	114
<b>3 RECURSOS METODOLÓGICOS: COLETA DE DADOS COLABORATIVA SOBRE     VESTIRES TRADICIONAIS E SEUS CONTEXTOS DE USO A PARTIR DO RE-     FARM CRIA.....</b>	<b>120</b>
3.1 AÇÃO 1: CURSO VESTIRES PLURAIS DAS MULHERES <i>INŸ</i> KARAJÁ.....	123
3.2 AÇÃO 2: EXPOSIÇÃO DIGITAL “ <i>IXITKYDKŸ</i> : UM OLHAR SOBRE OS VESTIRES TRADICIONAIS DAS MULHERES <i>INŸ</i> KARAJÁ” .....	139
<b>4 VESTIRES EM FOCO: TRADIÇÃO, INTERCULTURALIDADE E INVENÇÃO ..</b>	<b>169</b>
4.1 VESTIMENTAS E ADORNOS TRADICIONAIS DAS MULHERES <i>INŸ</i> KARAJÁ SELECIONADAS PARA A EXPOSIÇÃO DIGITAL.....	169
4.2 NOTAS SOBRE O REFLEXO DAS RELAÇÕES INTERCULTURAIS ENTRE OS <i>INŸ</i> KARAJÁ E OUTROS POVOS INDÍGENAS.....	205
4.3 OS MODOS DE VESTIR ATUAIS DAS MULHERES <i>INŸ</i> KARAJÁ DA ALDEIA SANTA ISABEL DO MORRO/TO E AS RELAÇÕES INTERCULTURAIS COM OS NÃO INDÍGENAS .....	210
<b>5. (DES)CONSTRUINDO NARRATIVAS DO VESTIR .....</b>	<b>226</b>
5.1 NARRATIVAS DO VESTIR: O USO DO COCAR MASCULINO POR MULHERES INDÍGENAS ATIVISTAS <i>INŸ</i> KARAJÁ.....	226

5.2 POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS PARA O PROTAGONISMO INDÍGENA NO CONTEXTO ATUAL DA MODA.....	235
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>242</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>245</b>
<b>TRABALHOS CONSULTADOS .....</b>	<b>260</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>261</b>
<b>Apêndice 1 – Trabalhos encontrados no Google Acadêmico a partir dos termos “indumentária indígena” (2015-2019) .....</b>	<b>268</b>

## INTRODUÇÃO

Os interesses de pesquisa geralmente são moldados por uma trajetória de aproximações e distanciamentos, iniciados a partir da formação de nível superior ou, em alguns casos, anterior a ela. O desejo pela docência e pela pesquisa já faziam parte das minhas motivações desde o ingresso no curso de Design de Moda na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG) em 2011. E apesar da clareza em relação ao caminho que pretendia seguir, os temas que se tornaram interesses de investigação vieram como uma surpresa nesse percurso.

Durante a graduação tive a oportunidade de realizar vários estágios, e um deles foi responsável pela minha aproximação com os campos das Artes Visuais e da Museologia, por meio da minha passagem pelo Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MAC|Goiás), em 2013. Dessa experiência surgiu o ímpeto por estudar assuntos relacionados às roupas como forma de acessar percepções sobre memória e esquecimento, a indumentária como patrimônio cultural e coleções de trajes em museus. As inclinações por estes temas resultaram, dentre outras produções, no meu trabalho de conclusão de curso<sup>1</sup> e na dissertação de mestrado<sup>2</sup>, sendo esta última vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV/FAV/UFG) — ambos os trabalhos tendo sido orientados pela Profa. Dra. Rita Morais de Andrade.

Desde o início da minha formação, experimentei o ensino sobre a moda e a história do vestir a partir de uma perspectiva ocidental e do Norte Global. Era perceptível uma ausência de temas relativos aos grupos sociais marginalizados nos discursos oficiais da história, como as populações indígenas e afro-brasileiras, por exemplo. As ações que buscam superar a hegemonia do Norte Global são recentes no campo, fazendo com que a cosmovisão colonialista ainda seja muito presente nas vertentes teóricas, nas terminologias ou nas metodologias de ensino adotadas em diversas matrizes curriculares dos cursos de formação superior no Brasil.

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa foi apresentada em forma de artigo e publicada nos anais do 6º Seminário Moda Documenta & 3º Congresso Internacional de Memória, Design e Moda, realizado em Curitiba no ano de 2016. Disponível em: [http://www.modadocumenta.com.br/wp-content/uploads/2016/07/ANAIS-MD2016\\_portugues.pdf](http://www.modadocumenta.com.br/wp-content/uploads/2016/07/ANAIS-MD2016_portugues.pdf). Acesso em: 22 ago. 2019.

<sup>2</sup> A dissertação foi defendida em fevereiro de 2018 e encontra-se disponível para o acesso do público na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFG, através do link: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8177>. Acesso em: 27 ago. 2019.

A escola e projeto *Aldeia Criativa Design do Futuro*<sup>3</sup>, é um dos exemplos dessas ações recentes. A proposta é fundar uma escola decolonial indígena pensada pelos e para os povos originários, com a intenção de oferecer uma formação de ensino, pesquisa e profissionalização que considere outras formas de pensar e fazer a moda, capacitando futuros talentos para o mercado criativo brasileiro, com foco em suas origens e na sustentabilidade. O projeto teve início em 2021, mas não foram encontradas publicações com informações novas sobre seu atual andamento.

O meu primeiro contato com o tema *indumentária indígena* aconteceu somente durante o mestrado, a partir do estudo de artefatos de povos originários pertencentes ao acervo do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (MUZA), localizado em Goiânia/GO. Essa experiência, vivida entre 2016 e 2018, me fez descobrir o escasso interesse de pesquisadores pelo tema em minha área de formação, o que foi constatado a partir da pouca quantidade de estudos disponíveis nas principais plataformas de publicações científicas. A título de análise do estado da arte desse tema, um panorama será apresentado no capítulo 1 desta tese.

Durante a minha qualificação de mestrado, recebi o convite da Profa. Dra. Manuelina Maria Duarte Cândido para integrar o projeto de pesquisa chamado *Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais* (PPK), originado na UFG em 2017<sup>4</sup> e coordenado por ela. A minha participação no PPK foi responsável pelo início do meu interesse específico nos modos de vestir das mulheres *Inj̃*<sup>5</sup> Karajá — tema ao qual esta tese se dedica.

De acordo com os dados preliminares do último censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2022, no país há mais de 1 milhão e 690 mil indígenas. A crise sanitária causada pela covid-19 resultou no adiamento da coleta de dados e uma etapa posterior deste Censo foi realizada no início do segundo semestre de 2023. Os dados, portanto, ainda estão sendo tratados para a sua devida

---

<sup>3</sup> Conheça mais sobre o projeto em: [https://instagram.com/aldeiacriativadesign?utm\\_medium=copy\\_link](https://instagram.com/aldeiacriativadesign?utm_medium=copy_link).

<sup>4</sup> O PPK tem como objetivo principal mapear, identificar e analisar as coleções de bonecas *ritxòkò* presentes em acervos de museus nacionais e internacionais, com o intuito de reconstituir a trajetória de formação das coleções e estudar a indumentária das bonecas.

<sup>5</sup> Na língua portuguesa, lê-se “inã”, cujo significado é “gente” ou “humano”. Segundo o professor Wahuka (Sinvaldo Oliveira), muitos professores do povo *Inj̃* utilizam o til como acento na consoante “y” (*Inj̃*) com o objetivo de nasalar a consoante. Mas segundo ele, a consoante “n” que precede o “y” já desempenha esse papel, sendo, portanto, desnecessário o uso do acento til. Dessa forma, as duas formas de escrita são usadas pelo povo. Vale a pena destacar a limitação do teclado ocidental para a acentuação natural do “y”. Nessa tese, optou-se pelo uso do termo *Inj̃*, por ser a forma mais usada pelos indígenas que colaboraram com essa pesquisa.

difusão (Funai, 2023, on-line). Em 2010, o Censo anterior apontava a existência de 817 mil indígenas no Brasil, pertencentes a 305 etnias e 274 línguas diferentes. Isso revela um aumento de mais de 88% na referida população nesses últimos 12 anos (Funai, 2023, on-line). Segundo Marta Antunes, do IBGE, esse aumento veio devido às mudanças metodológicas para a coleta de dados, já que a pergunta “Você se considera indígena?” foi incluída no questionário para aplicação fora de terras indígenas (Funai, 2023, on-line).

Em 2010, o povo *Iny* Karajá totalizava aproximadamente 4.326 pessoas e suas aldeias estendem-se pelas margens do Rio Araguaia, passando pelos estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará. A partir de dados de 2020, fornecidos pelo Distrito Sanitário Especial Indígena (DSEI), há registro de 27 aldeias *Iny* Karajá<sup>6</sup>.

A língua materna deste povo é o *Iny Rybè*<sup>7</sup>, em que *iny* significa “nós” e *rybe* significa “modo de falar” (Nunes, 2016), pertencente ao tronco linguístico *Macro-Jê*, que se divide em: Karajá, Javaé e Xambioá. Cada uma dessas etnias possui uma forma diferente de se comunicar, que varia de acordo com o sexo do falante. As diferenças nos modos de falar masculino e feminino são caracterizadas especialmente pela queda da consoante /k/ na pronúncia dos homens.

Abaixo, a figura 1 destaca a concentração das aldeias *Iny* Karajá localizadas especificamente na Ilha do Bananal e na região adjacente, uma vez que grande parte dos colaboradores desta pesquisa pertencem à aldeia Santa Isabel do Morro/TO (*Hāwalò*)<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> A partir de consultas realizadas pelo PPK, os dados de 2020 do Distrito Sanitário Especial Indígena (DSEI ARAGUAIA) informam que atualmente as 27 aldeias são: Aricá, Buridina, Hawalorá, Ibutuna, Itxalá, Kutaria, Lago Grande, Macaúba, Majtyri'tawa, Mautari-Cadete, Nova Aliança Lariwana, São João, Axiwé, Barreira de Pedra, Fontoura, JK, Kaxiwera, Kobihete, Kuriawa, Nova Tytemã, Santa Isabel do Morro, São Domingos, Teribré, Wataú, Werreria, distribuídas pelos estados mencionados. Entretanto, sabemos do surgimento de novas aldeias. Busquei o DSEI ARAGUAIA no 1º semestre de 2023 para atualização desses dados, mas eles ainda não possuíam o quantitativo atualizado. Durante a defesa dessa tese realizada no dia 30 de janeiro de 2024, o Prof. Dr. Elias Nazareno, pontuou a existência da aldeia a aldeia Barra do Rio Verde localizada em território Javaé.

<sup>7</sup> Há registros das duas formas de escrita da língua materna, o “*Iny Rybè*” que é mais aceita pelos linguistas e o “*inyrybè*” amplamente usada pelo próprio povo e também em diversas bibliografias especializadas sobre o tema.

<sup>8</sup> *Hāwalò* é o modo como o povo *Iny* Karajá chama essa aldeia na sua língua materna.



Félix do Araguaia/MT — onde os *Iny* Karajá estabelecem uma relação regular, a partir das constantes travessias de barco.

Pesquisar os vestires de povos originários implicou a passagem por questões muito sensíveis e caras, tanto em relação ao campo de estudo, que ainda está em construção, quanto para mim, como mulher considerada branca, não indígena e pesquisadora. O contexto de marginalização sofrida pelos povos indígenas em vários aspectos de seu desenvolvimento social no Brasil<sup>9</sup> denuncia uma desigualdade que foi historicamente construída.

Desde o início da exploração colonialista desse território que foi chamado de Brasil, houve a subalternização<sup>10</sup> de diferentes saberes, culturas e epistemes dos povos que já habitavam esse lugar, muito anterior à chegada dos colonizadores. Esse discurso ocidental de poder estabeleceu de forma hegemônica os modos de pensar, sentir e existir do Norte Global como sendo superiores aos demais.

Como parte deste pensamento colonial, é importante destacar os diversos estereótipos historicamente construídos no imaginário social brasileiro sobre os povos originários, apenas para citar alguns: 1) a ilusão da homogeneidade de que os povos indígenas são todos iguais; 2) a ideia de que eles estão parados no tempo; 3) o pensamento de que são menos indígenas as pessoas que fazem uso da tecnologia, que usam vestires considerados ocidentais, que moram na cidade, etc. As imagens e visualidades amplamente difundidas para a população brasileira tiveram uma contribuição fundamental nessa construção. Nesse sentido, destaca-se a forma como os povos indígenas aparecem representados com seus modos de vestir.

O colonialismo promoveu o enfraquecimento identitário dos povos indígenas e o processo de subalternização de seus conhecimentos, incluindo a desvalorização de suas línguas maternas e culturas. Nos dias atuais, percebe-se que a luta e resistência destes povos contra isso vem se fortalecendo e se tornado cada vez mais perceptível, especialmente com o advento da internet e o uso das redes sociais, que garantiram uma visibilidade expressiva dessa luta.

---

<sup>9</sup>Brasil foi o nome inventado pelos europeus para o território que conhecemos. Os povos originários chamavam este lugar de Pindorama, muito antes da chegada dos europeus. Pindorama significa regiões das palmeiras, e tem sido cada vez mais usado por movimentos ativistas, como por exemplo nos cartazes feitos por diversos povos originários na Praça dos Três Poderes em Brasília, em movimentos contra o marco temporal. De forma similar, o termo *Abya Yala* que significa terra viva, tem sido cada vez mais usado em produções de perspectiva decolonial, em substituição à palavra América.

<sup>10</sup> O termo aqui é usado a partir da contribuição da pesquisadora Spivack (2010), e suas reflexões serão abordadas mais detalhadamente no capítulo 1 desta tese.

Em relação às línguas maternas originárias, o povo *Inỹ* é um exemplo que expressa o impacto dessa construção histórica. A palavra *Inỹ* é uma autodenominação que significa “nós”, enquanto a palavra Karajá tem origem na língua Tupi e se aproxima do significado de “macaco grande”, que é o modo como os brancos não indígenas se referem a esse povo (Povos Indígenas do Brasil, sem data, on-line).

Nesta tese, optou-se pelo uso do termo *Inỹ* Karajá, pois antes de serem Karajá, eles sempre foram *Inỹ*. Após anos sendo chamados dessa forma pelos não indígenas, eles passaram a reconhecer o termo Karajá entre si e a utilizá-lo como uma forma de diferenciação com o povo Javaé (Nunes, 2016). A discussão do mito de origem dos povos na cosmovisão *Inỹ* Karajá será apresentada no capítulo 2. Além disso, a escolha por inserir a palavra Karajá também levou em consideração o uso de palavras-chave nos filtros de pesquisa a partir das plataformas de busca — com o intuito de aumentar o alcance e facilitar o acesso para encontrar este trabalho na internet após a defesa.

O pensamento colonial nos circunda por meio dos modelos sociais, políticos, econômicos, culturais; influenciando as formações curriculares, o modo de pensar, incluindo a compreensão acerca de nós mesmos, dos outros e do mundo. Diante deste contexto, foi necessária uma reflexão sobre o meu lugar de fala como uma pesquisadora não indígena, com a tendência natural de reproduzir os mesmos formatos de poder já tão conhecidos. O termo *lugar de fala*<sup>11</sup> tem sido foco de discussões pelos ativistas indígenas, que defendem, de forma justa, que as histórias sejam contadas pelas próprias pessoas que integram os grupos marginalizados. Essas reflexões serão abordadas de forma mais profunda no capítulo 1.

Houve também uma preocupação especial em relação aos procedimentos metodológicos que seriam adotados, de modo que eles dessem espaço aos povos originários como protagonistas, incluindo suas cosmovisões de mundo — o que me aproximou da função de pesquisadora-mediadora.

A intenção era que os colaboradores da pesquisa fossem menos alheios ao processo de investigação, pudessem ser consultados sobre a forma que preferiam

---

<sup>11</sup> O conceito *lugar de fala* foi tema de livro da reconhecida autora Djamila Ribeiro (2017) que defende esse conceito como um lugar social, de localização de poder dentro da estrutura da hierarquização dos saberes, evidenciando como a lógica eurocêntrica determinou um regime de autorização discursiva. A autora defende que todos possuem um lugar de fala por estar inserido em uma posição social, mas convida as pessoas que não pertencem aos grupos subalternizados a refletirem sobre o seu próprio lugar e seu papel na desnaturalização dessa estrutura. Bem anterior a Djamila Ribeiro, outros teóricos também discutiram sobre o conceito, como Pierre Bourdieu (1997) e Michel Foucault (1996).

contribuir, garantindo a eles acesso aos resultados da pesquisa e reconhecimento de seus trabalhos e produções dentro desta tese. Isso foi possível especialmente a partir da chamada de fomento RE-FARM CRIA, que será abordada no capítulo 3.

Apesar disso, é importante pontuar a existência de inúmeras limitações dentro das atuais fronteiras acadêmicas. Ao compartilhar com Mirna Kambeba Omágua Yetê Anaquiri (2021), minha colega indígena da pós-graduação, minhas intenções em realizar um trabalho em conjunto com os povos indígenas, ela me chamou a atenção para a impossibilidade de realizar algo nesse sentido. Segundo ela, o mais adequado no momento seria ter os sujeitos da pesquisa como colaboradores, uma vez que o termo “em conjunto” pressupõe uma autoria plural e no atual formato da pós-graduação no ensino superior, após a defesa da dissertação ou tese, somente uma pessoa recebe o título equivalente pela pesquisa realizada<sup>12</sup>.

A partir disso, considero essa pesquisa parte de uma fresta já iniciada no campo da moda e da história do vestir, assim como também na rígida estrutura acadêmica ocidental. E apesar de o trabalho se aproximar de uma perspectiva decolonial, ele ainda se encontra em um caminho de processo, identificando e discutindo esses protocolos estabelecidos sobre como conduzir uma investigação, no intuito de pensar e executar a possibilidade de outros formatos.

Esta pesquisa pretende discutir que sentidos são produzidos a partir dos modos como as mulheres *Inỹ* Karajá se vestem nos dias atuais, tanto em contextos cotidianos quanto rituais. Apesar de as mulheres serem mais contempladas na história da moda e do vestir do que homens e crianças, por exemplo, acredito que a escolha pelas mulheres me facilitou refletir sobre as semelhanças e diferenças entre os modos de vestir das *Inỹ* Karajá e das mulheres da sociedade envolvente<sup>13</sup> no Brasil. Além disso, a escolha pelas mulheres permite abordar algumas discussões próprias de um grupo que carrega a desigualdade social histórica subjacente às questões de gênero.

O estudo do tema vestires indígenas poderá contribuir para a produção da história do vestir no país no âmbito das discussões sobre colonialidade e decolonialidade; além de promover uma mútua reflexão, tanto minha como pesquisadora no que diz respeito às minhas próprias concepções naturalizadas,

---

<sup>12</sup> Conversa realizada por meio do WhatsApp no primeiro semestre de 2021.

<sup>13</sup>O termo sociedade envolvente refere-se à população do município, do estado, do país que influencia de alguma forma e/ou está habitando ao redor do povo *Inỹ* Karajá.

quanto das colaboradoras *Inĩ* Karajá em relação às transformações em sua própria cultura.

O estudo tem como foco os modos de vestir nos dias atuais, a partir de um recorte temporal que compreende especialmente o momento em que se intensifica o contato entre os *Inĩ* Karajá e os *tori* (não indígenas), especialmente a partir de 1960. Nesse sentido, é importante destacar que a noção de *tempo* é um dos pressupostos da episteme ocidental e que muitos povos indígenas sequer possuem uma palavra similar em suas línguas maternas, conforme apontado por Nazareno, Araújo e Pereira (2019). A partir de mapas existenciais produzidos por diversos alunos indígenas de diferentes povos do curso de licenciatura em Educação Intercultural da UFG, os autores mencionados viram que na maior parte dos mapas parecia haver uma relação intrínseca entre o lugar e tempo:

O espaço relaciona-se intimamente com a cultura de cada povo indígena e remete a temporalidades que, em alguns casos, prescindem da cronologização, ou seja, organizam-se em torno de orientações cosmológicas ao apresentar uma intrínseca relação entre tempo e lugar, uma relação na qual a natureza (rios, animais, plantas, astros, pessoas) integra e influencia a cultura, compondo uma totalidade que se caracteriza pela reciprocidade e dependência entre cultura e natureza, corpo e mente, teoria e prática (Nazareno; Araújo; Pereira, 2019, p. 111).

Podemos perceber essa relação entre o lugar e tempo no mapa existencial (figura 2), produzido pelos alunos Brewy Djuassa Karajá, Fábio Tuilari Tapirapé e Weretuma Karajá.

**FIGURA 2** — Mapa existencial *Inỹ* Karajá



**Fonte:** NAZARENO, Elias; ARAÚJO, Ordália Cristina Gonçalves; PEREIRA, Tamiris Maia Gonçalves. Tempo, lugar e interculturalidade na perspectiva dos estudantes indígenas do curso de Educação Intercultural – UFG. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 108, jan./jun. 2019.

Na figura 2 podemos perceber o Rio Araguaia como algo central no desenho. No entorno, é possível encontrar diversos animais, árvores, aldeias, dentre outros elementos — muitos deles nomeados na língua *Iny Rybè* (ou *inỹrybè*). Nota-se, no canto esquerdo inferior da imagem, a presença de um campo de futebol dentro de uma das aldeias, o que revela a dinâmica das relações interculturais historicamente estabelecidas entre o povo *Inỹ* Karajá e a sociedade envolvente, o que pode indicar também um espaço importante de entretenimento para os jovens *Inỹ*.

O mito de origem do povo *Inỹ* (assunto que será discutido de forma mais detalhada no capítulo 2) conta que eles saíram de um mundo subaquático, e a princípio passaram a viver no encontro entre os rios Tapirapé e Araguaia, próximos à passagem *inysèdyna* (de onde eles saíram), localizada hoje entre as aldeias Itxala e Macaúba. No desenho é possível identificar o rio Tapirapé, a aldeia Itxala e outras. A escolha por este recorte geográfico no desenho pode ter sido um modo de refletir um pouco da história de cada um desses alunos, já que um deles pertence ao povo Tapirapé.

A relação entre o lugar e o tempo representados na figura 2 parece envolver de forma simultânea e existente a natureza, a cultura destes povos, sua cosmovisão de mundo, as aldeias em sua organização e, por fim, suas relações sociais. Dessa forma, os tempos (passado, presente, futuro), em uma perspectiva ocidental moderna, parecem coexistir em um mesmo lugar, ou não existem, ou são vivenciados de outro modo.

Os autores Nazareno, Araújo e Pereira (2019) defendem que a noção de tempo da forma como a conhecemos é uma episteme da perspectiva ocidental moderna, e que essa ideia seria inexistente ou diferente para os povos originários — destacando a relação intrínseca entre o lugar e o tempo.

Em continuidade ao que essa pesquisa propõe, os objetivos específicos são: identificar parte dos vestires tradicionais das mulheres Inỹ Karajá; investigar o saber-fazer desses vestires tradicionais e seus contextos de uso; pesquisar as relações interculturais entre os modos de vestir dessas mulheres e outros povos originários, assim com os da sociedade envolvente; discutir o uso do cocar por mulheres indígenas ativistas; e por fim, compreender o protagonismo indígena no campo da moda nos dias atuais e seus possíveis desdobramentos futuros. As questões orientadoras deste estudo são: os modos de vestir das mulheres Inỹ Karajá nos dias atuais resultam na manutenção de uma tradição? Há diferença no modo de vestir entre as mulheres da aldeia Santa Isabel do Morro/TO, ao considerar faixa etária, posição social, etc? O uso das vestimentas tradicionais pelas mulheres Inỹ Karajá estaria relacionado ao sentimento de pertencimento/identidade?

Os procedimentos metodológicos adotados serão expostos de modo mais detalhado no capítulo 1. De forma sucinta, trata-se de uma pesquisa qualitativa e que se alicerça no levantamento e revisão bibliográfica sistematizada, envolvendo os campos da Cultura Visual, Cultura Material, História, Antropologia e Estudos sobre Indumentária. Como aporte teórico houve a preocupação em privilegiar trabalhos transdisciplinares e de autores plurais, considerando países de origem que não fossem somente do eixo Europa e Estados Unidos da América, com preferência por pesquisadores indígenas e latino-americanos.

As referências destacadas na cor vermelha ao final desta tese, evidenciam os trabalhos de autoria indígena. A escolha da cor vermelha é em alusão às lutas sangrentas sofridas pelos povos originários e que perpassam os séculos. O resumo desta tese, incluindo o título principal dos capítulos no sumário, foram traduzidos para

o *Iny Rybè* por Mairu Hakuwi Kuady, da aldeia São Domingos\MT (Krehawã)<sup>14</sup>, e que atualmente realiza seu doutorado em Paris, na França. Ele possui um projeto para ensinar *Iny Rybè*<sup>15</sup> a todos os interessados, em especial aos *Iny* que não tiveram a oportunidade de aprender a língua materna, através de videoaulas no Instagram. Pode-se mencionar também o *Projeto de Educação e Cultura Indígena Maurehi*, criado em 1994 que tinha como objetivo a revitalização da língua e cultura Karajá e era coordenado pela Profa. Maria do Socorro Pimentel da Silva, que infelizmente foi vítima do covid-19 em maio de 2021, deixando um expressivo legado acadêmico para indígenas e não indígenas.

A capa desta tese foi criada por Hadori Karajá, pertencente à aldeia Santa Isabel do Morro/TO, e muitas das fotografias são de autoria de Juanahu Iny, Rafaella Coxini Karajá e Hawalari Coxini Karajá, decorrentes do projeto RE-FARM CRIA.

A princípio, essa pesquisa fez uso da Etnografia Digital para a sua realização, em atendimento às orientações da Organização Mundial de Saúde (OMS)<sup>16</sup> para a contenção da covid-19, reconhecendo a maior vulnerabilidade das populações indígenas. Além disso, a Portaria nº 419, de 17 de março de 2020<sup>17</sup>, da Fundação Nacional do Índio (Funai), suspendeu a concessão de novas autorizações de entradas em terras indígenas, à exceção daquelas consideradas essenciais às comunidades indígenas, tais como: atendimento à saúde, segurança, entrega de gêneros alimentícios, de medicamentos e combustível. Ou seja, de março de 2020 até o final do primeiro semestre de 2022 não era permitida a entrada de pesquisadores em terras indígenas cujas pesquisas não fossem relativas às atividades consideradas essenciais.

Diante disso, o início da pesquisa se deu a partir da Etnografia Digital e a realização das entrevistas semi-estruturadas fez uso dos recursos tecnológicos que melhor atendiam às condições das mulheres colaboradoras. A primeira roda de conversa, realizada por chamada de WhatsApp no dia 05 de maio de 2021, contou com a participação de quatro mulheres de duas aldeias distintas, sendo uma delas de São Domingos/MT e as outras três de Santa Isabel do Morro/TO, Brasil. Outras duas mulheres preferiram não participar, pois estavam de luto, devido ao falecimento da

---

<sup>14</sup> Krehawã é o modo como o povo *Iny* Karajá chama essa aldeia em sua língua materna.

<sup>15</sup> Conheça mais sobre o projeto em: [https://instagram.com/inryrybe?utm\\_medium=copy\\_link](https://instagram.com/inryrybe?utm_medium=copy_link).

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19>. Acesso em: 10 Abr. 2021.

<sup>17</sup> Vem em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Portaria/PRT/Portaria%20n%C2%BA%20419-20-mj-sp-funai.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Portaria/PRT/Portaria%20n%C2%BA%20419-20-mj-sp-funai.htm). Acesso em: 05 jan. 2022.

Profa. Maria do Socorro Pimentel pela covid-19, vinculada à Faculdade de Letras e ao Núcleo *Takinahakỹ* de Formação Superior Indígena da UFG. A perda foi muito sentida pelo povo *Inỹ* Karajá, que trabalhava com ela em diversos projetos havia décadas, assim como por toda a comunidade acadêmica.

Para que essas entrevistas pudessem ser realizadas, foi necessária a submissão do projeto desta tese ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP-UFG), requisito obrigatório para todas as pesquisas que envolvem seres humanos e que estão vinculadas ao PPGACV. O CEP é responsável por "proteger o bem-estar dos/das participantes de pesquisa, em sua integridade e dignidade, visando contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos vigentes" (CEP, 2015, on-line).

Esses padrões éticos, na maioria dos casos, exigem que a investigação se desenvolva com o consentimento livre e esclarecido dos participantes ou grupos<sup>18</sup>, que manifestam a sua anuência quanto às suas participações através da assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). Além disso, é necessária a assinatura de um Termo de Anuência do cacique de cada aldeia envolvida. Após reunir todos os documentos necessários, o projeto é apreciado pelo CEP-UFG. A aprovação do projeto desta pesquisa aconteceu no dia 21 de fevereiro de 2021, através do *Parecer Consubstanciado do CEP* (ANEXO 1).

Com o avanço da vacinação contra o coronavírus e a diminuição dos números de mortes pela covid-19, iniciei o processo para solicitar o ingresso em terras indígenas para a realização da pesquisa de campo presencial em janeiro de 2022. O primeiro passo foi enviar uma série de documentos<sup>19</sup> exigidos pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) para que os mesmos emitissem um documento chamado *Parecer de Mérito*, que foi me fornecido no dia 2 de fevereiro de 2022 (ANEXO 2).

---

<sup>18</sup> Em 2016 surgiu a Resolução 510/2016 que buscou atender às pesquisas dos campos de ciências humanas e sociais. O art. 14 da Resolução prevê a dispensa do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) em alguns casos, desde que a dispensa seja justificada e solicitada pelo pesquisador responsável. Essa e outras Resoluções anteriores podem ser acessadas através do link <https://cep.prpi.ufg.br/p/959-resolucoes>. Acesso em: 27 de maio, 2020.

<sup>19</sup> Os documentos exigidos pelo CNPq foram: Carta de Apresentação da Pesquisadora, Currículo Lattes, Declaração de vínculo com o PPG e Pré-Projeto da Pesquisa. Neste conjunto, acrescentei o Parecer Consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa, que eu já havia conseguido.

O segundo passo foi o envio de documentação exigida<sup>20</sup> para a Funai, formalizando a solicitação. O processo foi apreciado, mas ficou à espera da suspensão da Portaria nº 419, anteriormente mencionada, o que aconteceu somente no final do primeiro semestre de 2022, viabilizando, portanto, as autorizações em curso para pesquisadores ingressarem em terras indígenas. A autorização da Funai foi concedida no dia 2 de agosto de 2022 (ANEXO 3).

Além das entrevistas e da pesquisa de campo presencial, houve também a análise de imagens em acervos digitais e físicos do Museu do Índio e Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga e Museu Antropológico da UFG de Goiânia, além de fotografias de autoria de indígenas, documentários, e redes sociais.

Esta tese se divide em 5 capítulos, sendo que o primeiro, denominado *Primeiros Passos*, apresenta um levantamento bibliográfico sistematizado no intuito de expor um panorama das publicações recentes com o tema “indumentária indígena” para demonstrar sua incidência de forma quantitativa no campo da moda e da história do vestir. Este trabalho incluiu o acesso às plataformas de pesquisa como o Google Acadêmico (*Google Scholar*), artigos publicados em periódicos especializados da área da Cultura Visual e estudos sobre moda e histórias do vestir, além do Portal de Periódicos da Capes do início de 2015 a 2019. Este recorte temporal compreendeu a primeira etapa do desenvolvimento da pesquisa, considerando que meu ingresso no PPG foi em agosto de 2019. No mesmo capítulo, também foram apresentadas as escolhas teóricas chave que me auxiliaram na discussão do assunto deste estudo a partir de entrecruzamentos decoloniais. Houve ainda a problematização dos conceitos e termos que concernem a área, e a descrição detalhada dos procedimentos metodológicos adotados, incluindo suas limitações durante o percurso da pesquisa.

No capítulo 2, *Costurando o Contexto*, foram discutidos, a partir da análise de imagens e visualidades, alguns dos estereótipos indígenas presentes no imaginário social brasileiro. Também foi apresentada uma breve contextualização sobre o povo *Iny Karajá*, o mito de origem dos povos a partir da cosmovisão *Iny Karajá*, a origem

---

<sup>20</sup> Os documentos exigidos pela FUNAI foram: Carta de solicitação de Autorização de Ingresso em Terra Indígena Endereçada à Presidência da Funai (documento original), carta de apresentação do pesquisador, por parte de seu orientador de pesquisa, documento da instituição que comprova o vínculo do pesquisador com a mesma, cópia dos documentos pessoais do pesquisador, e equipe, quando for caso; Currículo Lattes do pesquisador; cópia do projeto de pesquisa; cópia da carteira de vacinação com anotação de vacina contra febre amarela e covid-19, atestado médico de não portador de doença infecto-contagiosa (documento original) e o Termo de Anuência do cacique.

da aldeia Santa Isabel do Morro/TO, o plano espacial das aldeias *Inỹ*, expondo a divisão relativa ao pátio ritual masculino e o espaço doméstico e, por fim, algumas considerações sobre as mulheres desse povo.

O capítulo 3, *Recursos Metodológicos: coleta de dados colaborativa a partir do RE-FARM CRIA* apresenta as ações realizadas no projeto contemplado na chamada de fomento RE-FARM CRIA como um recurso metodológico para a coleta de dados colaborativa acerca dos vestires tradicionais e plurais *Inỹ* Karajá, incluindo seus contextos de uso.

O capítulo 4, *Vestires em Foco: tradição, interculturalidade e invenção* aborda os vestires tradicionais mais representativos das mulheres *Inỹ* Karajá, contemplados na exposição digital “*Ixitkydkỹ*: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres *Inỹ* Karajá”; as relações interculturais entre os os *Inỹ* Karajá e outros povos originários e, finalmente, os modos de vestir das mulheres da aldeia Santa Isabel do Morro/TO e as relações interculturais com os modos de vestir não indígenas.

O capítulo 5, *(Des)construindo Narrativas do Vestir*, se dedica a uma breve discussão sobre o uso do cocar masculino por mulheres indígenas ativistas *Inỹ* Karajá e possíveis desdobramentos para o protagonismo indígena no campo da moda. Por fim, as considerações finais do trabalho expõem as reflexões obtidas ao longo do percurso e indicam caminhos para futuras pesquisas relacionadas ao tema “vestires indígenas”.

## **1 PRIMEIROS PASSOS**

### **1.1 PANORAMA DAS PUBLICAÇÕES RECENTES ACERCA DO TEMA INDUMENTÁRIA INDÍGENA**

Para estudar os modos de vestir das mulheres *Inỹ* Karajá nos dias atuais, foi necessário recorrer a vários campos do saber auxiliares, tais como: estudos sobre moda e indumentária, Cultura Visual, Cultura Material, História e Antropologia.

O primeiro passo consistiu em investigar o estado da arte no que se refere ao tema vestires indígenas, assim como identificar as principais questões e tendências de pesquisa relacionadas ao assunto. Para isso, foram escolhidas algumas ferramentas de busca que informassem as publicações feitas entre o início de 2015 até o final de 2019, momento em que eu acabara de ingressar no doutorado do PPGACV.

A busca teve início a partir do Google Acadêmico (*Google Scholar*), que permite acesso de forma gratuita a diversas fontes, mas apresenta inúmeras desvantagens. Para mencionar algumas, temos: 1) as publicações mais citadas são as que aparecem nos primeiros resultados e esta maneira de organizar a hierarquia pode significar que outras fontes relevantes não sejam contempladas devidamente; 2) algumas vezes aparecem fontes repetidas em uma mesma página; 3) algumas publicações informadas não são acessíveis, pois se tratam de periódicos que exigem taxa de acesso; além de outros fatores que tornam essa ferramenta menos eficiente que outras. No entanto, sua característica de livre e fácil acesso ainda a torna um recurso amplamente utilizado por muitas pessoas — o que fez desse o motivo principal para utilizá-la como parte do panorama que será apresentado neste capítulo.

Ao acessar o Google Acadêmico foram utilizados na barra de pesquisa o termo “indumentária indígena”. Nos filtros disponíveis foi determinado o período de 2015 a 2019, no intuito de verificar a incidência da temática nos interesses de pesquisa mais recentes; foi selecionada a “classificação por relevância”; e em “qualquer idioma” (ainda que na busca os termos utilizados tenham sido a princípio em português).

Vale ressaltar que, durante a busca, senti falta de opções que fossem mais refinadas nos filtros de pesquisa, como por exemplo, a possibilidade de selecionar trabalhos de autoria de indígenas — critério que considero fundamental no meu caminho de pesquisa.

Apesar das limitações, a ferramenta apresentou aproximadamente 11.500 resultados. Como a classificação dos trabalhos foi por relevância, conforme os critérios estabelecidos pela ferramenta, foram analisadas somente as publicações que apareciam nas duas primeiras páginas. Nesta amostra, foram encontrados 19 trabalhos diferentes entre si (Apêndice 1); a maioria deles eram artigos e nenhum possuía o formato de tese, conforme pode ser observado na figura 3.

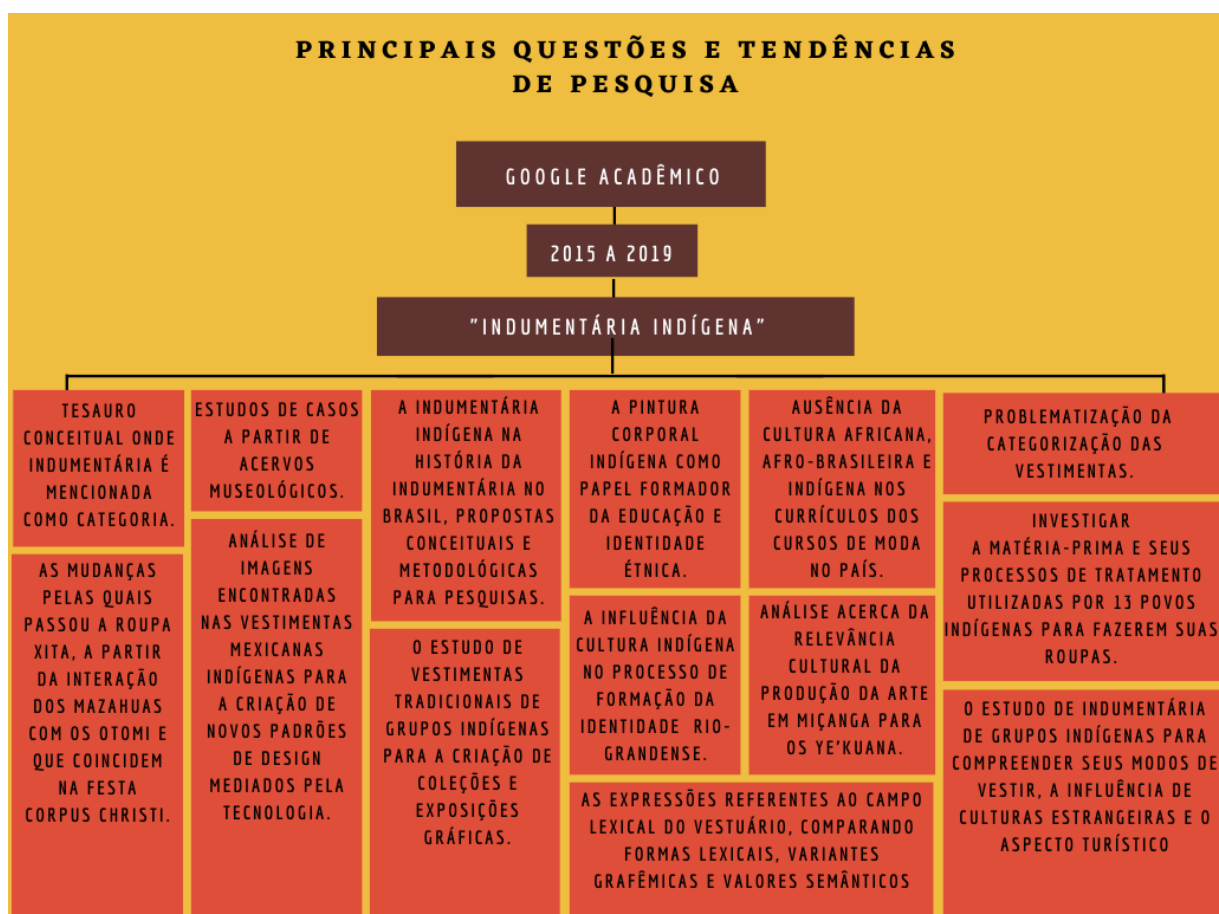
**FIGURA 3** - Formatos dos Trabalhos Encontrados no Google Acadêmico com os Termos de Pesquisa *Indumentária Indígena*



**Fonte:** Gráfico elaborado pela autora, a partir dos dados fornecidos pelo Google Acadêmico em 2019.

Destes trabalhos, 11 foram escritos em língua portuguesa e 8 em espanhol. No último caso, destaca-se uma maior quantidade de origem dos textos no Equador e no México. Para uma compreensão mais sintetizada a respeito das principais questões e assuntos discutidos nas publicações, foi elaborado o mapa mental abaixo (figura 4).

**FIGURA 4 - Principais questões e tendências de pesquisa**



**Fonte:** Elaborado pela autora em dezembro de 2021, a partir dos dados fornecidos pelo Google Acadêmico em fevereiro de 2020.

A partir da figura acima, é possível perceber a recorrência de trabalhos dedicados à problematização das categorias de alguns conceitos adotados no campo de estudos sobre indumentária, isto é: a definição do que seria roupa, moda, indumentária, dentre outros (assunto este que será discutido mais à frente neste mesmo capítulo).

Percebe-se também a presença de trabalhos desenvolvidos a partir do estudo de indumentária em acervos museológicos, amparados pela abordagem da cultura material. Outro curioso interesse de alguns pesquisadores foi o estudo de imagens, cultura ou vestimentas de um determinado povo indígena, como referência de inspiração para a produção de coleções, exposições e padrões de design. Esta questão remete a questionamentos sensíveis acerca da apropriação cultural.

Foi realizada também a mesma busca nesta plataforma, porém com o termo em inglês "*indigenous dress*". O resultado foi de aproximadamente 17.800 publicações, sendo que na amostra das duas primeiras páginas, os 20 trabalhos

apresentados eram na grande maioria capítulos de livros ou artigos publicados em periódicos científicos.

Muitas dessas pesquisas não estavam disponíveis para acesso gratuito e não possuíam o vestuário como assunto central, o que revelou a capacidade limitadora desta ferramenta como recurso de busca. Os temas mais recorrentes eram colonialismo, arqueologia, gênero, ativismo indígena, música, linguagem, entre outros. Apenas dois trabalhos estavam voltados aos vestires como tema central, sendo um sobre vestimentas tradicionais de três aldeias na Ilha de Buru na Indonésia e o outro sobre o uso de batas na cultura de moda em Gana, como construção identitária.<sup>21</sup>

Os trabalhos publicados que envolveram o assunto desta tese, mas que se encontram em outras áreas de conhecimentos, foram usados ao longo da pesquisa como auxílio para promover reflexões e trabalhar conceitos. Este levantamento bibliográfico sistematizado considerou especificamente os campos da Cultura Visual e dos estudos sobre moda e histórias do vestir. O motivo de contemplar somente estes dois campos no levantamento do estado da arte<sup>22</sup> é porque essa pesquisa foi desenvolvida no PPGACV, e os estudos sobre moda e os modos de vestir são os que mais se aproximam da minha formação.

O mapeamento bibliográfico incluiu periódicos especializados e a consulta no Portal de Periódicos da Capes nos últimos cinco anos (do início de 2015 ao final de 2019). A preferência por periódicos especializados e não por anais de eventos considerou que além de as revistas possuírem a avaliação pelos pares, os autores que publicam são geralmente mestres e doutores — o que poderia indicar um nível mais maduro de pesquisas. Além disso, os artigos apresentam uma visão mais ampliada da pesquisa quando comparados às comunicações orais em eventos.

---

<sup>21</sup>RACHMAN, Syaiful; HAMIRU, Hamiru; UMANAILO, M Chairul Basrun; YULISMAYANTI, Yulismayanti; HARZIKO, Harziko. Semiotic Analysis Of Indigenous Fashion In The Island Of Buru. **International Journal of Scientific & Technology Research**. Volume 8, número 8, p. 1515-1519. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/M\\_Chairul\\_Basrun\\_Umanailo2/publication/335389816\\_Semiotic\\_Analysis\\_Of\\_Indigenous\\_Fashion\\_In\\_The\\_Island\\_Of\\_Buru/links/5d623635299bf1f70b0aaaf0/Semiotic-Analysis-Of-Indigenous-Fashion-In-The-Island-Of-Buru.pdf](https://www.researchgate.net/profile/M_Chairul_Basrun_Umanailo2/publication/335389816_Semiotic_Analysis_Of_Indigenous_Fashion_In_The_Island_Of_Buru/links/5d623635299bf1f70b0aaaf0/Semiotic-Analysis-Of-Indigenous-Fashion-In-The-Island-Of-Buru.pdf). Acesso 2 fev. 2021.

ESSEL, Osuanyi Quaicoo; AMISSAH, Emmanuel R. K. Smock Fashion Culture in Ghana's Dress Identity-Making. **Historical Research Letter**. Volume 18, p. p. 32-38. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Osuanyi\\_Essel/publication/319417874\\_Smock\\_Fashion\\_Culture\\_in\\_Ghana's\\_Dress\\_Identity-Making/links/59a94c1e458515eafa910798/Smock-Fashion-Culture-in-Ghanas-Dress-Identity-Making.pdfm](https://www.researchgate.net/profile/Osuanyi_Essel/publication/319417874_Smock_Fashion_Culture_in_Ghana's_Dress_Identity-Making/links/59a94c1e458515eafa910798/Smock-Fashion-Culture-in-Ghanas-Dress-Identity-Making.pdfm): 02 Fev. 2021. Acesso em 2 fev. 2021.

<sup>22</sup> Estado da arte é uma expressão que significa um mapeamento das produções acadêmicas que informa o estado atual do conhecimento em relação a um tema específico.

Sobre o Portal de Periódicos da Capes, ele é uma biblioteca virtual que reúne e disponibiliza uma enorme quantidade de produção científica nacional e internacional e não somente teses e dissertações, mas inclui outros formatos de trabalhos como artigos, livros e periódicos. O acesso ao portal é gratuito, porém uma parte do seu conteúdo só pode ser acessado por assinantes, especialmente instituições de ensino e pesquisa no Brasil. Os discentes da UFG possuem um login e senha para acesso ao Sistema Integrado de Gestão de Atividades Acadêmicas (SIGAA). Este login e senha podem ser usados na modalidade “acesso cafe” dentro do Portal de Periódico da Capes para consultar todo o conteúdo disponível para assinantes, através de qualquer computador, seja dentro ou fora da universidade.

A busca no Catálogo de Teses & Dissertações do portal fez uso do termo “indumentária indígena”, e incluiu o refinamento da pesquisa a partir dos filtros disponíveis, conforme pode ser observado na figura 5:

**FIGURA 5 - Refinamento de pesquisa no Portal de Periódico da Capes**

**22 resultados para *indumentária indígena***  
Exibindo 1-20 de 22

**Refinar meus resultados**

**Tipo:** 2 opções

- Mestrado (*Dissertação*) 20
- Doutorado (*Tese*) 2

**Ano:** 5 opções

- 2017 7
- 2016 6
- 2019 4
- 2018 3
- 2015 2

**Grande Área Conhecimento:** 1 opções

- LINGÜÍSTICA, LETRAS E ARTES 22

**Área Conhecimento:** 1 opções

- ARTES 22

**Área Concentração:** 8 opções

- ARTE, CULTURA E VISUALIDADES (8)  ARTES (3)
- ARTES VISUAIS: HISTÓRIA, TEORIA E PROCESSOS (2)
- Arte, Imagem e Cultura (1)
- HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE (3)
- HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA (2)
- TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE (1)
- TEORIAS E PROCESSOS POÉTICOS INTERDISCIPLINARES (3)

**Fonte:** Portal de Periódico da Capes em agosto de 2020.

A partir desse refinamento, o portal informou 22 trabalhos, sendo 20 dissertações de mestrado e 2 teses de doutorado. Após a realização da leitura do resumo e das palavras-chaves, constatou-se que apenas uma pesquisa se aproximava do tema devido ao seu foco especial na pintura corporal do povo Tapirapé<sup>23</sup>. Este trabalho se aproxima do modo como entendo a indumentária indígena, que segundo a pesquisadora Rita Morais de Andrade (2017) é

[...] o conjunto de artefatos e imagens concretos e imaginários que vestem o corpo, entre estes estão trajes e seus complementos, pinturas corporais e máscaras de diversos tipos e materiais, que sejam de tradições culturais indígenas (Andrade, 2017, p. 204).

<sup>23</sup> DAMAS, Vandimar Marques. Vermelho e negro: Beleza, sentimentos e proteção entre os Tapirapé, 2016, 291 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

No campo da Cultura Visual foi selecionada a Revista Visualidades, por ser organizada pelo próprio programa ao qual esta tese está vinculada, o PPGACV. O periódico está disponível on-line e teve o seu primeiro número publicado em 2003. O escopo está voltado para trabalhos que contemplam “questões relativas à cultura, arte, visualidades e educação, sob a forma de artigos, entrevistas, ensaios visuais, resenhas e dossiês. As contribuições deverão ser inéditas” (Visualidades, sem data, on-line). Do início de 2015 a 2019, houve 10 publicações, com aproximadamente 128 trabalhos e nenhum deles abordou a temática indumentária indígena na perspectiva da Cultura Visual.

Em relação aos estudos sobre moda e indumentária, no Brasil contamos com três revistas científicas que se dedicam especificamente a este campo, são elas: dObra[s], ModaPalavra e Iara. No levantamento não foram consideradas as revistas de Design, pois apesar de algumas delas publicarem artigos que contemplam a área ao longo dos anos, não o possuíam como foco de interesse. Além das três revistas mencionadas, foi incluído também o periódico Ensinarmode, que busca contemplar três áreas distintas do saber, sendo uma delas a moda especificamente.

A revista dObra[s] é a mais antiga dos periódicos mencionados. Ela teve o seu primeiro volume publicado em 2007 e é organizada pela Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda (Abepem). Sua avaliação pela Qualis Capes na área de Artes em 2019 foi A2, sendo esta uma das notas mais altas que pode ser atribuída a uma revista dentro da escala que varia entre A1 ao C. O foco e escopo da revista estão voltados às publicações que

[...] tratem de assuntos relacionados a moda, indumentária, traje de cena, cultura das aparências e suas interfaces com múltiplas áreas do conhecimento, como as ciências humanas, ciências sociais aplicadas, letras, linguística e artes. [...] que articulem, analisem e privilegiem a compreensão da dimensão cultural, social e econômica do universo da moda. (Revista Dobr[a]s, sem data, on-line)

No recorte temporal estabelecido, houve a publicação de 11 números com aproximadamente 187 trabalhos (incluindo artigos, resenhas, dossiês, entrevistas, traduções, etc). De todo este conjunto que está disponível on-line para o público, somente 1 trabalho estava relacionado ao tema indumentária indígena<sup>24</sup>, sendo este

---

<sup>24</sup>BICALHO, Poliene Soares dos Santos. Se pinta e se veste: a segunda pele indígena. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [s. l.], v. 11, n. 23, p. 88–99, 2018.

artigo parte de um dossiê sobre cultura de moda na América Latina, organizado pela pesquisadora e doutora Luz Neira García.

Já a revista ModaPalavra teve o seu primeiro volume publicado em 2008 e é organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). O foco e escopo da revista estão voltados para publicações que contemplam

[...] a moda em seus desdobramentos sociais, históricos, tecnológicos, educacionais, econômicos e de *design* — desde que sejam originais e não tenham sido submetidos à publicação em nenhum outro periódico, quer em parte ou em sua totalidade. (Revista ModaPalavra, sem data, on-line)

No período dos cinco anos analisados, houve a publicação de 13 números com aproximadamente 137 trabalhos (incluindo artigos, dossiês, entrevistas, traduções, etc). De todo o conjunto que está disponível, não foi encontrado nenhum trabalho que abordasse o tema.

O periódico Iara — Revista de Moda, Cultura e Arte teve o seu primeiro volume também publicado em 2008 e é organizado pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC). O objetivo da revista é divulgar produções científicas que possam trazer reflexões sobre “a grande diversidade teórica, bem como a metodologia, no campo da pesquisa em moda, cultura e arte, contemplando perspectivas das ciências humanas e das artes” (Revista Iara, sem data, on-line).

Todos os números publicados desde a sua origem estão disponíveis através do site para o público, porém a última edição disponível foi no ano de 2017 — e por este motivo, o recorte temporal para o levantamento bibliográfico nessa revista foi menor que as demais. No período analisado, houve a publicação de 5 números da revista com aproximadamente 47 trabalhos (incluindo artigos e entrevistas) e, novamente, não foram encontrados trabalhos que abordassem o tema “indumentária indígena”.

Por último, o periódico mais recente é o Ensinarmode — Revista de Ensino em Artes, Moda e Design. A revista começou a ser publicada em 2017, e é organizada a partir da parceria entre quatro PPGs, sendo eles: o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), o Programa de Pós-Graduação do Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC), o Programa de Pós-Graduação em Consumo, Cotidiano e Desenvolvimento

Social da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e o Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Todos os números do periódico estão acessíveis de forma on-line e possui como foco e escopo

[...] aproximar realidades de ensino diversas e discutir em profundidade possibilidades teóricas aplicadas ao experimento educativo. Desse modo, professores e pesquisadores poderão dar visibilidade a seus trabalhos e atividades desenvolvidos e em diálogo com a temática central do periódico. A revista é organizada em duas seções: “Dossiê” e outra intitulada “Aberturas Transversais”. (Revista Ensinarmode, sem data, on-line)

Mesmo que a revista em questão se dedique às publicações voltadas especificamente ao ensino e a educação, busquei por artigos que talvez pudessem trazer discussões sobre projetos que tiveram os vestires indígenas como tema de interesse, ou análises curriculares que abordassem a presença do assunto nas grades curriculares de moda do ensino superior no Brasil.

No período de 2017 a 2019 houve a publicação de 6 números da Ensinarmode, com aproximadamente 53 trabalhos (incluindo artigos, dossiês e entrevistas). Desse conjunto, 2 artigos<sup>25</sup> se destacam ao considerar o assunto desta tese, sendo um deles a respeito da inclusão das culturas afro-brasileira e africana nas grades curriculares dos cursos de moda e indumentária — apesar de o foco ser este, ao longo do texto o artigo aponta a ausência também da cultura indígena e o outro artigo se refere às ações afirmativas no espaço acadêmico.

Acredito que as questões suscitadas nestes dois artigos necessitam de destaque. As pesquisadoras Morgana Martins e Carla Costa (2019) discutem a ausência de conteúdos relacionados às culturas africana e afro-brasileira na grade curricular dos cursos de moda e indumentária a partir da experiência de uma das autoras como discente nos cursos de Ensino Superior em Tecnologia da Produção do Vestuário concluído em 2014 (Cetiqt) e no Bacharelado em Cenografia e Indumentária concluído em 2018 (UNIRIO). Portanto, é importante pontuar que se tratam de formações relativamente recentes.

---

<sup>25</sup> MARTINS, Morgana Fernandes; COSTA, Carla Aparecida Da. A inclusão das culturas afro-brasileira e africana nas grades curriculares dos cursos de Moda e Indumentária. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 089–102, 2019.

CLEMENCIO, Maria Aparecida. Considerações sobre currículo, diversidades e ações afirmativas no espaço acadêmico. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, [s. l.], v. 3, n. 3, p. 149–159, 2019.

Martins e Costa defendem que a ausência desses temas coopera para o racismo institucional existente no Brasil. A partir de reflexões no que tange à lei 10.639, a qual estabelece a obrigatoriedade do ensino de “história e cultura afro-brasileira” dentro das disciplinas que já fazem parte das grades curriculares dos ensinos fundamental e médio (Martins; Costa, 2019, p. 92), a Lei de Diretrizes e Base da Educação também define na base nacional comum a necessidade de contemplar, no sistema de ensino, características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos (Brasil: MEC, 2013 apud Martins; Costa, 2019, p. 95).

Apesar das orientações serem para os níveis fundamental e médio, as autoras compreendem que há respaldo para a aplicabilidade no ensino superior, uma vez que este desenvolve pesquisas e conteúdo que serão aplicados nos outros níveis de ensino (Martins; Costa, 2019, p. 96).

Assim como é notável a ausência ou a superficialidade dos temas de culturas africanas e afro-brasileira na grade curricular dos cursos de moda e indumentária no país, o mesmo também acontece em relação a cultura indígena com respaldo na Lei 11.645/08<sup>26</sup>.

Compartilho da mesma opinião das autoras ao analisar a minha própria formação acadêmica durante o curso de Bacharelado em Design de Moda na UFG. Especialmente em relação às disciplinas de História da Moda, mas não somente, percebo que elas foram pensadas de modo a destacar exclusivamente a perspectiva do Norte Global e do ensino cronológico do vestir, em referência ao que já é feito pela História da Arte. A abordagem enaltece uma supremacia hegemônica em detrimento de outros povos que também fazem parte da formação da nossa cultura e sociedade.

A história do vestir no Brasil é um campo ainda em construção e pensar na ausência de determinados assuntos na formação acadêmica dos alunos reforça mais uma vez a importância e contribuição que essa pesquisa representa para o campo de estudos sobre moda e indumentária.

Outra questão muito importante para ser discutida se refere às ações afirmativas. Elas consistem em medidas de políticas públicas ou ações privadas que buscam reparar as desigualdades vivenciadas historicamente por determinados grupos que foram subjugados para que o acesso deles às mais diferentes

---

<sup>26</sup> A Lei 11.645/2008 altera a Lei 9.394/1996, modificada pela Lei 10.639/2003, estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e inclui no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e cultura afro-brasileira e indígena”.

oportunidades seja garantido. Essas ações afirmativas podem ser adotadas espontaneamente em alguns casos, ou de forma obrigatória.

Alguns exemplos podem ser mencionados, tais como: a reserva de uma parcela dos postos de trabalho para pessoas com deficiências físicas ou intelectuais em cargos públicos e empresas privadas, a adoção de cotas pelas universidades, dentre outras. Em relação às cotas, vale ressaltar que somente após a decisão do Supremo Tribunal Federal, em 2012, quando foi aprovada a Lei 12.711/2012, que garantiu o ingresso por meio de cotas em instituições Federais de Ensino (médio e graduação) (Clemêncio, 2019, p. 151).

A UFG, desde 2008, adota ações afirmativas no âmbito da graduação a partir do programa UFGInclui<sup>27</sup>, antecipando os dispositivos da Lei 12.711/2012. Em 2014, foi criada na universidade a Coordenadoria de Ações Afirmativas (CAAF), que possui como objetivo

(...) propor e acompanhar políticas de ações afirmativas. Contribui para o fortalecimento de uma política universitária comprometida com a superação das desigualdades e o respeito às diferenças. Iniciativas voltadas para a garantia da cidadania e dos direitos humanos dos pretos, pardos, indígenas e pessoas com deficiência (CAAF, 2019, on-line).<sup>28</sup>

Na UFG, após a confirmação on-line da vaga do aluno ingresso no Sistema de Seleção Unificada (SiSU), os candidatos que optaram por alguma das modalidades de cotas para indígenas<sup>29</sup> passam por uma Comissão de Heteroidentificação que verifica os requisitos do candidato, no intuito de proteger o direito daquele que deve ser contemplado pela Lei nº 12.711/12<sup>30</sup>, que prevê a reserva de vagas para as cotas.

No caso da população indígena, a comissão mencionada irá analisar uma série de documentos, entre eles: 1) Autodeclaração (disponibilizada no site [sisu.ufg.br](http://sisu.ufg.br)); 2) Fotocópia do Registro Administrativo de Nascimento de Indígena (Rani)<sup>31</sup> ou uma

---

<sup>27</sup> UFGInclui é um programa que cria 1 vaga em cada curso presencial de graduação da UFG em que houver candidatos(as) indígenas inscritos(as) e cria 1 vaga em cada curso presencial de graduação da UFG em que houver candidato(as) quilombolas inscritos(as). Disponível em: <https://acoesafirmativas.ufg.br/p/27853-duvidas-frequentes-ufginclui>. Acesso em 14 abr. 2020.

<sup>28</sup> Disponível em: <https://acoesafirmativas.ufg.br/p/27631-quem-somos>. Acesso em: 14 abr. 2020.

<sup>29</sup> Sobre as modalidades de cotas, ver edital do SiSU 2020, disponível em: [https://sisu.ufg.br/sistema/2020/Editais/EDITAL\\_MATRICULA\\_SISU\\_2020\\_complementar\\_n1.pdf](https://sisu.ufg.br/sistema/2020/Editais/EDITAL_MATRICULA_SISU_2020_complementar_n1.pdf). Acesso em 8 dez. 2021.

<sup>30</sup> Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm). Acesso em: 08 dez. 2021.

<sup>31</sup> O Registro Administrativo de Nascimento de Indígena (RANI) é um documento administrativo fornecido pela Funai que pode servir como documento para solicitar o registro civil. Disponível em:

declaração da Comunidade Indígena sobre a condição étnica do candidato, assinada por três representantes da comunidade (todos indígenas), com número de documento de identificação, endereço e telefone de contato. Neste caso, podem ser contemplados candidatos aldeados ou não, desde que apresentem os documentos exigidos.

Além disso, em 2015 o Conselho Universitário da UFG (CONSUNI/UFG) aprovou uma resolução para estabelecer a adoção de cotas raciais e ações afirmativas para todos os programas de Pós-Graduação *stricto sensu*, se tornando a primeira instituição pública no país a implementar essa ação como uma política institucional (Jornal UFG, 2015, on-line)<sup>32</sup>.

Desde seu advento, a política de cotas raciais traz tensões curriculares, uma vez que questiona o currículo baseado na perspectiva do Norte Global.

Estas populações têm reivindicado o seu reconhecimento, provocando tensões, ao se articularem em prol de seus valores, estéticos, étnicos, de saberes, conhecimentos, linguagens, formas de pensar o real e de pensar-se, por vezes não presentes nos currículos dos Cursos seja nas licenciaturas ou nos bacharelados (Clemêncio, 2019, p. 151).

As ações afirmativas não resolvem os problemas, mas significam um avanço que possibilita a construção de novas representações na estrutura social. Dito isso, é importante salientar que esta pesquisa está aliada à tendência da universidade em reconhecer a enorme contribuição da diversidade dos povos originários na formação cultural do país; e incluí-las no ambiente acadêmico gera reflexão em relação aos currículos de modo a contemplar novos valores e identidades que não sejam apenas os hegemônicos.

Em relação às revistas internacionais especializadas na área de moda, existem muitas, sendo a maioria delas não gratuitas. Podemos mencionar a *Fashion Theory*, *The Journal of Dress, Body & Culture*, publicada desde 1997 pela *Routledge*; a *International Journal of Fashion Studies*, editada pela *Intellect Journals* (UK) desde 2014; a mesma editora também publica a *Film, Fashion & Consumption* (2012), *Critical Studies in Fashion & Beauty* (2010), *Fashion, Style & Popular Culture* (2014), *Clothing Cultures* (2014), *Critical Studies in Men's Fashion* (2014), dentre muitas outras.

---

<https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/povos-indigenas/direitos-sociais/registro-administrativo-de-nascimento-de-indigena-rani>. Acesso em 8 dez. 2021.

<sup>32</sup> Disponível em: <http://jornal.ufg.br/n/80663-aprovado-sistema-de-cotas-para-pos-graduacao-na-ufg>. Acesso em 15 abr. 2020.

Para o levantamento e revisão bibliográfica desta tese, foi selecionada a revista *Fashion Theory*, por ser um dos periódicos internacionais de moda mais antigo do campo, bem-conceituado e avaliado pelos pares. A revista possui como objetivo e escopo

[a] importância de estudar o corpo como local de implantação de discursos está bem estabelecida em diversas disciplinas. Em contrapartida, o estudo da moda sofreu, até recentemente, com a falta de uma análise crítica. Cada vez mais, porém, os estudiosos reconhecem o significado cultural da autoformação, incluindo não apenas roupas, mas também alterações corporais como tatuagens e piercings. A Teoria da Moda toma como ponto de partida uma definição de "moda" como a construção cultural da identidade corporificada. Fornece um fórum interdisciplinar para uma análise rigorosa de fenômenos culturais, desde o enfaixamento de pés à publicidade na moda (Revista *Fashion Theory*, sem data, on-line, tradução nossa).<sup>33</sup>

Infelizmente, este periódico não está disponível gratuitamente para o público geral, somente para as instituições conveniadas ao portal. Por isso, para acessá-lo foi necessária a utilização da modalidade “acesso café” no Portal de Periódicos da Capes<sup>34</sup>, conforme já mencionado anteriormente.

A frequência de publicação da *Fashion Theory* é de 5 a 6 números por ano. Foram analisados os artigos publicados no recorte temporal estabelecido, sendo identificado a publicação de 28 números da revista, com aproximadamente 175 trabalhos (incluindo artigos, revisão de livros, etc). Vale destacar, inclusive, o volume 20, edição 2, do ano de 2016, organizado pelas pesquisadoras Rita Morais de Andrade e Regina Root, cujo tema foi “*Brazilian Fashion*”, mas, novamente, em todo o conjunto de trabalhos, assim como nessa edição mencionada em especial, não foram encontrados trabalhos que abordassem o tema “indumentária indígena”.

Diante de todo este percurso, foi elaborada a tabela 1 para demonstrar de forma sucinta, panorâmica e quantitativa a incidência das publicações mais recentes envolvendo o tema, a partir das fontes selecionadas:

---

<sup>33</sup> The importance of studying the body as a site for the deployment of discourses is well-established in a number of disciplines. By contrast, the study of fashion has, until recently, suffered from a lack of critical analysis. Increasingly, however, scholars have recognized the cultural significance of self-fashioning, including not only clothing but also such body alterations as tattooing and piercing. *Fashion Theory* takes as its starting point a definition of “fashion” as the cultural construction of the embodied identity. It provides an interdisciplinary forum for the rigorous analysis of cultural phenomena ranging from footbinding to fashion advertising (Revista *Fashion Theory*, sem data, on-line).

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www-tandfonline.ez49.periodicos.capes.gov.br/toc/rfft20/24/3?nav=toCList>. Acesso em 20 abr. 2020.

TABELA 1 - Panorama Geral das Publicações

<b>PANORAMA GERAL</b>			
INDUMENTÁRIA INDÍGENA			
<b>FONTES PESQUISADAS</b>	<b>QUANTIDADE DE TRABALHOS DISPONÍVEIS (2015-2019)</b>	<b>QUANTIDADE DE TRABALHOS ANALISADOS NA AMOSTRA</b>	<b>QUANTIDADE DE TRABALHOS QUE ENVOLVEM DE ALGUM MODO INDUMENTÁRIA INDÍGENA</b>
<b>GOOGLE ACADÊMICO (PALAVRAS-CHAVES EM PORTUGUÊS)</b>	11.500	19	19
<b>GOOGLE ACADÊMICO (PALAVRAS-CHAVES EM INGLÊS)</b>	17.800	20	2
<b>CATÁLOGO DE TESES &amp; DISSERTAÇÕES CAPES</b>	22	22	1
<b>REVISTA VISUALIDADES</b>	128	128	0
<b>REVISTA DOBRA[S]</b>	187	187	1
<b>REVISTA MODAPALAVRA</b>	137	137	0
<b>IARA — REVISTA DE MODA, CULTURA E ARTE</b>	47	47	0
<b>ENSINAR MODE REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN</b>	53	53	2
<b>FASHION THEORY</b>	175	175	0
<b>TOTAL</b>	<b>30.049</b>	<b>788</b>	<b>25</b>

Fonte: Elaborado pela autora em julho de 2021.

A ausência de publicações relativas ao tema nos últimos cinco anos demonstra que os interesses das pesquisas recentes não estão voltados aos modos de vestir dos povos originários. Essa constatação pode ser um reflexo da marginalização sofrida por determinados grupos sociais em relação aos discursos oficiais da história, ou

ainda vestígios da dificuldade de compreender os modos de vestir como um importante vetor da história cultural e social no Brasil.

A pesquisadora Teresa Cristina Toledo de Paula (2006) afirma que o estudo de tecidos, assim como das atividades relacionadas à sua produção, aconteceu fora das universidades tanto na Europa quanto na América do Norte. Segundo ela, apesar da necessidade de conhecimentos específicos no estudo de tecidos e indumentária, pesquisas voltadas para estes temas sempre receberam críticas quanto à produção intelectual.

No Brasil, a tecelagem foi, historicamente, uma atividade de escravos – daí a justificativa econômica do decreto por debaixo dos panos –, e, posteriormente, dos homens libertos e mulheres pobres, ou seja: uma atividade comum, de gente comum e, mesmo, considerada como “inferior”. Em São Paulo, no final do século XIX, a profissão de costureira era associada à prostituição urbana, provavelmente devido ao fato de as atividades de fiar, tecer e costurar continuarem ligadas à imagem da escravidão doméstica, reforçada, ainda, pelo fato de a maioria das costureiras ter a cor da pele parda (Gibert, 1993, p. 23-24 apud Paula, 2006, p. 256-257).

Estes vestígios históricos podem ser o motivo para a ausência de pesquisas com o foco nos modos de vestir em diversas áreas de conhecimento e também em instituições, como por exemplo nos museus que, devido a um valor financeiro-comercial no mercado da arte, tornaram determinadas tipologias de acervo (pinturas, esculturas, mobiliário e papel) mais privilegiados que outros (Paula, 2012). Nessa hierarquia, a indumentária ocupou um lugar de menor valor em relação às práticas museológicas, passando por desafios que vão desde a catalogação até a conservação e exposição destes artefatos.

A busca por conhecer o estado atual de conhecimento sobre um determinado assunto, especialmente após o advento da internet, permite muitos níveis de aprofundamento a partir da variedade de ferramentas de pesquisa disponíveis para o público. Para citar alguns, temos: Scielo, BASE, Academia.edu, periódicos especializados encontrados na Plataforma Sucupira, grupos de pesquisa que podem ser encontrados no Diretório de Grupos de Pesquisa no Brasil Lattes, dentre inúmeras outras fontes. Ainda assim, o caminho percorrido até o estágio deste mapeamento apresentado demonstrou o quanto ainda são incipientes as pesquisas voltadas ao estudo dos vestires indígenas, bem como a ausência de autores indígenas que se dedicam ao assunto, e tudo isso somado às limitações dos filtros de pesquisa em algumas ferramentas de busca.

O avanço deste levantamento ainda poderia trazer inúmeras outras questões. No entanto, é importante expor que algumas decisões tomadas na condução de uma pesquisa podem ser influenciadas não só pelos objetivos previamente definidos, mas também por um contexto muito particular do (a) pesquisador (a) envolvido (a). O modo como me vejo na pesquisa, somado a algumas contribuições conceituais importantes adquiridas no percurso, moldaram as escolhas metodológicas que foram adotadas para o desenvolvimento deste trabalho e que serão apresentados a seguir.

## 1.2 NOTAS CONCEITUAIS, ENTRECRUZAMENTOS DECOLONIAIS E COSTURAS METODOLÓGICAS

Os paradigmas culturais, nossa cosmovisão de mundo, o nosso lugar de fala, as nossas vivências, as nossas bagagens e os encontros proporcionados pelo percurso de pesquisa moldam nossa perspectiva do assunto estudado. Esses encontros podem incluir no processo de investigação as leituras, filmes, músicas, documentários, conversas, entrevistas, orientações, as disciplinas cursadas, os eventos, as palestras, os cursos e também as partilhas vivenciadas no período.

Nessas experiências partilhadas, posso mencionar uma que gerou um importante impacto no desenvolvimento deste estudo, que foi minha passagem pela disciplina *Interculturalidade crítica, transdisciplinaridade e metodologias decoloniais*, ministrada pelo Prof. Elias Nazareno no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da UFG, no segundo semestre de 2020.

Foi a primeira vez que tive a oportunidade de conhecer de modo mais próximo as pesquisas desenvolvidas a partir de metodologias decoloniais e também discutir conceitos-chave como: colonialidade e decolonialidade, e alguns outros conceitos correlatos que desejo esclarecer e discutir brevemente para melhor compreensão dos leitores.

Começando pelo termo colonização, ele pode ser entendido como um período histórico baseado na formação de colônias (no Brasil ocorreu entre os séculos XVI e XIX). Já colonialidade se refere ao vínculo entre o passado e o presente e está relacionada às estruturas sociais que se perpetuam como consequência da colonização até os dias de hoje. Nesse processo, houve a constante tentativa de subalternização de múltiplos saberes e epistemes, que foram apropriados e hierarquizados no discurso ocidental de poder, a partir de projetos sociais, políticos,

éticos e epistêmicos, estabelecendo-se a supremacia do Norte Global em detrimento de outras formas de pensar, sentir e existir. Essa colonialidade está relacionada a uma matriz colonial de poder ligada a epistemes e paradigmas que foram nomeados moderno, pós-moderno, entre outros (Mignolo, 2017).

As professoras que integraram a banca de qualificação deste trabalho em novembro de 2021<sup>35</sup> destacaram a importância de não encarar todos os países europeus como um bloco homogêneo, uma vez que há uma hierarquia de pensamento estabelecida também entre eles mesmos. Por isso, optou-se por fazer uso do termo Norte global como alternativa para se referir a supremacia do pensamento ocidental moderno, em detrimento de outros saberes e epistemes, especialmente do sul.

Como uma resposta à colonialidade, surgem perspectivas baseadas na decolonialidade — que se trata de uma crítica à modernidade, que busca “encontrar em outras formas de conhecimento o ponto de ancoragem de maneiras alternativas de conceber e legitimar o saber”<sup>36</sup> (Soria, 2017, p. 5, tradução nossa). A pesquisadora indígena canadense Mills (2019) pontua que em uma perspectiva originária a decolonização

[...] era vista anteriormente como um processo de retomada da independência; a longo prazo um processo de desinvestimento do poder colonial no domínio burocrático, cultural, linguístico e psicológico da vida. Lutar por essas grandes mudanças em um sistema colonial é muito complicado e ver a decolonização como um processo pessoal pode tornar o objetivo da decolonização menos assustador. A decolonização é sobre mudar a forma como os indígenas veem a si mesmos e como os outros os veem, restaurando a cultura, tradições, idiomas, e transformando as políticas desafiadoras projetadas para a assimilação. (p. 20, tradução nossa).<sup>37</sup>

No Brasil, a recepção do termo decolonial tem sido relacionada com os estudos desenvolvidos pelo grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MDC), composto principalmente por pesquisadores latino-americanos influentes (Gonzaga,

---

<sup>35</sup> A banca de avaliação foi constituída pela Profa. Dra. Carla Milani Damiano (PPGACV/UFG), a Profa. Dra. Manuelina M. Duarte Cândido (Universidade de Liège, Bélgica), a Profa. Dra. Rita Morais de Andrade (PPGACV/UFG) que orienta esta pesquisa e o Prof. Dr. Thiago Fernando Sant’ Anna e Silva (PPGACV/UFG) como suplente.

<sup>36</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).

<sup>37</sup> “Decolonization was previously viewed as the process of taking back independence; the long term process of divesting colonial power from bureaucratic, cultural, linguistic and psychological realm of life. Fighting for these major changes in a colonial system is very complicated and viewing decolonization as a personal process can make the goal of decolonization less daunting. Decolonization is about shifting how Indigenous people view themselves and how others view them, restoring culture, traditions, and language, and challenging policies designed for assimilation.” (Mills, 2019, p. 20)

2021) que estudam sobre e a partir da América Latina (Freitas, 2018). Apenas para mencionar alguns, integram o referido grupo o pensador e sociólogo peruano Aníbal Quijano (1928-2018), o pensador argentino Walter Dussel fundador do grupo MDC, o filósofo argentino Enrique Dussel, dentre outros.

O grupo começou a ser estruturado a partir de 1998 (Ballestrin, 2013), tendo, portanto, um pouco mais de 20 anos de existência. Apesar de o grupo ser formado por teóricos latino-americanos que buscam falar a partir da América Latina, o pesquisador Freitas (2018) traz uma crítica baseada no fato de os primeiros encontros pessoais e os seminários do grupo terem iniciado no universo acadêmico dos Estados Unidos — que é uma potência imperial.<sup>38</sup>

Após essa breve contextualização acerca dos principais conceitos, vale a pena destacar o pensamento da pesquisadora Catherine Walsh, que também integra o MDC. Ela defende que o processo de decolonizar o pensamento hegemônico de matriz eurocêntrica não implica negar a sua existência, mas reconhecê-lo e assumi-lo para, a partir de outros sujeitos, lugares, concepções de mundo e movimentos sociais, criar outras formas de pensar, sentir e existir (Walsh, 2017).<sup>39</sup>

A ausência de reconhecimento do protagonismo de populações indígenas nos discursos oficiais da história reverbera em vários campos do saber desde a forma como é conduzido o ensino da história pelos materiais didáticos de nível básico<sup>40</sup> (mesmo diante do respaldo da lei 11.645/08 que inclui no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”) até nos cursos de ensino superior no Brasil (refletido pela ausência de temas específicos nas matrizes curriculares). Thiago Cavalcante (2011) afirma que:

[...] a legislação traz otimismo, mas também certa melancolia por saber que é necessária uma obrigação legal para oferecer algum espaço à história

---

<sup>38</sup>Para saber mais sobre a formação do grupo e sua linha de pensamento, ver: BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio/agosto de 2013, p. 89-117. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jvhv/abstract/?lang=pt>. Acesso: 10 dez. 2021.

<sup>39</sup>Walsh defende o uso do termo decolonial ao invés de descolonial, segundo ela: “Suprimir la ‘s’ es opción mía. No es promover un anglicismo. Por el contrario, pretende marcar una distinción con el significado en castellano del ‘des’ y lo que puede ser entendida como un simple desarmar, deshacer o revertir de lo colonial. Es decir, a pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan en existir.” (WALSH, 2017, p. 12). No entanto, é mais comum encontrar nos trabalhos escritos em língua portuguesa o uso do termo “descolonial”.

<sup>40</sup>Sobre esse assunto, vale a pena destacar o texto: MÜLLER, T. M. P., & FERREIRA, P. A. B. A. A decolonialidade como emergência epistemológica para o ensino de história. Arquivos Analíticos de Políticas Educativas, 26(89). <http://dx.doi.org/10.14507/epaa.26.3511>, 2018.

indígena ou ao indígena na história do Brasil ensinada nas escolas (Cavalcante, 2011, p. 364 apud Gonzaga, 2021, p. 15).

As discussões sobre decolonialidade já têm sido uma preocupação recorrente em outros campos do saber, mas no campo dos estudos sobre moda e histórias do vestir é ainda recente. A necessidade de problematizar as vertentes teóricas que têm sustentado por séculos o conhecimento em moda, incluindo os conceitos adotados na área, é urgente.

As teorias mais amplamente adotadas no campo consideram a origem do fenômeno moda a partir do século XIX em decorrência da estratificação social, quando as pessoas com mais poder aquisitivo eram imitadas pelas pessoas menos abastadas e pelas sociedades fora do eixo europeu, levando as pessoas mais ricas a uma busca constante de diferenciação visual<sup>41</sup>.

A compreensão que se construiu acerca da moda envolveu fortemente o seu vínculo com o tempo, com a mudança e com o desejo por novidades. Já o entendimento que se difundiu em relação às sociedades não ocidentais foi a de que elas não possuíam moda — uma vez que seus modos de vestir pareciam sofrer poucas mudanças no decorrer do tempo, definindo, portanto, esses vestires como “indumentária” ou “costume” na perspectiva ocidental moderna (Santos, 2020).

Independentemente da vertente teórica preexistente, elas utilizaram, sobretudo, determinados países europeus como referência central para o surgimento e desenvolvimento do fenômeno moda. As leituras mais comuns, amplamente utilizadas como base para elaboração das ementas das disciplinas e que sustentam há anos essas perspectivas no campo são: Kohler (1983), Lipovetsky (1989), Laver (2000), Daniela Calanca (2008), Georg Simmel (2008), Boucher (2010) e Lars Svendsen (2010)<sup>42</sup>, para citar alguns.

Essa hegemonia do Norte Global no ensino de moda e do vestir no Brasil contribui para uma noção de homogeneidade e cronologia em relação aos modos de vestir que excluem as diferentes cosmovisões e o protagonismo dos povos

---

<sup>41</sup> Para citar alguns: Lipovetsky (1989), Laver (2000), Georg Simmel (2008), Boucher (2010).

<sup>42</sup>As referências das obras citadas são, respectivamente, KOHLER, Carl. **História do Vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 1983. LIPOVETSKY, Gilles. **Império do Efêmero**. A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 2ª ed. LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Cia das Letras, 2000. CALLANCA, Daniela. **História Social da Moda**. São Paulo: Senac, 2008. SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008. BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. SVENDSEN Lars. **Moda: Uma Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

marginalizados, como indígenas, africanos e afro-brasileiros, por exemplo. Estes grupos são colocados de forma recorrente como meros participantes secundários nos discursos oficiais da história. Santos afirma (2020, p. 169) que

[d]este processo de desautorização das sociedades ocidentais é a própria noção de criação, “inspiração” e cópia, muito utilizadas pela moda ocidental: enquanto os grandes estilistas europeus se inspiram e criam a partir da moda africana ou, pensando na diáspora, nos guetos e ruas, ou ainda, trazendo para o caso brasileiro, indígena, ribeirinho e outros, aos povos “sem moda” — ou até “sem história” (SAHLINS, 2003) cabe apenas, em resposta, copiar. Como aponta Said (2007), o colonizador, em seu lugar de autoridade, entende que lhe cabe “ler” o colonizado e traduzir a cultura do mesmo para si próprio, pois o colonizado seria incapaz de perceber o valor em sua própria cultura.

Criou-se, portanto, a ilusão de uma história única e compreendida como verdade absoluta. Isso pode ser percebido nos interesses de pesquisas no campo, ainda muito centrados em nomes da alta costura, movimentos artísticos ocidentais, e outros assuntos geralmente abordados, discutidos e desenvolvidos epistemológica e metodologicamente a partir de uma perspectiva ocidental moderna.

No entanto, já é possível perceber mudanças em âmbito nacional e internacional que têm ganhado fôlego nos últimos anos e que caminham em direção a repensar criticamente o campo a partir de outras perspectivas. A título de exemplificação, no cenário internacional podemos mencionar, dentre várias publicações, a edição da revista *Fashion Theory* publicada em 2020 e intitulada *Decoloniality and Fashion*. Esta edição especial surgiu a partir do trabalho que tem sido desenvolvido pelos membros do comitê diretor do *Research Collective for Decolonising Fashion*.<sup>43</sup>

No Brasil, podemos mencionar o artigo *Vestires indígenas em bonecas Karajá: argumentos para uma história da indumentária no Brasil* de autoria da Rita Morais de Andrade publicado em 2017 na Revista História, Questões e Debates. O dossiê temático publicado pela revista dObra[s], também em 2020, intitulado *Afromoda: o uso das roupas e das aparências em corpos políticos*. O artigo *Uma análise teórico-política decolonial sobre o conceito de moda e seus usos* da autora Heloísa Helena de Oliveira Santos publicado em 2020 pela Revista ModaPalavra. O artigo *Notas sobre História da Moda e da Indumentária no Brasil e possíveis aproximações com perspectivas*

---

<sup>43</sup> Disponível em: <https://rcdfashion.wordpress.com/>. Acesso em 28 mar. 2021.

*decoloniais* da autora Alliny Maia, publicado em 2022 pela Revista dObra[s]. E ainda, o número 40 da Revista dObra[s], previsto para ser publicado em 2024 com a temática *Vestires Plurais dos Povos Originários*, cuja equipe editorial é composta pela Profa. Dra. Rita Morais de Andrade, Tuinaki Koixaru Karajá, Waxiaki Karajá e por mim, ação esta que busca abrir espaço para diferentes vozes, flexibilizando por exemplo a titulação acadêmica na divulgação de conhecimentos originários nos periódicos acadêmicos; dentre outras publicações. Todos esses exemplos buscam descentralizar a perspectiva do Norte Global, ainda muito universalizante do campo.

A partir das reflexões críticas em relação às teorias preexistentes no campo, somadas à minha passagem pela disciplina do Prof. Elias Nazareno, comecei a buscar uma aproximação com o pensamento decolonial. Essa escolha proporcionou muitos incômodos durante o processo de pesquisa, sendo um deles em relação às escolhas dos conceitos relativos ao campo e que seriam adotados neste estudo, considerando as particularidades do tema.

O uso de conceitos, termos e categorizações é uma forma que há tempos utiliza-se como meios de descrever, hierarquizar e relacionar conteúdos que se assemelham. Isso porque “classificações nos fornecem certa segurança sobre a realidade na qual estamos inseridos” (Pombo, 1998 apud Pires; Soler, 2018 p. 32). As pesquisadoras Ema Pires e Mariana Soler (2018, p.33) esclarecem a origem da palavra *Kategoría* e apontam a existência de problemas quando as utilizamos.

A palavra grega *kategoría* significa predicado, atributo, qualidade atribuída a um objeto. Como um predicado, as categorias geram classificações que nos situam no mundo. No entanto, ao classificarmos objetos, os problemas das categorias são sentidos vividamente.

As pesquisadoras defendem que há um limiar que é necessário considerar para que a categorização não passe de um nome comum para um nome próprio. É natural o uso de conceitos no desenvolvimento de pesquisas em uma perspectiva ocidental moderna. Essas estruturas epistemológicas criadas para encaixar determinados conteúdos, devem ser questionados e colocados em perspectiva, no intuito de compreender o modo como foram construídos.

A título de exemplo, proponho discutir brevemente alguns conceitos, colocando em perspectiva a compreensão que se tem sobre deles, no intuito de apontar possíveis alternativas para as suas aplicabilidades. Conforme Porto-Gonçalves (2005, p.3),

[a] Colonialidade do Saber nos revela, ainda, 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.

Quando reconhecemos a existência de histórias plurais nos modos de vestir a partir da diversidade geográfica, climática, socioculturais, das cosmovisões de mundo, da manufatura, das tecnologias de produção do vestuário e dos processos interculturais que transformam as vestimentas — faz com que o entendimento que se tem do termo “moda” seja um tanto quanto reducionista. Pois, conforme já mencionado anteriormente, o conceito foi construído fazendo o uso de determinados países europeus como referência legitimadora, o que gera questionamentos acerca da sua aplicabilidade em assuntos de pesquisa que tornam a referência europeia alheia a outras realidades.

Segundo Santos (2020), na perspectiva ocidental moderna, considerar os modos de vestir das sociedades fora do eixo ocidental como “indumentária” ou “costume” engessa esses outros modos de se vestir em categorias que buscam reforçar a ideia de paralisia no tempo, conferindo a Europa a capacidade “única” de se modificar, inovar e evoluir. Como alternativa para essa questão, a autora propõe que o conceito de moda passe a ser compreendido como “formas de se relacionar com o vestuário” e, portanto, reconhecer a existência de modas, assumindo a existência dela também em sociedades fora do eixo ocidental.

A revisão do uso do termo “indumentária” em uma perspectiva decolonial como Santos (2020) propõe é algo recente no campo, o que me levou a refletir a minha escolha de usar as palavras-chave “indumentária indígena” (*dress* em inglês) para a realização do estado da arte apresentado anteriormente. No entanto, acredito que o uso de outro termo poderia limitar o meu acesso a diversos trabalhos encontrados, tendo em vista que o uso do termo indumentária é amplamente usado em pesquisas de caráter etnográfico.

Naquele estágio da pesquisa a escolha pelo termo “indumentária” veio a partir da contribuição da pesquisadora Lou Taylor que define o termo *dress* como uma “abordagem sociocultural abrangente, intercultural e fundamentada na etnografia” (El

Guindi 1999 apud Taylor, 2013, p. 27, tradução nossa)<sup>44</sup>. Ademais, a compreensão deste termo incorpora tanto os artefatos vestíveis quanto o uso de pinturas e adornos, o que me parecia ser uma boa escolha ao considerar as particularidades do povo *In'ŷ Karajá*.

A partir disso, foi importante refletir os termos mais adequados para este estudo, considerando a temática indígena e a aproximação com a perspectiva decolonial. A utilização de “indumentária” não estaria refletindo a bagagem eurocêntrica de minha formação? O termo “roupa” poderia ser um substantivo menos colonizador? A roupa é comumente compreendida como um tecido utilizado para cobrir ou adornar o corpo e, geralmente, não inclui acessórios e pinturas corporais, o que deixaria de alcançar a definição mais ampla necessária em temáticas que envolvem indígenas.

Dessa forma, optou-se pelo uso dos termos “modos de vestir” e “vestires” como alternativas sinônimas, compreendendo que eles incluem o vestuário, os adornos e as pinturas corporais e não estão associados à ideia de estagnação no tempo. Entretanto, é importante reiterar que a noção de tempo ocidental moderna é inexistente ou diferente nas cosmovisões de diversos povos indígenas, conforme sustentado por Nazareno, Araújo e Pereira (2019). Isso me fez questionar, inclusive, se faz sentido existir a categoria *indumentária indígena* — reflexão que espero ter maior clareza ao final dessa pesquisa.

Outros conceitos também merecem atenção, como por exemplo o termo “étnico”, geralmente usado no campo da moda e do vestir para descrever determinados aspectos como estampas, por exemplo, quando pertencem a alguma etnia, cultura ou país fora do eixo ocidental. O termo confere um sentido implicitamente pejorativo por se associar à noção de exótico ou diferente usando como referência exclusiva o olhar do Norte Global. Seu uso enseja desconsiderar a diversidade cultural entre as etnias, ignorando as especificidades de cada uma delas e estabelecendo uma compreensão binária e hierarquizada que confere a todas as produções que não são do eixo ocidental moderno a característica generalista de étnico.

Outra discussão importante, no que concerne a esta pesquisa, é o termo “tradição”. Uma das questões norteadoras deste estudo é se os modos de vestir das mulheres indígenas *In'ŷ Karajá* nos dias de hoje resultam na manutenção de uma

---

<sup>44</sup> “[...] sociocultural approach comprehensive, cross-cultural, and grounded in ethnography” (Taylor, 2013, p. 27).

tradição. Esse substantivo já foi problematizado em outros campos do saber, como na Antropologia por exemplo, compreendendo que seu uso poderia atribuir um estado estático na cultura, excluindo as dinâmicas sociais e temporais destes povos.

No entanto, vale ressaltar que o entendimento que se tem de cultura na cosmovisão do povo *Inĩ* é diferente da compreensão de alguns antropólogos. Enquanto no campo antropológico temos o caráter híbrido e transformativo da cultura<sup>45</sup>, na cosmovisão do povo *Inĩ* Karajá a sua cultura ou o seu *bàdèdĩnana* (conhecimento) é algo dado, inato, não transformativo e que, portanto, pode-se preservar, perder, resgatar (Nunes, 2016). Ele afirma que

[o] uso que os *Inĩ* fazem da ideia de cultura depende necessariamente da relação com Outros, sobretudo os brancos. Isso, mesmo no uso entre-si do qual me ocupo aqui: os Karajá falam tanto de sua cultura ou de seu *bàdèdĩnana* porque, nos tempos de hoje, as ações das pessoas, em muitas ocasiões, têm elicitado formas que não são *inĩ*, mas *tori* – ou *ixĩju*... (Nunes, 2016, p. 187).

Vale ressaltar que essa compreensão da tradição e cultura é própria da cosmovisão do povo *Inĩ*, e não significa que ela seja a mesma para outros povos originários. Neste trabalho, optou-se por fazer o uso do termo tradição alinhada à cosmovisão deles, e também por perceber a recorrência do uso de palavras como “tradição” e “ancestralidade” em diversos textos, entrevistas, filmes, lives nas redes sociais, dentre outras produções de conteúdo feitas por pessoas *Inĩ* — o que reforça seu amplo uso e entendimento pelo próprio povo.

Atualmente, no campo de estudos sobre moda e história do vestir tem surgido um dissenso entre os autores em relação as compreensões epistemológicas, tanto nas literaturas do âmbito nacional quanto internacional, graças ao aumento das reflexões decoloniais. O exercício de refletir sobre as construções dos conceitos adotados demonstra como eles expressam determinadas concepções de mundo, assim como o desafio dos pesquisadores em buscar escolhas conceituais e

---

<sup>45</sup> Podemos mencionar como exemplo desses teóricos Stuart Hall (2003, p. 44), que diz: “Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.”. Para melhor compreensão do(a) leitor(a) sobre as mudanças conceituais de cultura no campo da Antropologia ao longo dos anos, ler: GONÇALVES, Alicia Ferreira. Sobre o conceito de cultura na Antropologia. **Cadernos de Estudos Sociais**. Recife, v. 15, nº 1, p. 61-74, jan-jun, 2010. Disponível em: <file:///C:/Users/Indy/Downloads/1416-Texto%20do%20artigo-1561-1480-10-20141003.pdf>. Acesso em 03 dez. 2023.

metodológicas mais acertadas e alinhadas às reflexões acadêmicas atuais que têm se construído no campo.

Além das reflexões no âmbito conceitual, também foi necessário pensar sobre o meu lugar de fala. Afinal, é cada vez mais crescente a discussão da legitimidade de pesquisas, cujos temas que envolvem grupos marginalizados, são conduzidas por pesquisadores que não pertencem a esses grupos. Ativistas indígenas reivindicam de forma justa que as histórias sejam contadas por eles mesmos. A pesquisadora indígena Mirna Anaquiri (2017, p.30) afirma que

[...] há pouca representação desse lugar de fala da mulher indígena. As narrativas sobre os indígenas foram feitas por quem? Para quem e atendendo quais interesses? As narrativas existentes sobre os indígenas representam qual povo indígena? As mulheres indígenas narram seus próprios percursos? As experiências desse lugar de narradora (o) têm sido frequentemente ignoradas ou descritas de modo equivocado em muitos espaços de arte como museus, livros didáticos etc.

Diante disso, por diversas vezes ao longo do processo de pesquisa realizei uma autorreflexão sobre minha história para compreender qual seria o meu lugar de fala; o que acabou por influenciar diretamente na escolha dos procedimentos metodológicos que foram adotados. Como pesquisadora, mulher e não indígena foi possível identificar que muitos aspectos de quem sou me aproximam e me distanciam da concepção ocidental moderna que define o indivíduo que estaria no topo da hierarquia de poder colonial, a saber: o homem, branco, europeu, heterossexual, capitalista.

Pude perceber que ser uma mulher branca e latina não parecia ser a mesma coisa que uma mulher branca europeia, por exemplo, mas que ser mulher já implica problemas subjacentes às questões de gênero. Essa compreensão se relaciona bem com o conceito sociológico de *interseccionalidade* que considera que os sistemas de opressão no qual as pessoas estão submetidas, sejam os de “raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária — entre outras — são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente” (Collins; Bilge, 2021, p. 6). Para as autoras, essas categorias não devem ser analisadas de forma isolada, mas elas se sobrepõem e acabam funcionando de maneira unificada (Collins; Bilge, 2021).

Ainda sobre essas classificações mencionadas, vale ressaltar que elas se alinham ao imaginário imperial do mundo ocidental, como discutido por Mignolo ao se referir à sociogênese (2017, p. 22):

O conceito de sociogênese surge no momento mesmo em que toma consciência de ser “negro”, não pela cor da pele, mas por causa do imaginário racial do mundo colonial moderno: tornou-se “negro” ou “homossexual” ou “mulher” por um discurso cujas regras não pode controlar e que não deixa lugar para a queixa [...].

Um livro importante que contribuiu para essas reflexões foi “Pode o subalterno falar?” (2010), escrito pela indiana Gayatri Chakravorty Spivak<sup>46</sup>. A leitura me ajudou a compreender, a partir das contribuições da autora, quem é esse sujeito subalterno e como é conflituoso a condição enfrentada pelo intelectual, algumas vezes militante da causa dos grupos subalternizados, mas que ainda sim é hegemônico. Para Spivack (2010, p. 13), o termo subalterno se refere

[...] [às] camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante.

Sobre o intelectual hegemônico que se interessa por assuntos que envolvem os povos considerados subalternizados, mas não possuem a vivência concreta dos problemas enfrentados por estes grupos, Spivack (2010, p.14) vai dizer que eles ocupam um lugar incômodo e uma cumplicidade intelectual, “que julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência”. Esse ato estaria revestido do discurso hegemônico, que entende que a fala do subalterno necessita estar sempre intermediada pela voz de outrem, que dessa forma reproduz a opressão nas estruturas de poder, e mantém o subalterno silenciado e sem a oportunidade de ser ouvido.

As discussões propostas pela pesquisadora Spivak tiveram um importante impacto e têm influenciado o pensamento pós-colonial nos dias atuais. No entanto, apesar de ser mulher e ter nascido em Calcutá, na Índia, seus cursos de mestrado e doutorado em literatura comparada aconteceram nos Estados Unidos e, enquanto

---

<sup>46</sup> Apesar de a autora Gayatri C. Spivack, juntamente com outros conhecidos autores como Michel Foucault, Jacques Derrida e Edward Said serem considerados pós-estruturalistas e não decoloniais, Spivack foi usada aqui, pois me auxiliou na compreensão de quem é o sujeito subalterno e me inspirou a realizar este exercício de autorreflexão. Afinal, a autora, como intelectual, também gozou de muitos privilégios e questionou seu lugar de fala como ponto de partida para teorizar. As diferenças acerca das teorias pós-coloniais e decoloniais podem ser vistas mais detalhadamente em: BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio/agosto de 2013, p. 89-117. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jvhv/abstract/?lang=pt>. Acesso: 10 dez. 2021.

intelectual, gozou de inúmeros privilégios que muitas mulheres de seu país não tiveram. Gayatri Spivak se reconhece nesse contexto privilegiado, mas usa deste espaço para questionar o próprio lugar de onde teoriza.

Essas questões são sensíveis e revelam o desafio de se fazer pesquisa em um cenário de domínio da perspectiva ocidental moderna, tornando-se urgente a necessidade de reconhecer o protagonismo dos grupos subalternizados que reivindicam, muitas vezes com sangue, este lugar de fala. Isso exige mais responsabilidade e compromisso dos intelectuais em propor novas alternativas que criem oportunidades, por meio das quais o sujeito subalterno possa falar e ser ouvido.

Um caso que merece reflexão foi a da historiadora e antropóloga brasileira Lilia Moritz Schwarcz sobre um de seus artigos publicados na Folha de São Paulo, em agosto de 2020. Ela é professora da Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade de Princeton (Nova Jérsei, Estados Unidos da América), e como pesquisadora possui uma vasta produção de temas relacionados às construções simbólicas e imagéticas, etnicidade, e questões raciais.

O artigo era sobre o filme *Black is King*, de Beyoncé, no qual a cantora dubla a personagem Nala. A produção foi lançada como conteúdo exclusivo na plataforma de *streaming* Disney Plus, e representava uma nova versão do filme “O Rei Leão”. As críticas sofridas por Schwarcz problematizam o seu lugar de fala, uma vez que os críticos manifestaram repúdio ao fato de, na visão deles, como uma historiadora e mulher branca poderia discutir a forma com que Beyoncé deveria retratar sua própria história enquanto mulher negra (Vieira, 2020, on-line)<sup>47</sup>, iniciando, deste modo, uma espécie de cancelamento<sup>48</sup> da historiadora e antropóloga.

Nas redes sociais, Lilia Schwarcz se desculpou dizendo:

Não deveria ter aceito o convite da Folha, a despeito de apreciar muito o trabalho de Beyoncé; seria melhor uma analista ou um analista negro estudiosos dos temas e questões que a cantora e o filme abordam. Ao aceitar, não deveria ter concordado com o prazo curto que atropela a reflexão mais sedimentada. Deveria também ter passado o artigo para colegas opinarem. Não ter dúvidas é ato de soberba. Também não deveria ter escrito aquele

---

<sup>47</sup> Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/08/05/black-is-king-intelectuais-negros-falam-sobre-texto-de-lilia-schwarcz.htm>. Acesso em: 10 set. 2020.

<sup>48</sup> Termo que se tornou amplamente utilizado com o advento das redes sociais que consiste na ação de organizar um boicote generalizado contra uma pessoa, decorrente de seu comportamento ofensivo ou moralmente condenável em uma determinada situação.

final; era irônico e aprendi que é melhor dizer, com respeito, do que insinuar (SCHWARCZ, 2020, on-line)<sup>49</sup>.

Em outra entrevista no Roda Viva, Schwarcz defendeu a escuta como um processo transformador e que, apesar do doloroso conflito, ela não se considera uma vítima, usando da oportunidade para aprender com seus erros. Quando questionada acerca de seu lugar de fala, ela comenta: “acho que a questão de lugar de fala tem sido mal compreendida, eu acho que é importante, é uma política de reparação e uma política de reconhecimento, o que não quer dizer que o lugar de fala seja um monopólio” (Schwarcz, 2020, on-line)<sup>50</sup>.

Apesar de a pesquisadora destacar o cuidado para o lugar de fala não se tornar um monopólio, ainda assim, é necessário reconhecer a urgência das histórias serem contadas e protagonizadas pelas próprias vozes das pessoas que pertencem a esses grupos que estiveram à margem nos discursos oficiais da história.

Me deparar com essas questões e me enxergar enquanto intelectual considerada branca no Brasil e em um lugar privilegiado reforçaram a necessidade fundamental de adotar procedimentos metodológicos responsáveis e conscientes no desenvolvimento desta tese. Não que eles sejam suficientes para solucionar a questão, mas ao meu ver, representam uma mudança (ainda que incipiente) no modo de se pesquisar.

Novas metodologias de pesquisa devem tensionar a concepção ocidental moderna que nos leva a reproduzir sempre os mesmos procedimentos metodológicos para desenvolver um estudo. Ainda é comum em pesquisas etnográficas, por exemplo, o formato tradicional que vêem as comunidades apenas como um espaço para coleta de informações e dados.

Os autores Ocaña e López (2018) defendem a urgência de decolonizar o campo das ciências sociais considerando novos tipos de conhecimentos e ciências, em busca de criar outras formas de pensar, sentir e existir, já que quase sempre “o investigador configura os conhecimentos à margem dos investigados, e estes não

---

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDeND7OnekC/?igshid=7d72w3tufwma>. Acesso em: 05 ago. 2020.

<sup>50</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/09/nao-sou-uma-vitima-diz-lilia-schwarcz-sobre-polemica-com-beyonce-no-roda-viva.shtml>. Acesso em: 10 set. 2020.

participam do processo investigativo, nem dos resultados e nem da escrita científica” (Ocaña, Arias López, 2018, p. 152, tradução nossa)<sup>51</sup>.

Pensar em formas de trabalho que sejam mais colaborativas vai em direção a urgente necessidade de promover um espaço de fala para grupos subalternizados historicamente. A pesquisadora Joanne Rappaport (2007) defende que é muito mais significativo um espaço que permita o processo de *coteorização* com os grupos estudados, processo este que proporciona tanto aos nossos interlocutores quanto a nós mesmos, novas ferramentas conceituais para dar sentido às realidades contemporâneas.

A partir disso, comecei a pensar em quais procedimentos metodológicos poderiam ser adotados no desenvolvimento desta tese, e que se aproximam de uma perspectiva decolonial. Em conversas com uma colega indígena na Pós-Graduação, me deparei com a triste realidade de que essas escolhas metodológicas colaborativas ainda representam ações muito incipientes no contexto acadêmico institucional — uma vez que a pessoa responsável pelo trabalho recebe o título de mestre, doutor, etc. E as pessoas que colaboraram com a pesquisa, quais benefícios recebem?

Esse aspecto já foi percebido pela universidade e tem gerado preocupação por parte do CEP/UFG. Quando um projeto de pesquisa é submetido para avaliação deste órgão, um dos campos que deve ser preenchido pelo (a) pesquisador (a) envolve os riscos e benefícios da investigação para os participantes.

Quando o projeto de pesquisa dessa tese foi submetido, especificou-se que o risco que o estudo poderia oferecer ao participante é o desconforto e/ou o constrangimento causado pelas memórias ou lembranças afetivas, decorrentes das entrevistas que seriam realizadas. Neste caso, a/o participante, poderia interromper a participação sem nenhum prejuízo, sendo garantido seu sigilo. Quanto aos benefícios, foi mencionada a colaboração do (a) participante no desenvolvimento da pesquisa científica em nossa região, incluindo a sua contribuição para as discussões acerca dos vestires das mulheres *Inỹ* Karajá, que poderia auxiliar investigações futuras.

No entanto, olhando para trás, reconheço que os benefícios mencionados naquele momento de submissão ao CEP pareceram pouco contribuir para este povo. Os benefícios que essa pesquisa poderia ter só começaram a ser mais perceptíveis

---

<sup>51</sup> [...] el investigador configura los conocimientos al margen de los investigados, y estos no participan del proceso investigativo, ni de los resultados, ni de la escritura científica (OCAÑA, ARIAS LOPEZ, 2019, p. 152).

durante o processo de conseguir a anuência dos caciques das aldeias para a realização das entrevistas. Em conversas com as lideranças mencionei que eu me interessava em investigar os modos de vestir das mulheres *In'ỹ Karajá* nos dias atuais, e se esses modos resultam na manutenção de algumas tradições, refletindo sobre o motivo de alguns deles não serem mais usados. Lembro-me de uma das caciques responder em um ar que parecia ser bem reflexivo: “Nossa, sua pesquisa me parece ser muito interessante”.<sup>52</sup>

A partir disso, comecei a pensar que a pesquisa não apenas me permitiria refletir sobre minhas próprias concepções naturalizadas conforme mencionado, mas poderia ser um espaço de reflexão também para as mulheres indígenas *In'ỹ Karajá* no que tange às transformações de sua própria cultura. Esse foi um exemplo de interesses de pesquisa próprios que vieram de encontro aos interesses também das mulheres indígenas colaboradoras. Entretanto, também houve interesses da comunidade que foram posteriormente incorporados neste trabalho. Um destes exemplos é a discussão sobre o uso do cocar masculino pelas mulheres ativistas indígenas ou descendentes no último capítulo desta tese — questão essa que tem provocado desconforto e contribuído para discussões relacionadas à identidade, gênero, tradição e cultura.

A seguir, apresento os procedimentos metodológicos que foram adotados no desenvolvimento deste estudo. Esta pesquisa possui uma abordagem qualitativa, uma vez que se aprofunda na compreensão de um grupo social e na dinâmica intercultural de suas relações sociais — reconhecendo as particularidades do campo das ciências sociais e a necessidade de uma metodologia própria. Segundo a pesquisadora Maria Cecília Minayo, a pesquisa qualitativa é aquela que:

[...] trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (Minayo, 2004, p.21).

O primeiro passo metodológico, já apresentado neste capítulo, consistiu no levantamento e revisão bibliográfica sistematizada dos artigos mais recentes mostrados no Google Acadêmico, as dissertações e teses disponíveis no portal de

---

<sup>52</sup> Conversa feita por telefone no dia 21 de novembro de 2020 com Sandra, a cacique vigente da época na aldeia São Domingos/MT.

periódico da CAPES, as publicações em revistas especializadas especialmente nos campos de estudos sobre moda, indumentária e cultura visual, que envolviam o tema.

No que se refere à seleção do referencial teórico adotado, houve a preocupação de abrir espaço e privilegiar a pluralidade de autores, considerando aspectos geográficos (autores de outros lugares no mundo, retirando o foco passivo das referências europeias), a busca por autores indígenas, sempre que possível e com característica transdisciplinar (que incluísse diversos campos do saber). O termo “transdisciplinar” aqui se aproxima do proposto por Isac Iribarry (2003), que defende que a transdisciplinaridade possui como finalidade compreender o mundo presente, de modo que haja uma unidade plural de conhecimentos.<sup>53</sup>

Outro procedimento metodológico importante na condução deste estudo se deu a partir da crise mundial de saúde pelo coronavírus (covid-19). Os povos indígenas são uma parcela vulnerável e motivo de grande preocupação ao considerarmos os impactos que este contexto têm causado na perpetuação de suas culturas e na multiplicidade do patrimônio cultural brasileiro para futuras gerações. Isso porque muitas tradições de diversos povos originários são passadas entre as gerações por meio da oralidade de pessoas mais velhas para as pessoas mais jovens — e os idosos fazem parte do grupo de risco da doença. Além disso, estes povos sofrem diante do difícil acesso e/ou dos recursos escassos de sua estrutura de saúde, o que torna o atendimento aos doentes algo problemático. Segundo a Articulação dos Povos Indígenas no Brasil (Apib), até o dia 21 de novembro de 2022 já havia 75.711 indígenas contaminados, de 162 povos diferentes, somando 1.324 mortes.<sup>54</sup>

Esse cenário fez com que o início dessa pesquisa se desse por meio da Etnografia Digital. Essa escolha se deu por dois motivos, o primeiro em atendimento às orientações da OMS para a contenção da covid-19 e o segundo devido a suspensão da concessão de novas autorizações de entradas em terras indígenas pela Portaria nº 419, de 17 de março de 2020<sup>55</sup> da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) retromencionada. Após a qualificação desta pesquisa, com o avanço das vacinas e a perda do vigor da Portaria nº 419, houve a realização da pesquisa de campo

---

<sup>53</sup> Para melhor compreensão das diferenças entre disciplina, multidisciplinaridade, pluridisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, consultar: IRIBARRY, Isac Nikos. Aproximações sobre a Transdisciplinaridade: Algumas Linhas Históricas, Fundamentos e Princípios Aplicados ao Trabalho de Equipe. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 2003, 16(3), pp. 483-490.

<sup>54</sup> Disponível em: <https://apiboficial.org/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

<sup>55</sup> Vem em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Portaria/PRT/Portaria%20n%C2%BA%20419-20-mj-sp-funai.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Portaria/PRT/Portaria%20n%C2%BA%20419-20-mj-sp-funai.htm). Acesso em: 05 jan. 2022.

presencial na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO (*Hãwalò*) entre os dias 2 e 5 de setembro de 2022.

Diante disso, importa esclarecer a compreensão que se tem sobre a Etnografia Digital como metodologia, já que esse foi o recurso possível durante a maior parte do estudo. Segundo Miller (2004, p. 43), “na antropologia, os critérios primários da etnografia incluem a observação participante e o tempo passado na comunidade ou no espaço social estudado”. Contudo, a condição digital do atual contexto tem feito parte da vida de milhares de pessoas em todo o mundo, influenciando de diversas formas as esferas das relações sociais. Especialmente a partir dos anos 1990, diversos termos foram criados para se referirem ao uso da etnografia nos meios digitais, para mencionar alguns: a netnografia, etnografia digital, webnografia, ciberantropologia (Polivanov, 2013), dentre outros.<sup>56</sup>

Beatriz Polivanov (2013) destaca a existência de três perspectivas principais em relação à compreensão da internet pelos principais autores que discutem a etnografia aplicada nos meios digitais. Uma das perspectivas compreende a internet como um espaço distinto do off-line. Outra vertente a vê como um elemento da cultura e não uma entidade à parte, defendendo, portanto, a integração entre os âmbitos on-line e off-line. Por fim, a última visão, filiada à ideia de integração, acrescenta que ela também é uma tecnologia geradora de práticas sociais.

O pesquisador Latour (2012) propôs perceber os significados híbridos entre os humanos e as tecnologias, aplicando a “teoria do ator-rede” nos estudos sociais da tecnologia. Em consenso com o pensamento de Latour, a pesquisadora Cláudia Pereira Ferraz (2019, p. 53) argumenta:

Mais que um campo de interação social, as mídias em rede on-line produzem e reproduzem comportamentos, valores e preceitos do controle desempenhado pela cultura a que estão submetidas. Em virtude dos deslocamentos possíveis da hibridização entre tecnologia on-line e corpo, a saber, da utopia da cibercultura aos desdobramentos do ciberespaço para uma forma de sociabilidade superior à mundana, atinge-se agora, uma visão mais distópica, dadas as qualidades presenciais estarem transpostas às telas pelas redes sociais.

---

<sup>56</sup> Sobre as diferenças terminológicas entre os termos, consultar: POLIVANOV, Beatriz. Etnografia Virtual, Netnografia ou Apenas Etnografia? Implicações dos Termos em Pesquisas Qualitativas na Internet. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 36º, 2013, Manaus-AM.

A hibridização entre corpo e tecnologia, presença e copresença me aproximam da compreensão onde não se separa o on-line e off-line (real e virtual), por isso, adotou-se aqui o termo “etnografia digital” ao invés de “etnografia virtual”. Ferraz (2019) defende que a condição on-line a partir das mídias móveis contribuiu para que as fronteiras entre o on-line e off-line fossem dissolvidas, “as experiências no ambiente on-line devem ser consideradas como concretas e reais, representando os modelos contemporâneos de vida” (Ferraz, 2019, p. 59). A autora também destaca outras questões interessantes, como os diferentes resultados que podem surgir a partir das diferentes escolhas de fontes e os modos diferentes de observação, incluindo as especificidades dos sites analisados; essas características podem fazer do exercício da etnografia digital algo interminável.

Em relação à pesquisa desenvolvida para esta tese, apesar de existir algumas limitações de qualidade de conexão de internet por algumas aldeias, atualmente muitas populações indígenas desfrutam dos recursos digitais e estão cada vez mais presentes nas redes sociais e aplicativos de mensagens instantâneas e chamadas de voz, como por exemplo: o *Facebook*, *Instagram* e o *WhatsApp*. Essa condição digital dos povos indígenas nos dias atuais permitiu com que houvesse a viabilidade da realização de entrevistas semi-estruturadas com indígenas *Inỹ Karajá* por meio de chamadas de vídeo no *WhatsApp*, recurso escolhido por elas mesmas.

A proposta inicial não consistiu em entrevistas semi-estruturadas individuais, mas sim em uma roda de conversa coletiva onde todas as colaboradoras envolvidas naquele momento pudessem se conhecer. O primeiro encontro aconteceu no dia 5 de maio de 2021 e contou com a participação somente de mulheres, sendo três delas residentes na aldeia Santa Isabel do Morro/TO e uma delas da aldeia de São Domingos/MT. O relato sobre como aconteceu neste encontro digital será abordado de forma mais detalhada no capítulo 4.

Após essa roda de conversa, fui avançando nas leituras especializadas envolvendo o povo *Inỹ Karajá*, realizando consultas em acervos museológicos disponíveis on-line e tirando dúvidas acerca de alguns adornos e grafismos também por meio do *WhatsApp* com essas mulheres colaboradoras.

Nos meses de julho, agosto e setembro de 2022 realizamos de forma colaborativa um projeto denominado *A Pluralidade do Vestir no Brasil: alinhavando*

*histórias e saberes originais Inỹ Karajá*, proposto pelo Grupo de Pesquisa Indumenta: *dress and textiles studies in Brazil*.<sup>57</sup>

A partir do referido grupo de pesquisa, realizei a submissão do projeto mencionado na chamada de fomento RE-FARM CRIA, promovido a partir de uma parceria entre o Instituto Precisa Ser e a marca de moda FARM. A proposta foi aprovada e consistiu em duas ações principais, sendo uma delas um curso formativo EaD denominado *Vestires Plurais das Mulheres Inỹ Karajá* e a outra foi uma exposição digital cujo nome é *Ixitkydkỹ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Inỹ Karajá*, que pode ser acessada por um site<sup>58</sup> na plataforma Wix.

A equipe envolvida diretamente neste projeto contou com 19 pessoas, sendo 1 pessoa parda não indígena, 9 pessoas brancas não indígenas e 9 pessoas indígenas. Além disso, houve outras colaborações de forma complementar como as pessoas que aparecem nas fotografias, no documentário ou que gravaram áudios para a exposição.

As ações alcançaram pessoas de diversos estados do Brasil e de outros 23 países. O caráter colaborativo fez com que este projeto fosse um dos recursos metodológicos usados para a coleta de dados dessa tese, se desenvolvendo de forma ampla, inovadora e digital. Mais detalhes de como foi essa experiência e seus impactos serão abordados no capítulo 3. Quando o projeto ainda estava acontecendo, conforme mencionado, foi possível realizar a pesquisa de campo presencialmente na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO, cuja descrição e reflexões serão apresentadas também no capítulo 3.

As imagens dos acervos on-line das instituições museológicas, as fotografias produzidas pelos indígenas especialmente para o projeto ou aquelas fornecidas de seus portfólios foram ponto de partida para muitas das discussões que serão apresentadas, cuja análise se deu a partir da contribuição dos autores do campo da Cultura Visual. As reflexões sobre as imagens e o método adotado serão abordadas no próximo capítulo por ser algo importante e que merece fôlego.

Conforme já exposto na introdução, optou-se por destacar na cor vermelha as referências bibliográficas ao final deste trabalho que possuíam autoria indígena em alusão às lutas sangrentas e ainda constantes sofridas pelos povos originários. O

---

<sup>57</sup> Este grupo foi originado na UFG e registrado no CNPq desde 2016, dedicando-se especialmente aos estudos relacionados aos tecidos e aos modos de vestir no Brasil, sob coordenação da Profa. Dra. Rita Morais de Andrade.

<sup>58</sup> Acesse em: [www.vestiresmulheresinykaraja.com](http://www.vestiresmulheresinykaraja.com).

resumo desta foi traduzido pelo indígena *Inỹ* Karajá chamado Mairu Hakuwi Kuady, pertencente à aldeia São Domingos/MT. A capa desta tese foi feita criativamente pelo indígena Hadori Karajá, também da Aldeia Santa Isabel do Morro/TO.

Para melhor compreensão do planejamento dos recursos metodológicos utilizados para o desenvolvimento desta pesquisa, foram feitos os seguintes mapas mentais (figuras 6, 7, 8 e 9):

**FIGURA 6 - Colaboradoras das Rodas de Conversas**



**Fonte:** Elaborado pela autora em novembro de 2022.

FIGURA 7 - Planejamento das Rodas de Conversas



Fonte: Elaborado pela autora em novembro de 2022.

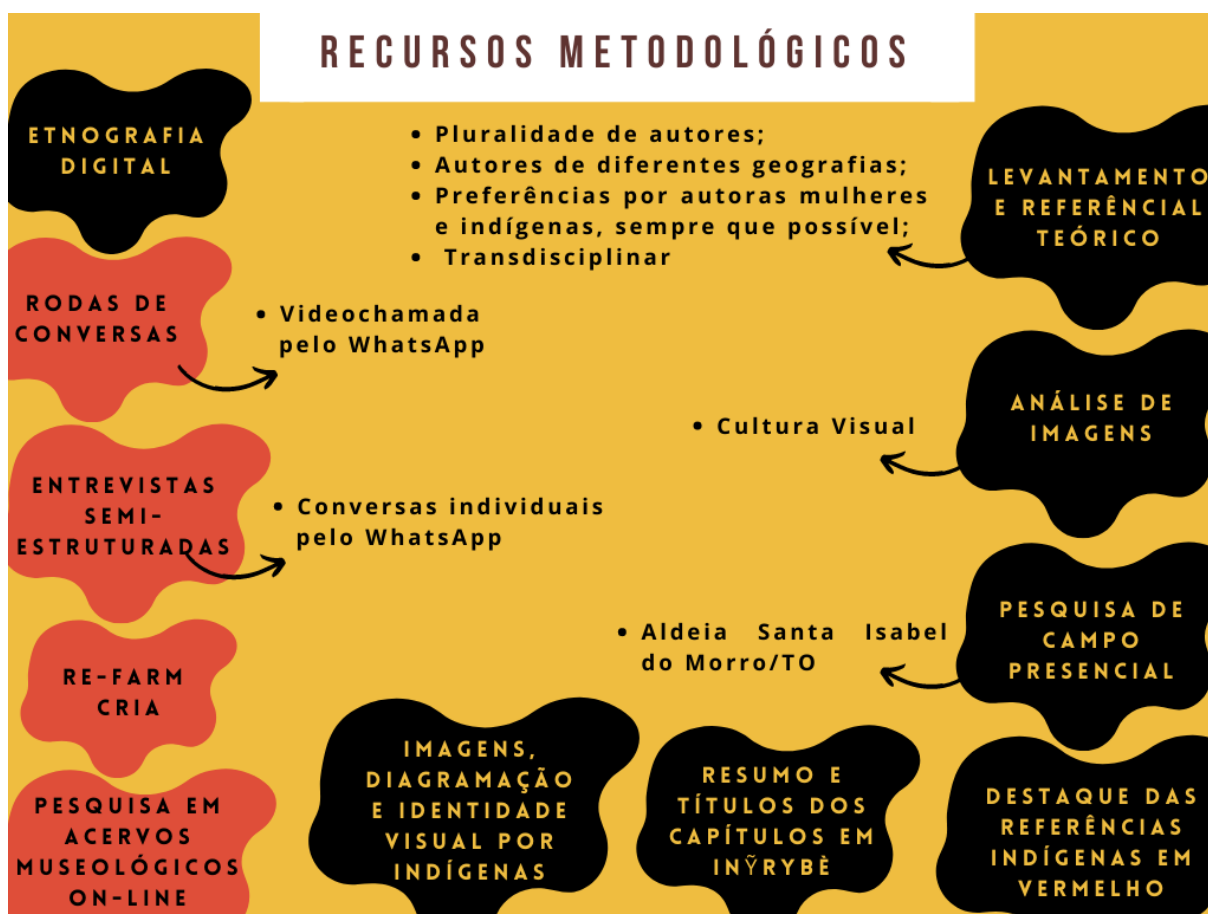
FIGURA 8 - Colaboradores no RE-FARM CRIA



Legenda: Colaboradores indígenas destacados em vermelho.

Fonte: Elaborado pela autora em novembro de 2022.

FIGURA 9 - Recursos Metodológicos da Pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora em novembro de 2022.

Neste capítulo foi apresentado o panorama das publicações recentes do tema desta tese, a partir das palavras-chave “indumentária indígena”. Discutiu-se a problematização de termos e conceitos que buscam refletir acerca da necessidade de reconfigurar os paradigmas teóricos e epistemológicos adotados no campo, no intuito de considerar e valorizar conhecimentos e modos de pensar que se diferem da perspectiva do Norte Global. Refletiu-se sobre a necessidade de humanizar nossas pesquisas reconhecendo a si mesmo na condição de privilegiado, como bem destacado por Zofia Cielatkowska (2010, np):

[...] descolonizar é também reconhecer o privilégio, ver o sistema, bem como os indivíduos (incluindo a si mesmo) nele, estimular conversas dolorosas ao invés de silenciá-las, abrir caminho para e ouvir vozes desprivilegiadas, admitir a própria posição profissional não vem apenas do trabalho árduo, mas também dos vieses da estrutura social que nos proporcionam inúmeras vantagens em diferentes níveis de nossas carreiras. Ao reconhecer a posicionalidade, aspiramos operar além da diferença colonial, onde todas as

vozes são conhecedoras, dignas e seguras. (Cielatkowska, 2010 apud Fashion Theory, 2020, on-line).<sup>59</sup>

A pesquisa busca “pôr no centro vozes e experiências, não só como meras fontes, mas enquanto constitutivas de sujeitos des- e anticoloniais” (Bozzano, 2018, p.5).

No capítulo dois serão apresentadas algumas análises que exemplificam o uso das imagens e visualidades como parte da construção de estereótipos indígenas no imaginário social brasileiro. Haverá, também, uma breve contextualização sobre o povo *Inĩ Karajá*, o mito de origem dos povos a partir de sua cosmovisão, a origem da aldeia Santa Isabel do Morro/TO (*Hãwalò*), o plano espacial das aldeias *Inĩ*, expondo a divisão relativa ao espaço ritual masculino e ao espaço doméstico para melhor compreensão posterior do leitor sobre as vestimentas e adornos utilizados pelas mulheres em diferentes contextos social e ritual e, por fim, algumas considerações sobre as mulheres *Inĩ Karajá*.

## **2 COSTURANDO O CONTEXTO**

### **2.1 O USO DAS IMAGENS E VISUALIDADES NA CONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS INDÍGENAS NO IMAGINÁRIO SOCIAL BRASILEIRO**

Quando ouvimos a palavra “índio”<sup>60</sup>, acionamos um imaginário social construído culturalmente sobre essas pessoas. Muitos fatores contribuem para a formação do senso comum, tais como a herança histórica, os materiais didáticos no período de nossa formação escolar, os eventos considerados comemorativos como o “Dia do Índio”, as experiências pessoais, os personagens indígenas retratados em novelas, filmes, documentários, desenhos animados, dentre outros. A concepção do “ser” indígena na grande maioria das vezes se aproxima de uma perspectiva estereotipada e caricata.

O entendimento que se tem sobre estereótipos está relacionado às ideias preconcebidas e geralmente negativas, por se tratar de generalizações feitas pelas pessoas em relação aos indivíduos pertencentes a grupos sociais específicos. Eles

---

<sup>59</sup> Disponível em: <https://www-tandfonline.ez49.periodicos.capes.gov.br/doi/full/10.1080/1362704X.2020.1800983>. Acesso em: 01 mar. 2021.

<sup>60</sup> Termo comumente utilizado pelas pessoas da sociedade envolvente para se referirem a uma pessoa que pertence a um grupo indígena.

podem estar associados tanto aos aspectos físicos e externos (cabelo, pele, olhos, modos de vestir, comportamentos), quanto a questões como cultura, sexualidade, religião, valores, dentre outros.

Neste processo de construção do imaginário social sobre um determinado grupo, gostaria de destacar o papel fundamental que as imagens e visualidades possuem ao longo da história. Antes de mencionar alguns exemplos práticos, dedico este momento para esclarecer como enxergo as imagens e visualidades no desenvolvimento desta pesquisa, a partir das contribuições de alguns autores do campo da Cultura Visual.

Muito anterior à escrita, a imagem e a visualidade já se faziam presentes. No entanto, houve o predomínio da linguagem escrita sobre o pensamento como objeto de investigação filosófica, por meio de sistemas de significação (virada linguística), que contribuiu para que o foco na linguagem textual tivesse um espaço cada vez maior na hierarquia de produção de sentidos e discursos (Martins, 2016). Mesmo após a virada imagética e a ascensão dos estudos culturais, ainda hoje é comum a utilização de imagens com a finalidade de exemplificar ou ilustrar o conteúdo de um texto.

Apesar disso, no campo de estudos da cultura visual, a imagem possui destaque e é reconhecida como ponto de partida para a produção de sentidos e valores, suporte de conhecimento e orientação de mundo. O pesquisador Fernando Hernandez (2011, p. 33) afirma:

[...] as imagens e outras representações visuais são portadoras e mediadoras de significados e posições discursivas que contribuem para pensar o mundo e para pensarmos a nós mesmos como sujeitos.

Alguns autores do campo da Cultura Visual compreendem a imagem como algo central, entretanto, me aproximo dos autores que consideram também as experiências visuais. Mitchell (2002) inclui, além das imagens como interesse para o campo, tudo o que vemos, olhamos, mostramos, exibimos, e também aquilo que escondemos, dissimulamos e nos recusamos a ver.

Nesse sentido, se faz importante esclarecer alguns conceitos a partir do pesquisador Pablo Petit Passos Sérvio (2014), que está em harmonia com o pensamento de Hal Foster (1988). Sérvio (2014) e Foster (1998) vão dizer que o “visual” é dividido em duas dimensões, são elas a visão e a visualidade. A visão se

refere à dimensão biológica do olhar, enquanto a visualidade se refere à dimensão cultural, histórica e contextual do olhar.

Ambas dimensões estão sujeitas a uma percepção seletiva, que significa que enxergamos determinadas coisas e outras não (Sérvio, 2014). Essa percepção seletiva acontece por um lado devido a uma limitação biológica do nosso cérebro em conseguir processar as informações recebidas, e por outro lado devido à influência de condições e referentes, como bem apontado pelo pesquisador Raimundo Martins (2016, p.24):

O olhar está sempre transpassado por condições e referentes que se superpõe tais como classe, raça, idade, estilo de vida, preferências sexuais e muitas outras. Via olhar, essas relações embebedem (contaminam) o espaço da imagem com informações, preconceitos, expectativas e predisposições, transformando-o em espaço de intersecção de interação e diálogos com subjetividades. Por isso mesmo, esses espaços são passíveis de sugerirem e influenciarem reposicionamentos sociosimbólicos, e inclusive, de repulsa.

A compreensão da percepção seletiva contraria a ideia de um olhar neutro. Quando se consideram as condições, os referentes, a bagagem do olhar, incluindo a cultura e o contexto na qual determinada experiência visual ou imagens estão vinculadas, isso faz com que a produção de sentido se dê na relação entre o indivíduo e a imagem. Dessa forma, as imagens não possuem significados próprios e estáticos aderidos a elas.

Knauss (2006) chama a atenção para o uso das imagens como fontes de pesquisa e defende que a leitura por muito tempo foi algo restrito socialmente a determinadas pessoas, enquanto a imagem foi um tipo de registro mais abrangente. Ele defende que, apesar do uso comum de documentos como fonte histórica, a hegemonia da fonte escrita, em relação a diversas outras, contribuiu para uma leitura evolucionista do conhecimento.

A crítica contemporânea à concepção cientificista de história conduziu também à crítica da concepção correspondente de documento histórico, que parte da perspectiva de que os registros do passado que chegam até os dias de hoje não são inocentes. Se os vestígios do passado atravessaram os tempos, é porque, em grande medida, originaram-se do esforço de antigas gerações de legar uma certa idéia de seu tempo e de sua sociedade às gerações futuras. São, assim, produtos de uma operação seletiva que traduz o controle sobre as

informações que a sociedade exerce sobre si mesma (Knauss, 2006, p. 102).

Diante disso, é possível perceber a potencialidade da utilização das imagens e das visualidades como fontes de pesquisa abrangentes. Veremos a seguir como elas também contribuíram de forma importante na formação do imaginário social estereotipado acerca dos povos originários do Brasil.

A título de demonstração foram selecionadas para análise três exemplos provenientes de diferentes veículos de informação, sendo uma pintura histórica, uma imagem relativa à cultura popular e um artefato patrimonializado, que de modo comum colaboram para a compreensão do que é “indígena” (aqui o termo é usado no singular como uma constatação do imaginário social). A escolha se deu a partir da minha própria experiência enquanto mulher brasileira e não indígena. Trata-se de imagens e visualidades com as quais me deparei durante algum momento da minha vida.

**FIGURA 10 - A Primeira Missa no Brasil, 1860**



**Legenda:** Artista Victor Meirelles, título “A Primeira Missa no Brasil”, 1860. Dimensões: 268 x 356 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

**Fonte:** Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/ewWBXuZgjiwAIQ?hl=pt-BR>. Acesso em: 30 abr. 2022.

Eu, assim como muitas outras pessoas, lembro dessa pintura (figura 10) em óleo sobre tela intitulada *A Primeira Missa no Brasil*, feita por Victor Meirelles por volta de 1860. Essa pintura histórica clássica fez parte (e ainda faz) de muitos livros didáticos no período de formação escolar no Brasil<sup>61</sup>.

Na imagem é possível perceber um evento religioso sendo realizado em uma praia. O mar pode ser visto ao fundo no canto direito da tela em conjunto com a silhueta de alguns montes. A areia branca acolhe algumas árvores, plantas, pedras e pessoas. O modo como a paisagem, os indivíduos e a iluminação são apresentados

<sup>61</sup>Durante a leitura da tese para qualificação, a Profa. Rita Morais de Andrade, orientadora deste trabalho, destacou a obra *A primeira Missa no Brasil*, do artista Victor Meirelles é do século XIX, como uma alegoria sobre um acontecimento do passado, que retrata a missa realizada em 1500, durante a invasão dos europeus.

colabora para que o olhar identifique duas constantes na tela, o contraste e a comparação.

É possível perceber os povos originários (comumente chamados de índios) sendo retratados de forma muito similar e homogênea entre eles: pele morena, cabelos muito lisos, sem pelos no corpo, com poucos vestires, e uso de pinturas corporais e adornos feitos de penas e sementes. Estes adornos são em sua maioria colares, pulseiras, tangas (cobrindo os órgãos genitais) e cocares. As tangas colocadas deste modo podem indicar a presença do pudor na cosmovisão ocidental moderna.

Os povos originários formam uma espécie de círculo, ocupando em sua maioria o lado esquerdo da tela em um nível inferior no relevo da paisagem e também o primeiro plano da pintura sob a sombra de uma majestosa árvore. São homens, mulheres e crianças com expressões que variam entre curiosidade, espanto e medo. A mulher que amamenta a criança no primeiro plano pode indicar o cotidiano daquelas pessoas nativas que foi interferido por um evento religioso considerado estranho. Os vários dedos apontados para o centro do círculo, incluindo um dos homens em cima da majestosa árvore, parecem reforçar a ideia de curiosidade e necessidade de ver o desconhecido ou exótico.

No centro do círculo os homens brancos, possivelmente portugueses, ocupam um espaço superior no relevo da paisagem e se distribuem também ao lado direito próximo ao mar, indicando de onde chegaram. A iluminação no centro do círculo destaca o altar construído com degraus, adornado com plantas e que sustenta uma grande cruz feita de troncos de árvores, onde um homem com roupas litúrgicas levanta um cálice.

Em contraste com os povos originários, os brancos são todos homens, vestidos com muitas roupas, adornos e sapatos que de certo modo indicam seus ofícios (vestimentas litúrgicas, armaduras de metal com lanças e vestimentas usadas pelos homens da elite europeia). Suas expressões são homogêneas e indicam reverência ao evento. A paisagem se complementa com objetos trazidos pelos estrangeiros, como: baús, tapete, cálice, espada, dentre outros. O espaço ocupado pelos homens brancos está iluminado, em contraste com o espaço onde os povos originários ocupam.

Ao fundo no canto esquerdo, alguns indígenas estão em um relevo mais alto da paisagem com os braços levantados. Essa expressão corporal poderia indicar

muitas coisas, como uma dança, por exemplo. No entanto, pareceu-me que poderia indicar a presença de uma resistência, pouco destacada no conjunto da obra por Victor Meirelles. Outro indígena em cima da majestosa árvore localizada no lado direito da paisagem, abraçado em um dos seus galhos, parece expressar um estado de melancolia (seria um presságio?), deixando evidenciar o seu forte vínculo com a natureza.

**FIGURA 11** - Recortes da obra *A Primeira Missa no Brasil*, 1860



**Legenda:** Artista Victor Meirelles, título *A Primeira Missa no Brasil*, 1860. Dimensões: 268 x 356 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

**Fonte:** Recortes feitos pela autora.

Obras históricas clássicas como essa foram amplamente pintadas a partir de relatos de viagens e cartas que retratam exclusivamente a perspectiva dos europeus em relação à sua “descoberta”. Essas pinturas fizeram parte de exposições em salões pela Europa e a obra *A Primeira Missa no Brasil*, por exemplo, foi exposta pela primeira vez no Salão Oficial de Paris em 1861 em uma mostra internacional e de muita relevância na época.

O expansionismo marítimo ibérico buscava encontrar mercadorias que pudessem sustentar a ambição dos invasores pelo poder, baseando-se na dominação e escravização das pessoas que já ocupavam esta terra. Essa história foi e continua sendo contada de uma única forma, porém agora, já é possível ter acesso a versões diferentes que são resultados das lutas que perpassam os séculos.

O que foi chamado de “Descobrimto do Brasil” na perspectiva ocidental moderna e que consta na história oficial, se tratou na verdade de sucessivas invasões territoriais para exploração colonialista deste lugar que foi chamado de Brasil. Os povos originários enfrentam inúmeras dificuldades desde o período de 1530 até os dias atuais (Santos, 2020).

A obra acima referida é um exemplo que contribuiu para a construção do mito de origem dessa “descoberta” do território, e que se utilizou de um evento religioso como um marco fundador. Sobre essa obra, o pesquisador Mário César Coelho (2007), afirma:

A pintura acabou se tornando um documento visual que se transformou em um paradigma da pintura histórica nacional. Ela oferecia a viagem no tempo, a possibilidade da verdade dos fatos, inaugurando os diversos “retratos” históricos da nação (Coelho, 2007, p. 165).

Essa e outras pinturas, somadas às cartas e relatos de viagens, foram responsáveis por apresentarem e disseminarem a história única e oficial dos invasores, fazendo neste processo outras vozes silenciadas.

Essa herança histórica marcou profundamente nossa cultura e o imaginário social brasileiro. São essas imagens da perspectiva do Norte Global que fizeram parte dos materiais didáticos da minha formação escolar e de muitos outros brasileiros desde a infância até os dias de hoje. Mas afinal, como essa história poderia ser contada a partir de outras perspectivas?

Em 2019 foi lançada a série documental *Guerras do Brasil*, sob a direção de Luiz Bolognesi, atualmente disponível na Netflix. A série é constituída por 5 episódios de curta duração que se propõem a expor os principais conflitos armados da história do país a partir de diferentes perspectivas. O primeiro episódio, intitulado *As Guerras da Conquista* teve a participação de 5 pessoas<sup>62</sup>, sendo apenas 2 delas indígenas, a saber: Ailton Krenak e Sônia Guajajara.

Ailton Krenak é líder indígena, ativista, ambientalista e escritor que tem ganhado destaque desde a sua participação na Assembleia Nacional Constituinte que elaborou a Constituição Brasileira de 1988. Em outubro de 2023, foi eleito para integrar a Academia Brasileira de Letras, sendo o primeiro membro de origem indígena. Ele é

---

<sup>62</sup> Os participantes do episódio *As Guerras da Conquista* foram: Ailton Krenak, Carlos Fausto, João Pacheco de Oliveira, Pedro Luis Puntoni e Sônia Guajajara.

uma das lideranças indígenas com reconhecimento internacional, além de Professor Honoris Causa pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Sônia Guajajara, também líder e ativista indígena brasileira, teve participação na Coordenação das Organizações e Articulações dos Povos Indígenas no Maranhão (COAPIMA), na coordenação da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), na Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB), e foi a primeira pré-candidata de origem indígena à presidência da república na chapa de Guilherme Boulos, em 2018. Em 2022, integrou a equipe de transição do terceiro governo do atual Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, sendo anunciada como a primeira ministra do recém-criado Ministério dos Povos Indígenas.

Neste episódio da série documental, Ailton Krenak (2019) apresenta outra perspectiva da história oficial, chamando a atenção para o fato de os portugueses terem chegado no litoral do território com fome, cheirando mal e com doenças. Os povos originários, segundo ele, acolheram os portugueses, cuidaram deles, ensinaram o que poderiam comer já que não conheciam qualquer fruta da terra na qual haviam desembarcado. Entretanto, esta característica de fragilidade dos europeus viajantes é algo ausente no imaginário social, o que revela a potência hegemônica dos discursos oficiais na literatura, além das imagens e visualidades tendenciosas disseminadas ao longo da história.

Ademais, outras informações muito importantes destacam-se na série como a existência de mais de 1.000 povos originários no passado, que falavam diferentes línguas e possuíam diferentes culturas antes da chegada dos europeus. A título de comparação, podemos mencionar novamente o Censo Demográfico do IBGE em 2010 que informou a existência de 305 povos originários distintos no país, denunciando o massivo genocídio sofrido desde o início da exploração colonialista.

A diversidade de povos que já habitavam este território anterior à chegada dos invasores é uma comprovação que contraria um dos preconceitos mais comuns presentes no imaginário social brasileiro, que é o relativo à homogeneidade. Esse pensamento defende que os povos indígenas são todos iguais entre si. A representação de seus modos de vestir teve um importante papel na construção dessa ideia de homogeneidade, sendo reiteradamente reforçado através das imagens e visualidades ao longo dos anos, conforme exposto na pintura histórica (figura 10) e como ainda veremos nas outras imagens que serão analisadas neste capítulo.

Ainda sobre os modos de vestir, o reconhecido indígena do povo Yanomami, David Kopenawa, ressalta por exemplo a utilização dos tecidos nas trocas realizadas entre os europeus e os indígenas a partir da prática do escambo (permutas realizadas sem uso de recursos monetários) durante o período da exploração colonialista. Alguns relatos e registros afirmam que os objetos usados, incluindo os tecidos, tiveram a função de arma biológica — uma vez que eram contaminados com várias doenças propositalmente (o sarampo foi uma delas). Sobre este assunto, David Kopenawa afirma que

[h]oje, usamos bermudas e outras roupas. Mas ainda desconfiamos das peças de algodão vermelho. O mal delas castigou muito nossos antepassados. Quando os brancos as rasgavam, saía uma fumaça enjoativa que deixava todos doentes. O peito de nossos pais e de nossos avós era fraco demais para resistir a ela, e a tosse os matava depressa (Kopenawa; Albert, 2015, p. 247).<sup>63</sup>

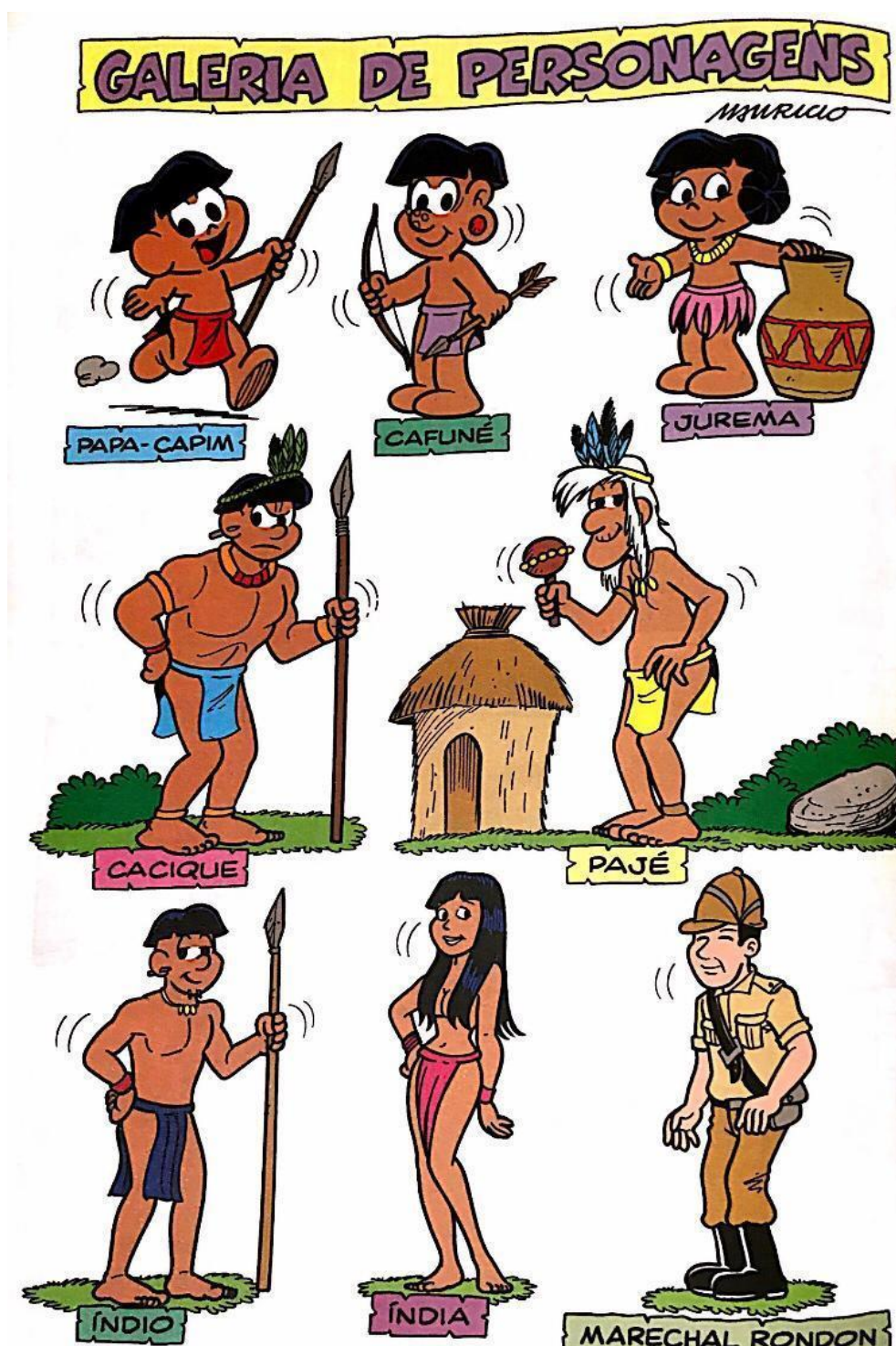
Dessa forma, a fragilidade imunológica dos povos originários pelas doenças trazidas pelos brancos não indígenas, somada às lutas sangrentas, dizimou a vida de um número massivo de pessoas.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio e utilizando como critério imagens e visualidades que me deparei durante a minha vida como mulher brasileira e não indígena, apresento, a seguir, a figura 12.

---

<sup>63</sup> A profa. Manuelina Duarte, que integrou a banca de qualificação desta tese no dia 3 de novembro de 2021, chamou a atenção para a possibilidade dos Yanomami associarem a cor vermelha à contaminação, a partir da fala de David Kopenawa. A resistência por determinadas cores e materiais por diferentes povos indígenas decorrente da exploração colonialista, pode ser um tema interessante de estudo para futuros pesquisadores.

FIGURA 12 – Galeria de Personagens Turma Papa-Capim



Fonte: Cartunista Maurício de Souza. Coleção "Você Sabia?" da Turma da Mônica, nº 14, índios, 2005, p.10.

Na minha infância era muito comum encontrar bancas de revista nas praças da cidade de Goiânia e lembro-me que eu me interessava por duas revistas em especial, a revista Recreio e os gibis da Turma da Mônica. Alguns exemplares da revista

Recreio traziam brinquedos que me faziam querer muito tê-las, mas seu valor era oneroso. Os gibis da Turma da Mônica, no entanto, eram muito acessíveis. Além de encontrar muitos exemplares nas bancas de revista era muito comum atividades escolares fazerem uso deles.

O reconhecido cartunista Maurício de Sousa foi o responsável pela criação dos personagens da Turma da Mônica, sendo Bidu e Franjinha os primeiros a aparecerem em tirinhas de jornais em 1959. No entanto, foi somente em 1970 que a Turma da Mônica ganhou um espaço próprio, sendo publicada em forma de revista (UFMS, 2020).<sup>64</sup> Publicada por diversas editoras ao longo de sua história como a Abril (1970-1986), a Globo (1987-2006) e Panini Comics (2007 até a atualidade), vendeu mais de 1 bilhão de gibis desde a sua criação — o que demonstra seu grande poder de alcance e difusão pelo público.

Entre os personagens que integram a Turma da Mônica, um deles é o Papa-Capim, que busca representar uma criança indígena que reside na Floresta Amazônica. Comumente, ele é chamado também de curumim, que significa “menino de pouca idade” na língua tupi (Dicio, sem data, on-line)<sup>65</sup>.

O recorte do gibi da Turma da Mônica (figura 12) pertence ao número 14 de uma coleção especial intitulada “Você Sabia?”, publicada em 2005, com o tema “índios”. Nela pode-se observar uma galeria de imagens que informa os personagens mais vistos nas histórias de Papa-Capim, a saber: Cafuné (amigo do Papa-Capim), Jurema (namorada<sup>66</sup> do Papa-Capim), cacique, pajé, índio, índia e Marechal Rondon.

Aqui, em consonância com a pintura de Victor Meirelles, destaca-se novamente a representação homogênea acerca dos povos originários. Os personagens são de pele morena, cabelos lisos, sem pelos no corpo, corte de cabelo arredondado, todos utilizam uma espécie de tanga para cobrir as partes íntimas. A mulher colocada como “índia”, sem um nome próprio, reforça a ideia generalista que exclui a diversidade e as particularidades dos 305 povos indígenas existentes no Brasil. Quando essa personagem aparece nas histórias, são raras as vezes em que ela aparece com os seios à mostra, geralmente é retratada com os seios tampados pelos cabelos ou por

---

<sup>64</sup> Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/primeira-revista-da-turma-da-monica-era-publicada-ha-50-anos>. Acesso em: 11 maio 2021.

<sup>65</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/curumim/>. Acesso em: 12 maio 2021.

<sup>66</sup> Conceito de relacionamento a partir da compreensão ocidental moderna.

uma espécie de top. Nas histórias os órgãos genitais dos homens, mulheres e crianças indígenas são sempre cobertos.

Ainda sobre os modos de vestir é possível perceber na figura 12 a presença de adornos nas orelhas dos personagens feitos de osso, alargadores e cocares de penas. Apesar de não haver nenhuma pintura corporal nesta galeria, alguns grafismos podem ser vistos em outros personagens. Quanto aos objetos é recorrente a presença da lança, chocalho, arco, flecha e vasos de cerâmica.

A narrativa deste gibi, especialmente, é sobre a visita que Mônica e Cebolinha fazem à aldeia de Papa-Capim. Eles ouvem os relatos de um pajé acerca da origem dos indígenas, seus costumes e tradições. Ao meu olhar, várias coisas me chamaram a atenção neste gibi, iniciando pelos modos de vestir de Mônica e Cebolina. Ambos usam um chapéu pequeno e redondo na cor cáqui, com botas de cano alto pretas remetendo a uma visualidade comum que se tem no imaginário em relação a como exploradores e aventureiros se vestem. Isso também foi observado pelos autores Cássio Silva, Erica Santos e Marcelo Tavares ao analisarem este mesmo gibi e que afirmam:

[...] roupas típicas de exploradores, trajes como estes são comumente vistos em filmes de aventura, que tem como objetivo retratar o 'homem civilizado' desbravando regiões perigosas e inóspitas, uma clara insinuação à dicotomia selvagem-civilizado (Silva; Santos; Tavares, 2017, p. 11).

A homogeneidade ainda acontece a partir da grande ênfase que se tem na língua tupi-guarani<sup>67</sup>, a única que aparece no gibi e que está em consonância ao nome curumim, amplamente reconhecido no imaginário social brasileiro. Além da questão da homogeneidade, outro estereótipo abordado em forma de piada é a ideia de que os povos indígenas estão, ou pelo menos deveriam estar parados no tempo. Há um momento na narrativa em que o pajé da aldeia utiliza um notebook com internet para pesquisar a origem dos povos indígenas, o que causa três reações distintas: surpresa no Cebolinha, desaprovação do Papa-Capim e risos na Mônica. Todas essas reações parecem ser contrárias ou cômicas em relação ao pajé fazer o uso da tecnologia (figura 13).

---

<sup>67</sup> Vale destacar que o país conta com mais de 274 línguas e o Tupi-guarani é somente uma delas, o que também reforça a questão da homogeneidade.

**FIGURA 13 - Recorte da Narrativa Turma da Mônica, nº14**



**Fonte:** Cartunista Maurício de Souza. Coleção “Você Sabia?” da Turma da Mônica, nº 14, índios, 2005, p. 4.

A Turma da Mônica teve uma enorme tiragem de publicações ao longo dos anos e foi amplamente usada nas escolas. Exemplo disso é essa coleção mencionada, que possui um selo educativo que indica que essas revistas foram desenvolvidas seguindo as orientações dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) da época e por isso eram recomendadas para trabalhos escolares como fontes complementares de informações aos livros de História, por exemplo.

Há diversos artigos que chamam a atenção e/ou analisam materiais didáticos escolares diversos como importantes influenciadores na construção da imagem dos povos originários, para citar alguns: Santos (2020), Müller e Ferreira (2018), Anaquiri (2017), Lessa (2016), Deus e Fernandez (2015)<sup>68</sup>.

As revistas dessa coleção foram confeccionadas em tamanho maior e em um papel diferenciado em relação aos gibis comuns. A intenção era desenvolver diversos temas culturais, mas a partir da análise deste número é possível perceber que muitos

<sup>68</sup> As referências mencionadas são, respectivamente: SANTOS, Roberta Fernandes. Da construção do estereótipo de selvagem à representação do indígena brasileiro no livro didático de história. **Revista Escritas do Tempo**. Unifesspa, Pará. V. 2, n. 6, p. 58-73, outubro a dezembro, 2020. MÜLLER, T. M. P., & FERREIRA, P. A. B. A. A decolonialidade como emergência epistemológica para o ensino de história. *Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*, 26(89). <http://dx.doi.org/10.14507/epaa.26.3511>, 2018. ANAQUIRI, Mirna Kambeba Omágua-Yetê. Que memórias me atravessam? Meu percurso de estudante indígena. 2017. 151 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. LESSA, Agla Mendes de Melo. **IMAGENS E OLHARES: Povos indígenas e a construção/reforço de estereótipos através de imagens dos séculos XVI-XVII e XIX-XX utilizadas como complementos em conteúdos na sala de aula.** Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Bahia, 2016. FERNANDEZ, Hylío Lagana; DEUS, Ana Iara Silva de. **Estereótipos sobre indígenas brasileiros e produção de vídeo para escolas.** In: anais do EDUCERE — Congresso Nacional de Educação, XII. 2015. Paraná.

gibis podem ter sido feitos por autores alheios à realidade desses grupos, e que de certo modo apenas reforçaram a história oficial dos invasores.

Em agosto de 2020 fiz um curso promovido pelo Instituto Bixiga de Pesquisa, Formação e Cultura Popular de São Paulo, intitulado *Mulheres Indígenas em Contexto Urbano: Tecendo Histórias e Valorizando Saberes*, ministrado por quatro mulheres de diferentes povos<sup>69</sup>, no qual elas compartilharam seus desafios na mudança para a cidade.

Durante o curso, ficou clara a resistência dessas mulheres em relação a um pensamento muito comum, que defende a ideia de que os povos originários que não vivem nas aldeias, que não se vestem com vestires considerados tradicionais, ou que não vivem conforme sua cultura primeva, não podem ser considerados indígenas ou deixam de ser — como se isso variasse de acordo com a circunstância. Isso fez com que as mulheres neste curso por diversas vezes ressaltassem que as aldeias estão dentro de cada uma delas e que estar na cidade não as fazem menos indígenas.

Segundo Mills (2019), pesquisadora indígena canadense, o próprio fato de se reconhecer enquanto parte de um povo originário (no caso dela como Métis), já significa assumir aspectos de identidade e alteridade que são definidos pela sociedade dominante, o que torna desafiador manter uma identidade própria positiva, fazendo com que haja muitas incertezas para os indivíduos cuja a experiência pessoal não se encaixa na narrativa hegemônica acerca da identidade deles.

Essa questão me faz lembrar de uma obra específica do artista indígena Denilson Baniwa (figura 14) que tive a oportunidade de conhecer a partir de um colega que compartilhou o *link* da imagem de uma das obras do artista no chat do Google Meet, durante a disciplina *Seminário Avançado em Arte e Cultura Visual*, lecionada pelas Profas. Dra. Leda Guimarães e Dra. Rosa Berardo no PPGACV em 2020.

---

<sup>69</sup> A saber: Ricarda Wapichana, Liliane Jaxuka Guarani Kaingang Nonoai, Nikita Guarani Nhandeva e Denise Wapichama.

**FIGURA 14** - “Awá uyuká kisé, tá uyuká kurí aé kisé irü”  
(quem com ferro fere com ferro será ferido)



**Fonte:** Artista Denilson Baniwa, obra: “Awá uyuká kisé, tá uyuká kurí aé kisé irü” (quem com ferro fere com ferro será ferido), 2018, acrílica sobre tecido, 160 x 200 cm. Disponível em: <https://www.premiopia.com/denilson-baniwa/>. Acesso em: 27 maio 2021.

Trata-se de uma pintura sobre tecido na qual são retratados dois homens jovens indígenas. Ambos estão sem camisa com adornos e pinturas corporais de grafismos próprios de um determinado povo. Os jovens vestem peças na parte inferior do corpo, não sendo possível identificar se são calças ou shorts, devido ao enquadramento feito pelo artista. Ambos estão na frente de um plano de fundo verde.

O jovem à esquerda possui adornos e grafismos pintados no rosto. Ele veste uma peça inferior na cor preta, com abotoamento frontal e bolsos. Seu olhar está atento ao espectador e parece querer captar a imagem de quem o observa criando uma inversão, uma vez que segurando uma filmadora ele torna o espectador o observado.

O jovem à direita utiliza, além de adornos corporais, uma peça inferior na cor azul, com o cós de elástico e cordão, incluindo bolsos frontais. Esse jovem segura um

aparelho celular, centralizando-o de modo atento e meticuloso, em busca do enquadramento desejado. Seu olhar parece observar com atenção o espectador.

Acredito que esta obra vai na contramão das visualidades tão difundidas em nossa memória desde a infância, responsáveis por naturalizar muitas concepções que temos sobre determinados grupos sociais, lugares e culturas. Afinal, lembro-me da minha sensação de surpresa ao me deparar com a obra, quando percebi a escolha do artista em dar destaque ao uso das tecnologias pelos povos originários. São nestes encontros visuais que temos a oportunidade de revisitar nossas concepções tão naturalizadas, identificá-las, questioná-las e desconstruí-las em direção a uma outra perspectiva sobre o que seria ser indígena em uma direção mais plural.

Este feliz encontro com a obra de Denilson Baniwa me fez ter mais vontade de conhecer quem era o artista e seu trabalho:

Denilson Baniwa, 35 anos, nasceu na aldeia Darí, no Rio Negro, Amazonas. Sua trajetória como artista inicia-se a partir das referências culturais de seu povo já na infância. Na juventude, o artista inicia a sua trajetória na luta pelos direitos dos povos indígenas e transita pelo universo não-indígena apreendendo referenciais que fortaleceriam o palco dessa resistência. Denilson Baniwa é um artista antropófago, pois apropria-se de linguagens ocidentais para descolonizá-las em sua obra. O artista em sua trajetória contemporânea consolida-se como referência, rompendo paradigmas e abrindo caminhos ao protagonismo dos indígenas no território nacional (Instituto PIPA, 2021, on-line).

O artista ganhou o Prêmio PIPA em 2019, um prêmio brasileiro de arte contemporânea e também uma plataforma de pesquisa com sites, catálogos, entrevistas em vídeo e páginas biográficas dos artistas que participaram da premiação desde a sua primeira edição em 2010 (Instituto PIPA, sem data, on-line). Essa conquista contribuiu ainda mais para a repercussão das produções de Denilson Baniwa.

Várias das obras dele envolvem a mistura de referências culturais dos povos originários com elementos da sociedade envolvente, incluindo de forma enfática o uso das tecnologias. Segundo um *podcast* gravado com o artista (2020, on-line)<sup>70</sup>, a escolha pelas tecnologias vem da sua formação que a enxerga como uma alternativa para a defesa dos territórios indígenas. Ele conta da criação de uma escola chamada Centro Acadêmico de Formação Indígena que ensinava para os jovens da aldeia o

---

<sup>70</sup> Podcast chamado “#08: Conversa com Denilson Baniwa”, disponível em: <https://www.premiopia.com/podcast/>. Acesso em: 27 maio 2021.

uso de ferramentas tecnológicas e de hackeamento de sistemas para defesa do território, ou seja, sistemas que permitiam que os jovens tivessem acesso a imagens geográficas on-line e em tempo real para monitorar invasões de terras, garimpos e queimadas. Para ele, o uso do computador, máquina fotográfica, filmadora e gravador são importantes recursos para guardar a memória, documentar e registrar a cultura.

O uso da tecnologia é visto por muitos indígenas, incluindo o artista mencionado, como algo positivo, urgente e necessário. Não apenas no sentido de produção, mas também disseminação de conhecimentos outros que buscam desconstruir a perspectiva colonialista hegemônica e os estereótipos acerca dos povos originários. Essa mistura de referências culturais feita pelo artista também é percebida a partir dos modos de vestir dos dois jovens na figura 15, uma vez que ambos misturam pinturas corporais e adornos indígenas com roupas da sociedade envolvente.

A próxima imagem a ser analisada vem de uma experiência que se repetiu diversas vezes, mas cada uma delas proporcionou encontros e sentimentos distintos. Trata-se das visitas à exposição de longa duração *Lavras e Louvores* no Museu Antropológico da UFG, localizado em Goiânia, Goiás.

Ainda me lembro da primeira vez em que visitei essa exposição, em 2011, como parte das atividades de uma disciplina relacionada à cultura ministrada pelo Prof. Dr. Wolney Fernandes durante o curso de Design de Moda na UFG. Me recordo de me identificar com vários dos artefatos expostos na parte *Lavras*, que me trouxeram adoráveis lembranças da cidade do interior onde nasci. Nessa primeira visita senti que havia uma mistura expositiva de artefatos que integravam o cotidiano popular e a produção de artefatos de diversos povos originários que habitam a região centro-oeste.

Muitas outras visitas aconteceram após essa, algumas como parte das atividades do projeto de pesquisa PPK, outras com meus alunos quando fui professora substituta, dentre outras oportunidades. Quando escolhi pesquisar os vestires das mulheres *Iny Karajá* no doutorado, logo me lembrei da exposição e quis revisita-la.

**FIGURA 15** - Adorno usado pelas mulheres *Iny* Karajá

**Legenda:** Número de registro: 70.01.476, data 1970, acervo Museu Antropológico UFG.

**Fonte:** Fotografia tirada pela autora com autorização do museu em agosto de 2021.

O artefato escolhido (figura 15) integra a exposição de longa duração e está localizado especificamente na parte de *Lavras*, podendo ser encontrado logo no início do percurso. Na vitrine expositiva há também peneiras, utensílios de cerâmica, cestas e amostras de plantas. O artefato chama a atenção por seu longo comprimento de bordas irregulares e grafismos próprios desenhados manualmente na cor preta. Ao primeiro olhar ele parece ser uma pele de animal; no entanto, ao me aproximar dele pela lateral da vitrine, percebi que os relevos da superfície não se tratavam de pelos, mas sim de uma entrecasca de árvore, conforme pode ser observado na figura 16.

**FIGURA 16** - Número de registro: 70.01.476

**Legenda:** Número de registro: 70.01.476, data 1970, acervo Museu Antropológico da UFG, Goiânia, Goiás.

**Fonte:** Fotografia tirada pela autora com autorização do museu em agosto de 2021.

O motivo desse objeto ter sido escolhido foi por ser uma faixa, que segundo a legenda da exposição, trata-se de uma tanga usada no quadril por mulheres solteiras do povo *Iny* Karajá. Posteriormente, em uma fase mais avançada desta pesquisa, descobri que este adorno tradicional feminino é considerado pelas mulheres *Iny* Karajá um dos mais importantes e representativos da cultura no que se refere aos seus modos de vestir. Seu generoso comprimento me fez refletir sobre qual seria a forma em que ele é usado sobre o corpo: seria a partir de várias voltas em torno do quadril? Como este adorno pode ser preso para que ele não caia quando a mulher está em movimento? É feita alguma espécie de amarração?

Ao pensar nos recursos expositivos, essas dúvidas poderiam ter sido sanadas se o museu tivesse feito uso de fotografias próximas ao objeto, ou até mesmo o uso das bonecas *ritxòkò*, já mencionadas nesta tese, de forma que auxiliassem o visitante a contextualizar o modo de uso no corpo e nas dinâmicas sociais do povo.

Na exposição não havia nenhuma outra informação sobre o objeto, nem mesmo sua data. Isso me fez refletir os sentidos que podem ser produzidos quando um artefato é exposto dessa forma pela instituição. A ausência da data poderia dizer implicitamente o estado de permanência do artefato na cultura deste povo até os dias atuais?

A referida exposição foi inaugurada em dezembro de 2006 sob a curadoria das antropólogas e pesquisadoras Profa. Dra. Nei Clara de Lima e a Profa. Dra. Selma Sena. O folder da exposição informa:

A exposição Lavras e Louvores se propõe a contar a região de um outro modo. Este é um contar que **recusa a sequência temporal** — da natureza à civilização — em favor de uma representação da região feita de imagens e textualidades simultâneas e conflitivas. Aqui, os fios deste modo de narrar são os trabalhos e as religiosidades, não porque eles exprimem a verdade da região mas porque, dado que as representações regionais são também inventadas, eles são bons para pensar deslocamentos, trânsitos e zonas de contato. Com essa exposição, o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás quer, usando a ação cultural como um instrumento reflexivo e político, contestar as continuidades e congruências das narrativas modelares sobre a região por meio de um texto em processo, provisório e sem solução. Este texto não termina afirmando o triunfo da modernidade sobre um sertão mudo. Ele começa com a escuta do sertão.

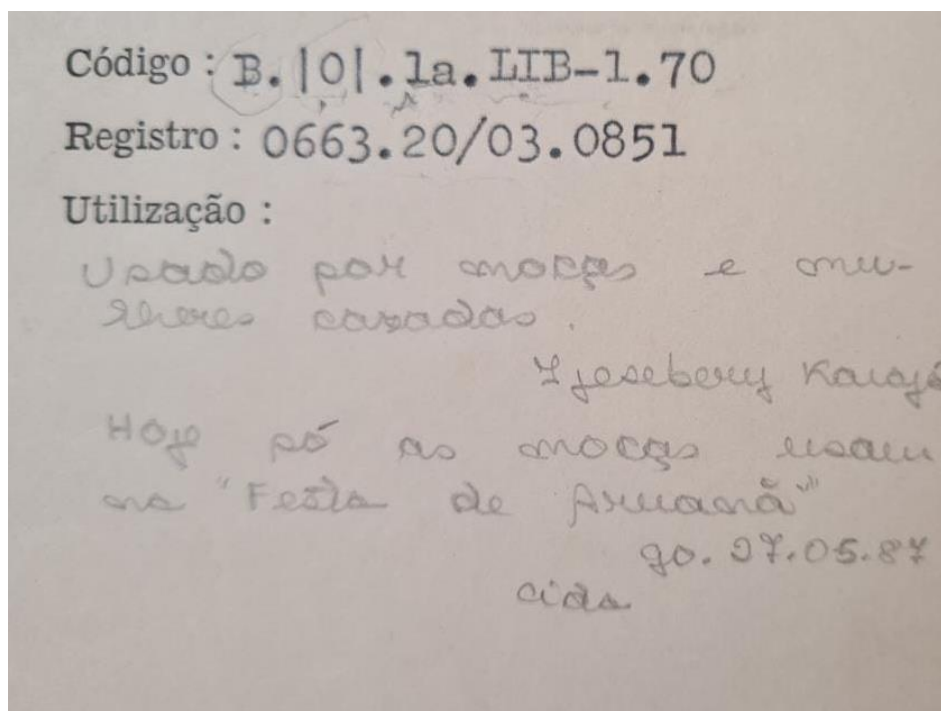
Custódia Selma Sena e Nei Clara de Lima  
(Museu Antropológico, sem data, on-line, grifo nosso).

Conforme o informativo, a intenção das curadoras não era o destaque da temporalidade e talvez esse tenha sido o motivo para ocultar as datas dos artefatos expostos nas legendas. Graças a minha passagem no projeto PPK que me permitiu conhecer as bonecas de argila *ritxòkò* que retratam, dentre outras coisas, os modos de vestir *Inỹ* Karajá, pude inferir que este adorno poderia se tratar de um *tuù*, uma tanga feminina feita de entrecasca de árvore (Lima; Leitão, 2019).

Tive acesso à ficha catalográfica da peça exposta no Museu Antropológico que informava que o artefato fazia parte da coleção de Acary de Passos Oliveira e o processo de aquisição foi por meio de compra em 1970. A ficha também informa que o adorno possui 1,70 cm de comprimento e no campo *utilização* há dois preenchimentos, sendo que um informa “usado por moças e mulheres casadas” e o

outro “Hoje só as moças usam na Festa de Aruanã” (Cida, 1987)<sup>71</sup>, conforme a figura 17.

**FIGURA 17** - Recorte da Ficha Catalográfica do *tuù*, número de registro: 70.01.476



**Legenda:** Número de registro: 70.01.476, data 1970, acervo Museu Antropológico da UFG, Goiânia, Goiás.

**Fonte:** Museu Antropológico da UFG, Goiânia, Goiás.

Essas informações na ficha catalográfica do artefato poderiam indicar uma mudança do uso desse adorno com o passar dos anos? Seria este um adorno que anteriormente fazia parte do cotidiano das mulheres nas aldeias e nos dias de hoje estão restritos somente às festas e rituais? E como ele é vestido no corpo?

Vejamos o registro fotográfico do século XIX (figura 18), onde é possível identificar que o *tuù* possui mais de uma forma de se vestir.

<sup>71</sup> Entrei em contato com o Museu Antropológico da UFG e fui informada pela instituição que as duas informações foram feitas no mesmo período pela funcionária Cida, conforme pode-se constatar ao observar a caligrafia semelhante de ambas as frases. O informante sobre o *tuù* foi um homem Iny Karajá chamado *ljesebery* Karajá, que infelizmente já faleceu.

**FIGURA 18 - Índios da tribo Carajás, c. 1888**



**Legenda:** Índios da tribo Carajás, c. 1888, Ilha de Bananal – MT, foto tirada por Paul Ehrenreich, acervo Instituto Moreira Salles/ Leibniz-Institut für Länderkund.

**Fonte:** O índio na fotografia brasileira. Disponível em: <http://fotografia.povosindigenas.com.br/paul-ehrenreich/>. Acesso em: 17 ago. 2021. reprodução com autorização do IMS.

Em uma entrevista realizada com Waxiaki Karajá<sup>72</sup>, professora *Inỹ* Karajá na aldeia Santa Isabel do Morro/TO e colaboradora nesta pesquisa, quando mostrei a imagem do artefato do Museu Antropológico da UFG, ela me disse:

Este se usa quando menina, antes da primeira menstruação, quando a menina vai dançar Aruanã, ela usa. Eu já usei, minha irmã já usou, daí quando vira moça também usa, só que são dois modos de usar. Quando ainda não é moça, passa por baixo, aí só aparece só um tantinho nas costas. Agora quando já é moça, tem que dar a volta no quadril, aí amarra bem no meio [...]. Isso aí era uso do dia a dia, agora, atualmente, só se usa nas festas de Aruanã. As moças usam, as meninas usam, a partir de 9 ou 10 anos as meninas usam até virarem moças [...]. Antigamente era uso diário, era uma calcinha [...] eles tinham mais de uma,

<sup>72</sup> Entrevista realizada pelo WhatsApp no dia 17 de agosto de 2021.

tinham umas cinco ou seis, era uma calcinha usada no dia a dia delas. Inclusive, uma das tias da minha mãe, ela não chegou a usar calcinha, ela morreu usando isso daí, duas das tias dela, elas morreram usando isso, não chegaram a usar calcinha (Waxiaki, informação verbal, entrevista concedida em 2021).

A partir do relato de Waxiaki Karajá é possível perceber um contraste do modo de usar o *tuù* com a figura 18, feita por Paul Ehrenreich na Ilha do Bananal/MT. Na fotografia datada de 1888 é possível ver duas mulheres, sendo a da esquerda adulta e usando a tanga com uma amarração no quadril que se assemelha a uma calcinha; e a mulher da direita parece ser uma moça mais jovem que talvez ainda não tenha tido a sua primeira menstruação. Essa moça mais jovem usa a tanga de modo que a sua amarração ocorre no meio, após dar a volta no quadril, fazendo com que parte do seu comprimento fique caída na frente do corpo até a altura dos joelhos.

Isso gera uma reflexão se essa diferença entre o uso do *tuù* pelas mulheres de faixa etária distintas nos dias atuais é algo recente e se antigamente o modo de uso era o inverso dos dias de hoje, ou se o modo de usar antigamente era livre sem estar restrito à faixa etária, ou se o critério para a diferença do uso da tanga pelas mulheres antigamente era outro.

Sobre o fotógrafo Paul Ehrenreich, ele também era doutor em medicina e filosofia. Nascido em Berlim, em 1855, realizou diversas viagens de estudos dedicados a etnologia e antropologia. Fez parte das expedições ao Xingu que tinham como finalidade realizar uma antropometria. Nesse sentido, as fotografias buscavam destacar a constituição física e os ornamentos dos indígenas pertencentes às etnias Botocudos, Jamamadi, Paumari, Karajás, Mehinako e Baikari (O índio na fotografia brasileira, sem data, on-line). Isso pode ser facilmente percebido na imagem (figura 18), que revela as posturas nitidamente posadas para o registro.

O modo como é produzido o *tuù* pelo povo *Iny* Karajá, incluindo a percepção das mulheres acerca da peça nos dias de hoje, serão assuntos abordados posteriormente no capítulo quatro desta tese. Por ora, o que importa destacar nesta parte da escrita é que o modo como a tanga foi exposta pelo Museu Antropológico da UFG parece colocá-la inserida em um conjunto de objetos na vitrine que buscam representar diferentes itens de trabalhos manuais produzidos por diversos povos, como as cestas trançadas manualmente, as peneiras, os objetos de cerâmica, amostras de plantas e o *tuù*. Muitos desses objetos estão atravessados por grafismos próprios de cada etnia.

Além da ausência de contextualização do adorno (único desta categoria na vitrine), houve a escolha museológica por ausentar as datas nas legendas dos objetos pelas curadoras na época (2006), conforme o trecho de divulgação da exposição, e narrativas que recusem a sequência temporal parecem ser mais frequentes na atualidade.

Diferenças no modo de expor por instituições museológicas ao passar dos anos pode ser um tema interessante de pesquisa. Apenas a título de exemplificação, em dezembro de 2020 o Museu Antropológico da UFG inaugurou a exposição *Redes, Saberes e Ocupações: 50 anos do MA/UFG*, coordenada pela museóloga Bárbara Freire e que contou com a participação de servidores, estagiários e pesquisadores associados ao museu e uma curadoria compartilhada com povos indígenas, quilombolas e coletivos urbanos. A exposição é dividida em 4 módulos que ocupam espaços distintos no museu. Gostaria de destacar o módulo 3, que expõe diversos tipos de objetos em uma sala predominantemente amarela. Alguns dos artefatos pertencem ao acervo, outros foram confeccionados e doados ou emprestados para compor a exposição. Segundo o texto de apresentação exposto pelo MA/UFG,

[o] Módulo 3, que você visita agora, é um trabalho de muitas mãos: profissionais, pesquisadores e estagiários do MA/UFG estiveram envolvidos, mas os verdadeiros protagonistas foram representantes de comunidades indígenas, quilombolas e dos coletivos urbanos, que se tornaram curadores convidados em nossa exposição. *Essas pessoas vieram de diferentes lugares, às vezes distantes da nossa cidade, às vezes distantes apenas do nosso bairro.* Portanto, os saberes e práticas (histórias, modos de fazer, objetos, filmes e fotografias) que você encontrará em exposição foram compartilhadas conosco através de idas e vindas dessas pessoas, de suas casas para o Museu. Tais movimentos teceram relações de pesquisa, aprendizagem, respeito e amizade. (Museu Antropológico, 2020, grifo nosso).

Gostaria de mencionar três coisas que me chamaram bastante a atenção durante a minha visita nessa exposição, a primeira é o trecho destacado em itálico por mim na apresentação do módulo, que informa que os protagonistas colaboradores da exposição (comunidades indígenas, quilombolas e coletivos urbanos) vieram de lugares distantes da cidade e também distantes apenas do bairro (o museu está localizado no bairro Setor Universitário em Goiânia). Acredito que informações como estas são importantes como uma forma de desconstruir o imaginário social brasileiro estereotipado que ainda enxerga os povos originários apenas nas aldeias, além de

metodologicamente inserir esses povos como protagonistas na criação de sentido nas exposições em uma perspectiva decolonial.

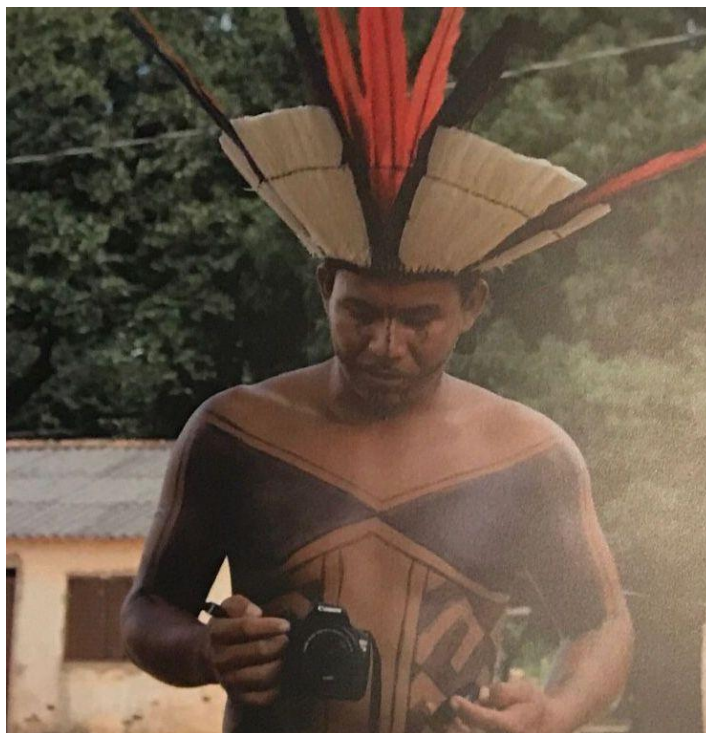
Outro destaque é um painel com diversas fotografias que pode ser encontrado à esquerda, logo no início do percurso na exposição (figura 19).

**FIGURA 19** – Painel de fotografias na exposição: *Redes, Saberes e Ocupações: 50 anos do MA/UFG*, 2020.



**Fonte:** Fotografia tirada pela autora com autorização do Museu Antropológico da UFG em agosto de 2021.

**FIGURA 20** - Recorte do painel de fotografias na exposição: *Redes, Saberes e Ocupações: 50 anos do MA/UFG*, 2020.



**Legenda:** Idjaruma Kamayura Karajá - Aldeia Santa Isabel do Morro/TO, recorte do painel da fotografia tirada pela autora em agosto de 2021.

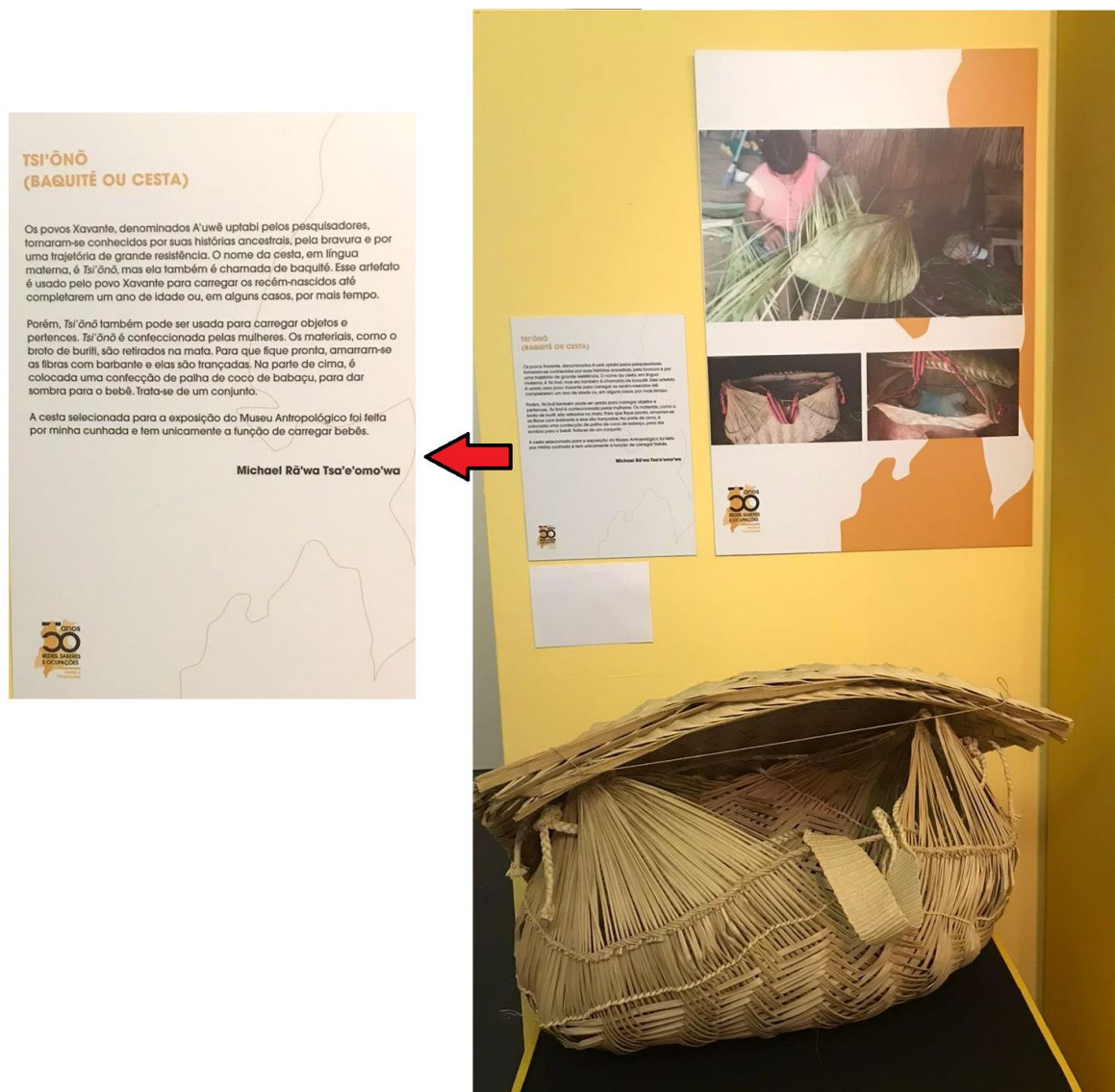
**Foto:** Lucas Veloso Yabagata, 2020.

No painel (figura 19) é possível encontrar fotografias de povos de diversas etnias, artefatos, paisagens, fichas catalográficas de objetos pertencentes ao MA/UFG, entre outros. Dentre elas, vale destacar o indígena fotógrafo chamado Idjaruma Karajá do povo *In'ẽ* Karajá (figura 20) com um adorno na cabeça e pinturas corporais de grafismos próprios usados pelos homens, segurando uma câmera fotográfica em suas mãos. Conforme já mencionado, a relação da tecnologia com os povos indígenas é muito trabalhada nas obras do artista Denilson Baniwa e a presença de imagens que reforçam isso em contexto museológico é muito importante. Conforme comentamos em um artigo publicado recentemente

[o] uso da tecnologia pelos indígenas tem sido cada vez maior, sendo inclusive visto como algo positivo, urgente e necessário tanto para a produção quanto para a disseminação de suas visões de mundo. Essa produção original, quando está acessível publicamente nas mídias sociais, por exemplo, contribui para o amadurecimento das relações interculturais. O resultado dessa dinâmica nova, permeada pela cultura dos meios digitais de comunicação, é uma desestabilização de estruturas colonialistas que mantêm determinados estereótipos estabelecidos (Di Calaça; Andrade, 2021, p. 272).

Por fim, algo que também chamou minha atenção neste módulo expositivo foi a presença do recurso museológico — justamente aquele que senti falta na exposição *Lavras e Louvores*. Os objetos expostos possuíam, em sua maioria, um mosaico de fotografias que os contextualizam em relação ao povo específico que o produziu, além de um texto descritivo complementar sobre eles, conforme a figura 21. Também vale destacar a presença das legendas em Braille em todo o espaço expositivo para as pessoas cegas ou com baixa visão, recurso que contribui para a inclusão deste público.

**FIGURA 21** - Baquitê na exposição: *Redes, Saberes e Ocupações: 50 anos do MA/UFG, 2020*.



**Legenda:** Texto descritivo e explicativo sobre o uso do *baquitê* para o povo Xavante.

**Fonte:** Fotografia tirada pela autora com autorização do Museu Antropológico da UFG em agosto de 2021.

No campo da museologia as questões como autorrepresentação, repatriamento e colaboração de indígenas junto aos museus têm sido discutidas como alternativas metodológicas para a decolonização nestes espaços.<sup>73</sup>

Diante desses exemplos de imagens e visualidades com as quais me deparei durante a minha vida, gostaria de concluir que um imaginário social estereotipado dos

<sup>73</sup> Sobre este assunto, ver: CURY, Marília Xavier. Repatriamento e remanescentes humanos - musealia, musealidade e musealização de objetos indígenas. **EM QUESTÃO**, v. 26, p. 14-42, 2020, e também CURY, Marília Xavier. Circuitos museais para a visitação crítica: descoloniza o e protagonismo indígena. **REVISTA IBEROAMERICANA DE TURISMO**, v. 7, p. 87-113, 2017.

povos originários no Brasil causa inúmeros prejuízos a essas pessoas, como por exemplo: 1) a desigualdade em relação aos espaços ocupados (escolas, universidades, cargos profissionais)<sup>74</sup>; 2) a desigualdade monetária<sup>75</sup>; 3) a ausência de políticas públicas que atendam às suas necessidades sociais; 4) expressões pejorativas usadas comumente na Língua Portuguesa, como: “programa de índio”, “comer igual índio”, “pelado igual índio”; apenas para mencionar algumas.

A guerra que teve início durante a exploração colonialista do território, permanece nos dias atuais com a subalternização das culturas e saberes dos povos originários, a invasão de suas terras, causando inúmeras mortes e desigualdades sociais. É urgente a necessidade de uma postura mais crítica diante das imagens, visualidades, textos, músicas, documentários, propagandas, novelas, dentre outros meios que contribuem para que diversas distorções sejam impostas sobre este grupo, acarretando em impactos extremamente negativos que dificultam ainda mais a caminhada em direção a uma sociedade mais justa. A alternativa é abrir espaço para que essas pessoas sejam amplamente ouvidas em diversos meios e espaços, e sejam cada vez mais protagonistas, como no caso mencionado de Denilson Baniwa e de muitos outros.

Após ressaltar a existência de alguns entre os inúmeros estereótipos presentes no imaginário social brasileiro e o modo como as imagens e visualidades são usadas para construir e também desconstruir essas concepções, darei início ao próximo tópico deste capítulo, que apresenta uma breve contextualização sobre o povo *Inĩ Karajá*, o qual essa pesquisa se dedica.

## 2.2 UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO POVO *INĨ KARAJÁ*

As realizações de censos da população eram recorrentes desde os tempos coloniais, especialmente com o objetivo de atender aos interesses da Metrópole em

---

<sup>74</sup>Segundo o Censo Demográfico (IBGE, 2010), os indígenas em território brasileiro detêm um nível educacional mais baixo que a população não indígena, quando considerada a alfabetização em qualquer idioma (português e/ou língua materna). Disponível em: [https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/95/cd\\_2010\\_indigenas\\_universo.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/95/cd_2010_indigenas_universo.pdf). Acesso em: 21 abr. 2021.

<sup>75</sup> “Comparados à população brasileira em geral, os resultados revelados pelo Censo Demográfico 2010 indicam distribuições de rendimentos muito desfavoráveis aos indígenas. Metade das pessoas indígenas de 10 anos ou mais de idade não possuem qualquer tipo de rendimento, sendo a proporção para os residentes na área rural bastante expressiva.” (IBGE, 2010, p. 101). Disponível em: [https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/95/cd\\_2010\\_indigenas\\_universo.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/95/cd_2010_indigenas_universo.pdf). Acesso em: 21 abr. 2021.

relação ao seu domínio na América do Sul. Ao longo dos anos, os recenseamentos foram se aperfeiçoando até que em 26 de janeiro de 1938, o Decreto-Lei nº 218 criou o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) a partir do Instituto Nacional de Estatística (IBGE, sem data, on-line)<sup>76</sup>. A partir deste momento, os censos passaram a ocorrer a cada 10 anos, de modo sistemático, regular e com objetivos definidos.

No entanto, foi somente 53 anos depois de sua criação, a partir de 1991, que o órgão passou a incluir as populações indígenas no Censo Demográfico Nacional<sup>77</sup>. O censo<sup>78</sup> realizado em 2010 informou a existência de mais de 817 mil indígenas no país, representados por 305 etnias e 274 línguas indígenas maternas (IBGE, Censo Demográfico, 2010). Enquanto isso, no Censo de 2022, os dados preliminares já indicam mais de 1 milhão e 690 mil indígenas no país (IBGE, Censo Demográfico, 2023).

**Tabela 2** - Taxa média geométrica de crescimento anual da população residente, segundo a situação do domicílio e a cor ou raça - Brasil 1991/2010

Situação do domicílio e cor ou raça	Taxa média geométrica de crescimento anual da população residente (%)	
	1991/2000	2000/2010
<b>Total</b>	<b>1,6</b>	<b>1,2</b>
Indígena	10,8	1,1
Não indígena	1,6	1,2
Urbana	2,5	1,6
Indígena	20,8	(-) 1,9
Não indígena	2,4	1,6
Rural	(-) 1,3	(-) 0,7
Indígena	5,2	3,7
Não indígena	(-) 1,4	(-) 0,7

**Fonte:** IBGE, Censo Demográfico, 2010.

A partir dos dados divulgados pelos censos realizados respectivamente em 1991, 2000 e 2010 foram levantadas algumas questões e hipóteses instigadoras. Uma

<sup>76</sup>Disponível em: <https://memoria.ibge.gov.br/historia-do-ibge/historico-dos-censos/censos-demograficos.html>. Acesso em: 01 jun. 2021.

<sup>77</sup>A categoria "índio" foi inserida no quesito cor em 1960. Porém, a aplicação dessa categoria era restrita apenas para os que viviam em aldeamentos ou postos indígenas. O critério naquele momento, poderia ser entendido como localização geográfica. Foi em 1991, que o quesito raça ou cor, incluiu a categoria "indígena" para ser aplicada em âmbito nacional (IBGE, 2010, p. 6).

<sup>78</sup> Até este momento da escrita desta tese os dados de populações indígenas obtidos por meio do censo realizado em 2022 ainda não haviam sido divulgados.

delas foi devido ao crescimento surpreendente de 10,8% de pessoas que se autodeclararam indígenas entre 1991 e 2000 (Tabela 2). Esse crescimento poderia estar relacionado com um fenômeno conhecido como etnogênese (IBGE, 2010).

O conceito etnogênese se refere à emergência de novas identidades étnicas ou de ressurgimento de etnias já reconhecidas (Bartolomé, 2006). Nesse fenômeno as pessoas que antes por uma estratégia de sobrevivência ocultaram sua etnia por pressões políticas, econômicas, religiosas, ou para evitar preconceito e discriminação — começam a reassumir e reafirmar sua identidade étnica, buscando recuperar a sua cultura tradicional (Gonzaga, 2021).

Vale destacar que este fenômeno pode ter acontecido em decorrência dos incentivos e programas que existiam neste período<sup>79</sup> para as populações de baixa renda e que incluíam os povos indígenas, promovendo um contexto político e econômico mais otimista no Brasil (IBGE, 2010). Os povos originários residentes no país que se autodeclararam em 2010 mantiveram-se em patamares similares àqueles de 2000, expressando um discreto crescimento entre 2000 e 2010. Entretanto, o aumento populacional indígena em 2022 foi 88% maior, uma diferença expressiva, cujas justificativas detalhadas ainda estão sendo analisadas, mas a mudança metodológica na coleta parece ser um dos principais motivos.

Os dados preliminares do censo de 2022 revelam que as regiões que concentram o maior número de autodeclarados indígenas são respectivamente as Regiões Norte (44,48% com 773.357 mil indígenas), Nordeste (31,22% com 528,8 mil indígenas) e Centro-Oeste (11,8% com 199.912 indígenas).<sup>80</sup> Além disso, os dados indicam que a maioria dos indígenas estão atualmente vivendo fora das terras indígenas, sendo 36,73% dentro e 63,27% fora delas (Agência IBGE Notícias 2023, on-line).

---

<sup>79</sup>Alguns dos incentivos e programas que podem ser mencionados é a criação do Ministério do Desenvolvimento Social (MDS), em 2004. A criação ampliou as políticas de benefício aos povos indígenas, como Programa Bolsa Família (PBF), Programa de Erradicação do Trabalho Infantil (Peti), distribuição de cestas básicas nas aldeias, além de projetos como a de implantação dos Centros de Referência de Assistência Social (Cras) Indígenas. (Quermes; Carvalho, 2013, p. 770). O MDS foi extinto em 1 de janeiro de 2019, e muitos destes programas passaram a ser responsabilidade do Ministério da Cidadania — órgão resultante da união do MDS, Ministério do Esporte e Ministério da Cultura. A partir de janeiro de 2023, o presidente eleito Luiz Inácio Lula da Silva, retornou à criação dos Ministério do Esporte e Ministério da Cultura de forma separada, e também criou o Ministério de Desenvolvimento e Assistência Social, Família e Combate à Fome (Camara dos Deputados, 2023, on-line).

<sup>80</sup> Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/dados-do-censo-2022-revelam-que-o-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas> . Acesso em: 07 out. 2023.

Dentre os diversos povos originários encontrados no Brasil, um deles é o Povo *Iny*, habitantes imemoriais do Rio Araguaia. A sua língua materna é o *Iny Rybè*, em que *iny* significa “nós” e *rybè* significa “modo de falar” (Nunes, 2016). Essa língua pertence ao tronco linguístico *Macro-Jê*, que se divide em: Karajá (*Ibòò Mahãdu*<sup>81</sup>, Povo de Cima), Javaé (*Itua Mahãdu*, o Povo do Meio) e Xambioá (*Iraru Mahãdu*, o Povo de Baixo), utilizando o Rio Araguaia como referência para essas denominações (Leitão *et al.*, 2011).

Cada um destes três povos mencionados possui variações comunicativas, apesar de possuírem a mesma língua materna. As diferenças são baseadas no sexo do falante, caracterizadas especialmente pela queda da consoante /k/ na pronúncia dos homens<sup>82</sup>.

A população do povo *Iny* Karajá está distribuída em 27 aldeias que passam pelos estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará (DSEI Araguaia, 2020). No censo do IBGE (2010), este povo totalizava 4.326 pessoas.

Essa pesquisa se dedica especificamente aos modos de vestir das mulheres pertencentes a este povo. A forte divisão social entre os gêneros pode ser percebida de diversas formas, através da língua e também de sua cultura como um todo. Em suas pesquisas, por exemplo, Nunes (2016) afirma:

Tais conhecimentos, assim como tudo na humanidade *iny*, são diferenciados por gênero. A olaria e o trabalho com algodão são atividades estritamente femininas; já a madeira, é trabalhada apenas por homens. A cestaria é trabalho misto, havendo peças fabricadas exclusivamente por homens, e outras exclusivamente por mulheres. O trabalho de colocação de penas na maioria dos adornos é indiferente ao gênero do artesão, embora alguns itens sejam trabalhados apenas por homens. Esse é o caso dos adornos plumários de cabeça para homens iniciados, como o *raheo* (usado pelos *weryrybò*) e o *kaji* ♀, *oji* ♂ (usado pelos *ijoi tyhy*, homens casados e com filhos). Há uma senhora em Fontoura, por exemplo, que faz *raheo* para venda; por isso, chamam-na de *hawyyñödi* ♂, “mulher com pênis”.

<sup>81</sup> O termo *Mahãdu* significa coletivo, ou é usado como pluralizador de outras palavras. Ver: Nunes, 2016.

<sup>82</sup> Sobre a diferença mais aprofundada entre as falas masculina e feminina ver Borges (1997) e Ribeiro (2012). Vale ressaltar que é comum um menino recém-nascido até a idade de 2 anos quando começa a falar, utilizar predominantemente o modo de falar feminino, devido à sua aproximação com as suas cuidadoras mulheres, sendo corrigidos, posteriormente, pelos homens até adquirir o modo de falar masculino. É também comum o uso de alguns termos da fala feminina pelos homens idosos, que passam a frequentar cada vez menos o espaço ritual masculino (*ijoina*) e passam a ficar mais em casa. Essas duas fases da vida de aproximação com a fala feminina pelos homens foram apontadas por Nunes (2016) em sua tese de doutoramento.

A produção, arte e cultura material *Inỹ* Karajá são extensas, envolvendo técnicas de construção de casas, tecelagem, adornos plumários, artefatos de palha, cerâmica, vestuário, dentre outras. Nas produções acadêmicas destaca-se o grande interesse dos pesquisadores pelas bonecas de cerâmica chamadas de *ritxòkò*, que se tornaram cada vez mais conhecidas pela sociedade envolvente quando em 2012 foram reconhecidas como Patrimônio Imaterial Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), a partir de uma iniciativa do Museu Antropológico da UFG.<sup>83</sup>

Após essa breve contextualização, o próximo tópico deste mesmo capítulo dedica-se a apresentar a origem do povo *Inỹ* e dos *tori* (não indígenas), a partir da cosmovisão deste povo.

### 2.2.1 A ORIGEM DO POVO *INỸ* E DOS *TORI*

A história amplamente conhecida na literatura conta que o povo *Inỹ* vivia no *berahatxi*, um mundo subaquático no fundo das águas do Rio Araguaia. Certo dia um jovem descobriu o *inysèdyna*, uma passagem para o mundo de fora. Ele colheu mel, frutas diversificadas e voltou no intuito de chamar os seus para viverem do lado de fora, nas margens do rio. Koboi é um personagem importante nesta história, pois ele também tentou sair para viver do lado de fora junto com os outros, mas sua barriga era muito grande e por isso não foi possível passar pela *inysèdyna*. No entanto, ele identificou que havia a morte do lado de fora da água e não podendo passar, retornou para o fundo do rio com os seus.<sup>84</sup>

Apesar deste conhecido mito de origem, Nunes (2016) conta que em sua pesquisa de campo junto ao povo *Inỹ* Karajá, muitos foram os relatos que afirmam que a história de Koboi é relativamente recente, se comparada à existência dos primeiros humanos que viveram há muito tempo na Ilha do Bananal e que foram anteriores à história desse personagem.

---

<sup>83</sup> Toda a pesquisa e trabalho realizado pela equipe de pesquisadores do Museu Antropológico junto às aldeias, foram registrados através de documentários e também de um dossiê descritivo sobre o modo de fazer a boneca *ritxòkò*. O dossiê foi feito em 2011 ainda não está disponível para o público, consegui acesso por meio da Profa. Nei Clara de Lima.

<sup>84</sup>É possível encontrar pequenas variações desse mito de origem nas produções acadêmicas. Ver Pétesch (1992); Taveira (2012[1982]: 23-27); Leitão et al. (2011); Nunes (2016), para citar alguns.

A história dos primeiros humanos trata-se de uma tragédia, que a partir da revelação de um segredo sobre o ritual de iniciação masculina para uma mulher, gerou a extinção de todos os primeiros humanos, com exceção de dois deles. A descendência destes dois homens sobreviventes se deu a partir do casamento com duas mulheres-periquito. Ou seja, elas eram originalmente periquitos, mas tinham a capacidade de se transformarem em mulheres por serem *anõni* ♀<sup>85</sup>. O termo *anõni* significa “bicho” e é usado para se referir às pessoas que estão em uma condição de “devir-bicho”, isto é, um aspecto transformativo. Este é um modo de existência específico do mundo do mito e que circunda o mundo atual, para o povo *Inỹ* Karajá essa capacidade permite realizar atos “mágicos”, conforme apontado por Nunes (2016).

Destarte, as descendências geradas a partir do casamento mencionado, posteriormente, vão encontrar os diversos povos que saíram do fundo do rio. Pelo que parece, a saída dos povos do mundo subaquático (não somente os *Inỹ*, mas todos os outros povos), se deu no intuito de substituir esses humanos primevos (Nunes, 2016).

Em uma reunião de estudos do projeto *Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais* (PPK) realizado no dia 31 de janeiro de 2023, o professor Wahuka (conhecido como Sinvaldo Oliveira) afirmou que a história dos sobreviventes que se casaram com as mulheres-periquito ocorreu posteriormente a saída dos povos do fundo do rio e não antes.

As variações e as inúmeras versões que podem ser ouvidas de um único mito são comuns entre o povo *Inỹ* Karajá, e parecem ser uma consequência comum da transmissão dos saberes pela oralidade. Tuinaki Koixaru Karajá (2023), que também participava da reunião mencionada, afirmou que as versões variam de acordo com a família, mas que apesar das variações, o objetivo do mito/ensinamento é comum. Sobre a questão dos mitos para os povos originários, Torres (2011) afirma que:

Toda sociedade indígena tem uma idéia própria a respeito do universo. Seus membros sabem dizer qual a forma do Mundo, quem o criou, se foi criado, como os homens aprenderam a cultivar a terra e a fabricar instrumentos, qual a posição de sua sociedade tribal diante de epidemias, quem instituiu suas regras sociais. (...) Os mitos são antes de tudo narrativas. São narrativas de acontecimentos cuja veracidade não é posta em dúvida pelos membros de uma sociedade. (...) Tudo indica que os mitos têm mais a ver com o presente

---

<sup>85</sup> Foi utilizado o símbolo feminino para destacar que a palavra “*anõni*” por ser próprio da fala das mulheres na língua *iny rybê*, na fala dos homens escreve-se *aõni*. Ambas palavras se referem a mesma coisa.

do que com o passado de uma sociedade. Embora as narrativas míticas sempre coloquem os acontecimentos de que trata em tempos pretéritos, remotos, elas não deixam de refletir o presente, seja no que toca aos costumes, seja no que toca a elementos tão palpáveis como os artefatos (Melatti, 1987, p.133 apud Torres, 2011, p. 69).

Dando continuidade à história de origem do povo *Inỹ*, a convivência entre os povos que saíram do fundo do rio foi pacífica por um tempo, mas logo começaram diversos conflitos, levando-os a se espalharem pelo território. Nesse tempo os *Inỹ* viviam no encontro entre os rios Tapirapé e Araguaia, próximo a passagem *inysèdyna*, localizada hoje entre as aldeias Itxala e Macaúba (Nunes, 2016). Apesar das inúmeras similaridades entre os Karajá, Javaé e Xambioá, eles se consideram grupos diferentes (Nunes, 2016). Para os Karajá, os Javaé são considerados *ixỹju mahãdu* (estrangeiros) por serem descendentes de *Wèrè*<sup>86</sup>, enquanto o povo Xambioá (*ixybiòwé*, “amigo do povo”) é um grupo *Inỹ* que foi enviado para morar no baixo Araguaia pela sua liderança em um tempo mais antigo (Nunes, 2016).

Vale destacar que essa pesquisa privilegia a cosmovisão do povo *Inỹ* Karajá, entretanto essa separação entre os *Inỹ* é defendida de forma diferente pelos Javaé. Os pesquisadores Ordália Cristina Gonçalves Araújo e Elias Nazareno (2020) afirmam que o povo Javaé foi invisibilizado na produção acadêmica por serem considerados um subgrupo e *ixỹju mahãdu* (estrangeiros) pelos *Inỹ* Karajá. Os autores defendem que na verdade a diferenciação teria partido dos Javaé e não dos Karajá.<sup>87</sup>

Na cosmovisão do povo *Inỹ* há três cosmos, sendo eles: o mundo subaquático (*berhatxi*), o terrestre ou mundo de fora (*Ahãna*) e o mundo do alto (*biu*). Bonilla (2000) discorre acerca das semelhanças entre os patamares subaquático e terrestre, sendo que, em ambos, a língua, os adornos corporais e o esquema espacial são os mesmos. Entretanto, no fundo do rio é mais fresco, as pessoas são gordas, pois não se movimentam muito devido ao espaço apertado pela superpopulação, e a comida aparece de forma mágica não sendo necessário caçar (Bonilla, 2000). Os habitantes do fundo das águas são, em sua maioria, *ijasò*, um tipo de *anõni* benévolos para com os *Inỹ*. Comumente visitam os humanos terrestres vestidos com roupas de palha e

<sup>86</sup>Um dos povos que saíram do fundo das águas e eram temidos por atacarem constantemente outros povos. Ver Nunes, 2016.

<sup>87</sup> Para ver mais detalhes sobre a perspectiva Javaé sobre essa questão, ver: ORDÁLIA, ORDÁLIA CRISTINA GONÇALVES ARAÚJO ; NAZARENO, ELIAS . Contatos Interétnicos no Vale do Araguaia: Os Iny e os Colonizadores entre os Séculos XVI e XX. **Historia Ambiental Latinoamericana y Caribeña (HALAC)**, v. 10, p. 200-226, 2020.

máscaras específicas. Sua representação mascarada é sempre em dupla e dançam trazendo alegria para as aldeias terrestres.

Sobre o mundo celeste, Bonilla (2000, p. 29), afirma que

[o] mundo do céu é muito parecido com o das águas, mas em uma versão mais perfeita pois, no céu [...] faz mais calor graças à proximidade do sol; as águas dos rios são mais claras e, portanto, enxerga-se tudo e de longe. Lá em cima, se come muito peixe e carne, assim como todos os produtos da roça; tudo sempre bem cozido. Os homens e as mulheres vestem-se e pintam-se, usam o **omaryre** (tatuagem facial) e os enfeites de algodão e penas, como os humanos terrestres (Rodrigues 1993: 393-394). As aldeias do céu são iguais às dos humanos terrestres, mas em versões menores, mais perfeitas (Rodrigues, 1993 apud Bonilla, 2000, p. 29, grifo de Bonilla).

O patamar celeste ainda seria dividido em mais outros três cosmos, o mais próximo a terra onde encontra-se as nuvens é habitado pelos *ijasò*, acima deste mora *Kànyxiwè* ♀<sup>88</sup> (um importante demiurgo que será discutido ainda neste tópico), e por fim, o nível mais alto onde ficam as estrelas seria a morada do maior dos xamãs chamado *Xiburè*<sup>89</sup>, um poderoso e benevolente *anõni* ♀ (Bonilla, 2000).

Em relação à origem dos brancos não indígenas (*tori*), destacam-se duas histórias, sendo uma delas da cosmovisão do povo *Iny Karajá* e a outra do povo Javaé. Apesar disso, ambas versões envolvem o importante e poderoso personagem *anõni* chamado *Kànyxiwè* ♀.

Na perspectiva do povo *Iny Karajá* a origem dos *tori* teve relação com um grupo de homens que agiram de forma repreensível. Conta-se que esse grupo de homens pescou mais pirarucu do que deveriam e, por causa disso, morreram (Nunes, 2016). Neste episódio apenas um menino sobreviveu.

Diante disso, um grupo de *anõni* ♀ mascarados chamados de Lateni se transformam de forma que suas fisionomias fossem similares aos homens que morreram. Então, os Lateni foram para a aldeia encontrar suas supostas esposas. A mãe do menino que sobreviveu descobriu que não era o seu marido de verdade, mas que se tratava de um Lateni, e fugiu com o menino (Nunes, 2016).

---

<sup>88</sup>Foi utilizada o símbolo feminino para destacar que a palavra *Kànyxiwè*, por ser próprio da fala das mulheres na língua *iny rybè*, na fala dos homens escreve-se *Ànyxiwè*. Ambas palavras se referem à mesma coisa.

<sup>89</sup>De acordo com Nunes (2016), *Xiburè* seria o que mais se aproxima da ideia de Deus para os cristãos. Apesar dele não possuir uma característica de criador, sua benevolência sem ambiguidade em relação aos humanos faz com que os *Iny* o considerem como Deus.

A mulher e o menino passam por vários episódios (mitos) detalhadamente narrados por Nunes (2016), até que ela fica grávida de dois meninos de pais diferentes, são eles: *Kànỹxiwè* ♀ e *Macura*. Posteriormente, essa mulher é morta por uma onça que decide cuidar das duas crianças geradas. Anos depois, os meninos nascidos descobrem que a mãe foi morta pela onça e se vingam, matando-a. Ademais, decidem ir atrás de seu pai *Kànỹxiwè* ♀, e descobrem que um deles não é filho dele. Mas antes de irem embora, *Kànỹxiwè* ♀ dá armas para os meninos e o povo *Inỹ* Karajá acredita que ambas crianças são os ancestrais dos brancos.

Na cosmovisão do povo Javaé, conta-se que um dos povos que saiu do mundo subaquático foi o *ljèwèhè*, também chamados de *Tori labikè* ♀<sup>90</sup>, que significa o “avô dos brancos”. Esses já teriam saído do cosmo subaquático com armamento, automóveis e roupas.

Os *ljèwèhè* também são conhecidos como *Tori labiè* (“avô dos brancos”), saíram de baixo trazendo os instrumentos de ferro que existem hoje, o machado, a enxada, a foice, o facão, as espingardas, automóveis, as roupas dos brancos e também a banana de casca verde, a batata, o abacaxi, a mandioca e o amendoim. Outros índios saíram nus, apenas com flechas e bordunas. Por isso, os brasileiros não passam fome, têm muita fartura de comida e também têm mais roupas e objetos que os índios (Rodrigues, 2008, p. 49 apud Nunes, 2016, p. 54).

Para o povo Javaé, o personagem *Kànỹxiwè* ♀ é um *anõni* ♀ (devir-bicho) e descendente do povo *ljèwèhè* (Nunes, 2016).

Como podemos observar, este importante personagem está presente em ambas as cosmovisões. Mas o que faz de *Kànỹxiwè* ♀ tão importante? Para o povo *Inỹ* a inteligência dele era superior em comparação aos demais, o que fez dele poderoso e responsável por operar mudanças capazes de reorganizar o mundo que já existia da forma que ele é hoje (Nunes, 2016). Entretanto, insta salientar que essas transformações foram feitas a partir de traquinagens — o que contribuiu para que os *Inỹ* acreditem que os brancos carregam o temperamento enganador de seus avós (Nunes, 2016).

Ainda segundo o autor, essa compreensão da origem dos povos, incluindo os brancos como descendentes do povo *ljèwèhè*, fez com que os primeiros bandeirantes

---

<sup>90</sup>Foi utilizada o símbolo feminino para destacar que a palavra “*torí labikè*” por ser próprio da fala das mulheres na língua *Iny Rybè*, na fala dos homens escreve-se *torí labiè*. Ambas as palavras se referem à mesma coisa.

que começaram a aparecer no vale do Araguaia no século XVI representassem, na verdade, o retorno dos *tori*, uma vez que conforme o relato de origem os ancestrais dos brancos saíram do mundo subaquático em tempos remotos, então a partir do século XVI seria um reencontro desses povos.

Essa questão dos bandeirantes talvez mereça uma reflexão. A origem do mundo e dos povos acompanha a existência imemorial dos povos indígenas, mas será que essa compreensão dos brancos como descendência do povo *ljèwèhè* surgiu somente após o contato com os bandeirantes ou eles já sabiam da existência dos brancos antes mesmo de conhecê-los? Essa questão não se pode afirmar, mas é uma reflexão que vale a pena destacar.

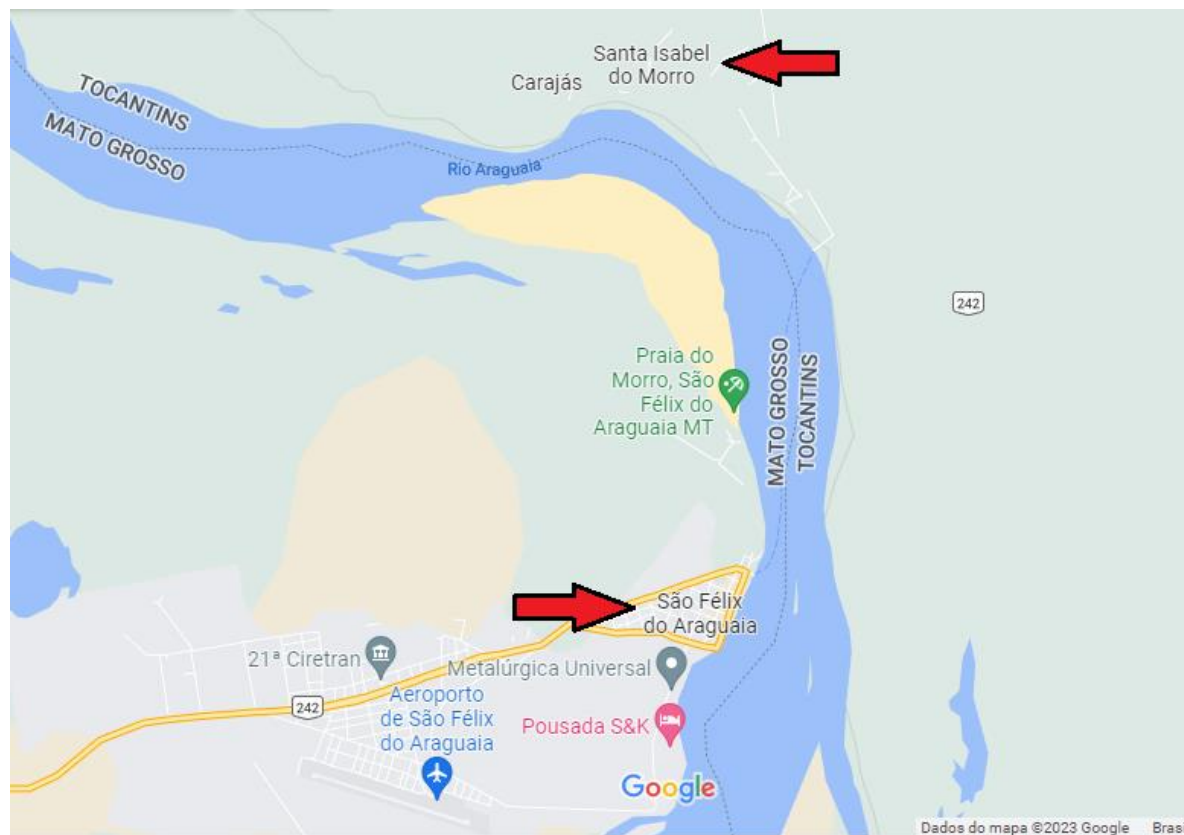
O próximo tópico deste capítulo dedica-se a discutir sobre a origem da aldeia Santa Isabel do Morro/TO, lugar onde concentrou-se a maior parte dos estudos feitos para esta pesquisa de doutorado.

### 2.2.2 A ORIGEM DA ALDEIA SANTA ISABEL DO MORRO/TO

A aldeia *Hãwalò*, comumente chamada de Santa Isabel do Morro pelos não indígenas é a maior aldeia populacional do povo *In'ỹ* Karajá. Ela está localizada na Ilha do Bananal no extremo sudoeste do município de Lagoa da Confusão/TO.

Todavia, apesar de pertencer a este município, ela se encontra na margem direita do Rio Araguaia a aproximadamente 5 km da cidade de São Félix do Araguaia/MT, que está localizada na outra margem do rio à esquerda. Diante dessa proximidade geográfica (figura 22), os moradores dessa aldeia atravessam frequentemente de barco ou voadeira para São Félix do Araguaia/MT, em uma travessia que dura em média 15 minutos e que favorece a intensidade de suas relações com a cidade.

**FIGURA 22** - Aldeia Santa Isabel do Morro/TO e município de São Félix do Araguaia/MT



**Legenda:** Na imagem é possível ter uma noção da distância entre a aldeia Hãwalò/TO e o município de São Félix do Araguaia/MT. Os destaques em vermelho foram feitos pela autora desta tese.

**Fonte:** Google Maps, 2023.

No início de setembro de 2022, quando estive na referida aldeia para a realização da pesquisa de campo presencial, tive a oportunidade de ouvir a professora Waxiaki Karajá<sup>91</sup> contar sobre o motivo de o nome ser Santa Isabel do Morro. Segundo ela, seu tio-avô chamado Kujoina Karajá<sup>92</sup> teria ganhado uma Santa Isabel do pai dele chamado Wataú Karajá<sup>93</sup>.

Wataú Karajá foi uma pessoa reconhecida e importante liderança indígena, tendo inclusive relações próximas com ex-presidentes como Getúlio Vargas (1930-1945 e 1951-1954) e Juscelino Kubitschek (1956-1961)<sup>94</sup>. Wataú teria ganhado a santa de um sargento e depois presenteado o seu filho Kujoina com ela. Colocada em

<sup>91</sup> Entrevista realizada no dia 2 de setembro de 2022 na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO.

<sup>92</sup> Este senhor até o ano de 2023 encontra-se vivo, mas com idade bem avançada.

<sup>93</sup> Em *Iny Rybè* fala feminina pronuncia-se Wataku.

<sup>94</sup> Essa interlocução política contribuiu inclusive para a construção de um luxuoso hotel próximo a aldeia, chamado de JK, que após alguns anos de funcionamento foi alvo de um incêndio acidental. Atualmente há somente ruínas da construção.

um altar onde hoje está o cemitério da aldeia, seu paradeiro atualmente é desconhecido e o altar encontra-se vazio (figura 23).

**FIGURA 23** - Altar de Santa Isabel na Aldeia *Hãwalò*



**Legenda:** A localização do altar está no cemitério da Aldeia *Hãwalò*.  
**Foto:** Tewarixana Karajá, 2023.

Logo, nos relatos orais, o nome da aldeia estaria relacionado com a santa presenteada e o termo “morro” estaria relacionado com o relevo mais alto onde a aldeia está localizada, já que mesmo durante o período de cheia do Rio Araguaia<sup>95</sup> (meses de outubro a abril) ela permanece sem alagamentos. O modo como a aldeia é chamada pelos indígenas *Hãwalò Mahãdu*, significa de forma semelhante “povo do morro alto” (Torres, 2011).

Em uma perspectiva histórica, o pesquisador Eduardo Nunes (2016) dedica um espaço considerável em sua tese de doutorado para apresentar com detalhes como se deu o início da colonização no Vale do Araguaia, incluindo a origem dessa aldeia. Segundo o pesquisador, o local onde hoje ela se encontra era um lugar perigoso de

---

<sup>95</sup> O período de estiagem do Rio Araguaia é de junho a setembro, onde surgem as praias fluviais muito desejadas pelos turistas.

mata fechada, onças e pertencia ao temido povo *Wèrè* (ancestrais do povo Javaé). Em entrevista com a Waxiaki Karajá, ela confirmou sobre o território pertencer ao povo *Wèrè* em tempos remotos e que a retirada deste povo se deu a partir de muitas lutas pelo território.

Nunes (2016) defende que a origem da aldeia Santa Isabel do Morro/TO envolveu um conflito trágico entre o povo *Inỹ* Karajá e os *tori* (brancos não indígenas). No início do século XIX, muitos *tori* desciam o rio por meio de canoas levando diversos mantimentos aos indígenas, como farinha e rapadura. Esse contato levou também doenças como gripe, o que causou a morte de diversos *Inỹ*, incluindo um jovem rapaz. O pai desse rapaz chamava-se *Wèhukuma* e devido à morte de seu filho, decidiu vingar-se matando alguns *tori* que desciam de canoa, além de roubar os mantimentos e dinheiro que eles carregavam.

O desaparecimento desses *tori* levaram outro grupo a procurá-los, mas descobriram que haviam sido mortos e que o assassino era *Wèhukuma*, pois o mesmo apareceu com uma quantia grande de moedas para comprar fumo. Após uma longa procura, prenderam *Wèhukuma* e o mataram. Apesar de seu irmão tentar uma nova vingança, ele conseguiu deixar um *tori* apenas ferido e fugiu (Nunes, 2016).

Nunes (2016) continua o relato dizendo que a partir de toda essa confusão, em 1927, chega ao local onde hoje está a aldeia Santa Isabel do Morro/TO uma comitiva liderada por Manoel Silvino Bandeira de Mello — conhecido pelos *Inỹ* como “Madera” — que funda o Posto Carajás em sítio e abrem a aldeia conforme lugar definido pelos próprios *Inỹ*. Esse posto fornecia, dentre outras coisas, alimentos e bens industrializados, atraindo alguns *Inỹ* Karajá para morar definitivamente no local e outros para estadias temporárias. Em 1930, o lugar passa a se chamar Posto Redenção Indígena. Além disso, seu espaço foi marcado pela presença de uma pista aérea da Força Aérea Brasileira (FAB) que esteve ativa até quase o final da década de 1970, mas que atualmente encontra-se desativada. Entretanto, sua existência garantiu por muitos anos um trânsito e acesso diferenciado à região (Nunes, 2016).

A aldeia Santa Isabel do Morro/TO é uma importante referência cultural para o povo *Inỹ* Karajá, seja pela presença de importantes anciãos, caciques, ou por ainda realizarem os rituais e festas tradicionais mais importantes da cultura, como por exemplo o ritual de iniciação masculina chamado de *Hetohokỹ*<sup>96</sup>. Além disso, a aldeia

---

<sup>96</sup> O intuito é destacar que essa aldeia é uma importante referência da cultura tradicional, mas não a única, havendo muitos conflitos entre os próprios *Inỹ* sobre a importância das aldeias.

destaca-se na produção de diversos artefatos como adornos, vestimentas, arte plumária, cestarias e cerâmica, incluindo nessa última as famosas bonecas *ritxòkò*.

Após esse breve panorama sobre a criação da aldeia, o próximo tópico deste capítulo dedica-se a discutir o plano das aldeias *Inĩ* Karajá a partir da definição do espaço doméstico e do espaço dos homens. O intuito é oferecer aos leitores uma compreensão básica do espaço para, posteriormente, apresentar o uso das vestimentas pelas mulheres em contextos cotidiano e ritual.

### 2.2.3 NOTAS SOBRE O PLANO DAS ALDEIAS *INĨ*: *IXĨ HÃWA* E *ITXOINA*

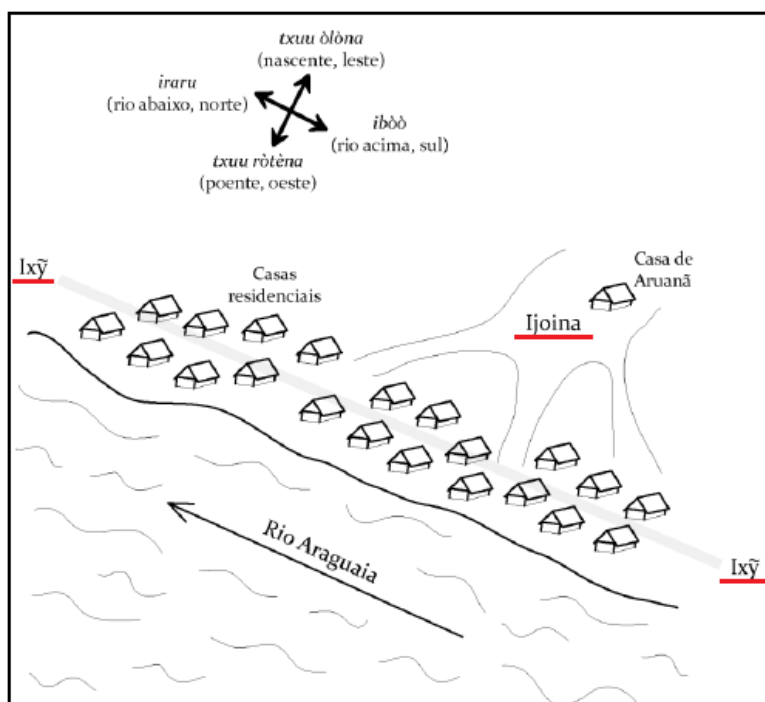
Segundo Nunes (2016), o termo *ixĩ* pode possuir diversos significados dependendo do contexto. Um dos significados é usado para designar a comunidade aldeã, o espaço residencial da aldeia. O termo *itxoina* ♀<sup>97</sup> já significa o “lugar da rapaziada”, usado para designar o espaço ritual masculino onde acontece um dos rituais mais importantes e amplamente registrado na literatura, o *Hetohokĩ* (ritual coletivo de iniciação masculina).

O *itxoina* é considerado um espaço masculino “fora”, “exterior” à aldeia, não podendo ser frequentado pelas mulheres. Abaixo, podemos ver o plano das aldeias *Inĩ* para melhor compreensão visual destes dois espaços (ver figura 24):

---

<sup>97</sup> Foi utilizado o símbolo feminino para destacar que a palavra “*itxoina*” por ser próprio da fala das mulheres na língua *Iny Rybê*, na fala dos homens escreve-se *jjoina*. Ambas palavras se referem a mesma coisa.

**FIGURA 24 - Plano das aldeias *Inỹ***



**Legenda:** Na imagem onde lê-se *ijoina* (na fala dos homens) é o *itxoina* (na fala das mulheres), e significam a mesma coisa: lugar da rapaziada. Destaques em vermelho foram feitos pela autora desta tese.

**Fonte:** Nunes, 2016, p. 236.

Em ambos espaços no *ixỹ* e no *itxoina* acontecem rituais, sendo que no primeiro ocorrem os rituais domésticos (com a forte presença das mulheres) e no segundo os rituais transformativos (com a forte presença dos homens). As aldeias possuem fileiras de casas dispostas de forma linear com as janelas e portas voltadas para o rio, enquanto a Casa de Aruanã é recuada e aberta em direção ao mato (Bonilla, 2000).

Em 1888, Ehrenreich (1948 apud Bonilla, 2000) relatou a construção de casas feitas exclusivamente pelos homens a partir de madeira e palha de babaçu, entretanto, nos dias de hoje, podem ser vistas em diversas aldeias diferentes tipos de construções de casas. Além disso, o Programa Luz Para Todos, criado em novembro de 2003 pelo Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que tinha como principal finalidade levar a energia elétrica especialmente às regiões rurais, possibilitou que as casas nas aldeias *Inỹ* Karajá tivessem acesso à luz elétrica e antena parabólica.

Ainda sobre o espaço doméstico nas aldeias, Bonilla (2000, p. 36) aponta que

[...] cada casa possui um quintal ou pátio interno, chamado de *hirarina*, espaço das meninas. É nele que a maioria das atividades quotidianas se passam. É nele que está o espaço utilizado pelas mulheres para cozinhar. À

tarde, quando o sol já está baixo, as famílias saem das casas e se instalam na parte da frente das casas que fica aberta sobre os caminhos principais. Este espaço chama-se **ube** (Toral 1992: 54). Assim, o espaço doméstico aldeão compõe-se do conjunto das casas alinhadas e, elas mesmas, divididas entre um espaço mais doméstico e privado (o pátio interno, **hirarina**) e um espaço mais público (à frente da casa, o **ube**) (grifo de Bonilla).

Fez-se necessário apresentar essa compreensão básica para o leitor sobre o plano das aldeias *Iny*, pois no próximo capítulo desta tese serão discutidos diversos vestires tradicionais usados pelas mulheres *Iny* Karajá em contextos cotidiano e ritual, incluindo também a mistura destes com os vestires dos *tori*.

Antes de avançar para o capítulo 3, no entanto, o próximo tópico deste visa apresentar uma breve contextualização acerca das mulheres *Iny* Karajá, no que diz respeito a determinadas condições em que vivem e alguns aspectos presentes na cultura que influenciam o modo como as mulheres se comportam.

### 2.2.3 AS MULHERES INDÍGENAS *INY* KARAJÁ

Nas aldeias, as mulheres *Iny* Karajá tendem a ficar mais restritas ao espaço residencial e ao contexto doméstico. Isso contribuiu para que na aldeia Santa Isabel do Morro/TO, por exemplo, a língua materna *Iny Rybè* fosse mais preservada e preferencialmente mais falada pelas mulheres do que a língua portuguesa (Fénelon, 1968). Em minha pesquisa de campo nessa aldeia, conheci muitas pessoas que falavam a língua portuguesa, mas também várias delas (desde crianças até mulheres idosas) que se comunicavam somente em *Iny Rybè*. De modo diferente, os homens *Iny* Karajá desde crianças falam a língua portuguesa com mais facilidade e são eles os mais envolvidos com o mundo dos *tori* (brancos não indígenas).

Esta questão também foi percebida pelo pesquisador Eduardo Nunes (2016), que pontuou a importância das mulheres como esteio da língua materna e também como detentoras da memória genealógica, da mitologia e das práticas convencionais — fazendo com que os homens recorram a elas quando não se lembram dos detalhes das histórias. Em conformidade com isso, Pétesch (1992) afirma que as mulheres são o elemento conservador necessário para a continuidade étnica.

No passado, a cultura *Inỹ* Karajá estabelecia o sustento de uma família como uma responsabilidade masculina, especialmente a partir da pesca<sup>98</sup> e da caça. Além do sustento, os homens são responsáveis pela construção de casas, defesa do território, condução das festas e rituais, discussões políticas, cargos de liderança como de caciques, as relações interculturais com os *tori*, a produção de alguns artesanatos, dentre outros.

As mulheres, por sua vez, além dos trabalhos domésticos e do importante papel de preservar a língua materna e a cultura tradicional *Inỹ* Karajá já mencionados, são elas as principais responsáveis pelos processos educativos das crianças, colher os produtos da roça, pela produção de pinturas e muitos dos ornamentos usados pelos participantes dos rituais, além da condução dos rituais domésticos como o da primeira menstruação por exemplo, dentre outros.

Em uma perspectiva *Inỹ* Karajá acerca de sua cultura tradicional, as mulheres geralmente não compreendem os seus papéis dentro da dinâmica social do grupo como inferior aos dos homens, mas sim como complementares. Essa compreensão se distancia da perspectiva ocidental moderna em relação à diferença de gêneros. Sobre isso, Maristela Torres (2011) afirma sobre a sua pesquisa de campo:

De acordo com informantes Karajá mais idosas, antigamente, a mulher Karajá era mais respeitada pelo marido e na estrutura tradicional em que vivia, não almejava modificações, porque a comunidade já lhe outorgava um status bastante satisfatório. A ela pertenciam os viveres produzidos pelo marido e pelos genros. Sua restrição à Casa de Aruanã a mantinha no âmbito do lar. Ela preservava um arcabouço social em que produzia artesanato, executava as tarefas domésticas e educava as crianças, condicionando-as às normas de conduta da sociedade em que vivia. Esse ponto de vista é reafirmado em Barros (2004:99) e corresponde ao ideal de uma divisão de trabalho e funções complementares entre homens e mulheres, e respeito a esses papéis sociais complementares, ambos valorizados (Torres, 2011, p. 108 e 109).

Outra característica importante da cultura tradicional deste povo é a uxorilocalidade, que consiste na permanência da mulher na casa de seus pais mesmo após o matrimônio juntamente com o seu cônjuge. Apesar de haver algumas exceções, este formato ainda é o mais recorrente. Segundo Nunes (1016), antes do casamento os homens solteiros aprendem a caçar e pescar em companhia de seus parentes homens, mas essas atividades são feitas por diversão. Somente após o

---

<sup>98</sup> A pesquisadora Luciana Ramos (1996, p.18) afirma que “a pesca pode ser vista como a expressão da virilidade, visto que nela há exibição pública da masculinidade.”

casamento que essas atividades ganham o atributo de provisão e sustento. O casal permanece na casa dos pais da mulher, até que o homem construa ou providencie o próprio lar. Quando ocorrem casamentos entre mulheres *Inĩ* Karajá e *tori*, o mesmo pode acontecer de ele ir morar com a família da esposa. Segundo Waxiaki Karajá, na aldeia Santa Isabel do Morro/TO há atualmente poucos casamentos entre indígenas e não indígenas (2023, informação verbal).<sup>99</sup>

Todavia, mudanças em diversos aspectos têm acontecido. No que se refere ao sustento, por exemplo, a colaboração financeira das mulheres tem sido cada vez maior. Podemos mencionar, por exemplo, a comercialização das bonecas *ritxòkò*, tão desejadas pela sociedade envolvente e produzidas exclusivamente pelas mulheres *Inĩ*, além de outros artesanatos produzidos por ambos os gêneros e colocados à venda. Eduardo Nunes (2016, p. 263) também menciona como as aposentadorias contribuíram para reconfigurar essas relações nos dias de hoje

As aposentadorias, ainda, promovem outra transformação, uma dupla torção, dessa feita, pois transfere o peso da responsabilidade de “colocar comida em casa”, como dizem os Karajá de Buridina, de homens jovens para mulheres velhas, grosso modo. No chão da aldeia, vê-se não só filhos e netos ávidos pela aposentadoria de suas mães e avós, como genros preguiçosos acostumados com a não necessidade de trabalhar para ter algo que comer. Essa é uma reclamação constante dos Karajá em relação aos jovens.

Em relação ao matrimônio, alguns fatores têm atualmente marcado as relações conjugais, são eles: o ciúme e a traição por ambas partes — o que desagradava os *Inĩ* Karajá, tendo em vista que eles são tradicionalmente monogâmicos, gerando muitas tensões familiares e separação recorrentes entre casais. Essa situação já havia sido observada por Fenélon (1968) e também por Nunes (2016). Somado a isso, a presença do alcoolismo tem sido um dos problemas frequentemente discutidos pelo povo, e que também gera grandes tensões conjugais e casos crescentes de violência doméstica.

A pesquisadora Maristela Sousa Torres (2011) discute o aumento de denúncias de violência doméstica por parte das mulheres indígenas *Inĩ* Karajá em sua tese de doutorado. Segundo essas mulheres, a situação é decorrente do uso de álcool

---

<sup>99</sup> Entrevista realizada pelo WhatsApp no dia 2 de fevereiro de 2023. Apesar da afirmação de Waxiaki Karajá, ela não soube precisar exatamente quantos casamentos entre *Inĩ* Karajá e não indígenas há na aldeia, mas que são um número muito baixo.

indiscriminado pelos seus maridos, fruto das relações interculturais com os não indígenas.

Quando estive na aldeia Santa Isabel do Morro/TO em setembro de 2022, mesmo na companhia de meu pai, a nossa principal anfitriã Waxiaki Karajá, não permitiu que transitássemos sozinhos na aldeia. Quando não éramos acompanhados por si ou pelo seu marido Habu Karajá, ela providenciava um parente de confiança para nos acompanhar onde fôssemos. Segundo ela, o motivo era o temor que ela tinha de sermos surpreendidos por algum bêbado na aldeia. De forma semelhante, ouvi inúmeras outras vezes de diversas pessoas da aldeia o mesmo comentário.

As gerações especialmente mais idosas do povo *Inĩ* Karajá, reclamam sobre os jovens não ouvirem e atenderem aos conselhos de seus pais e avós em vários aspectos ligados à cultura tradicional e um deles se refere à forma adequada de se comportarem no matrimônio. Reflexo disso é ser comum encontrar uma grande quantidade de jovens *Inĩ* que já foram casados inúmeras vezes.

A forma mais honrosa de matrimônio pelos *Inĩ* Karajá é aquela combinada entre duas famílias, de modo que os noivos não possuam nenhuma experiência matrimonial e não tenham namorado anteriormente entre si. Essa forma é chamada de *harabié*. No entanto, ela é pouco comum nos dias de hoje, sendo o casamento entre duas pessoas que já namoram entre si o mais habitual, este último modo é chamado de *kotá* ♀<sup>100</sup> e é considerado um casamento menos firme na percepção dos mais idosos (Torres, 2011). Sobre isso, Torres (2011, p. 143) afirma:

Existem três modalidades tradicionais de casamento entre os karajá: o *harabié*, o *Kotá* e o *ixidirotê*. O mais prestigiado e desejável pelos pais da moça é o *harabié*. Esse casamento é combinado pelas famílias dos noivos, e geralmente é a mãe da moça quem toma a iniciativa para fazer o acordo de núpcias. É realizado com uma cerimônia adequada e sem que haja namoro. Além disso, a moça e o rapaz ainda não tiveram relações sexuais. Para os Karajá mais idosos, *harabié* significa “casamento firme”.

A última forma de casamento existente é o chamado *ixidirotê*, no qual homens e mulheres que já tiveram experiências matrimoniais anteriores, mas ficaram viúvos ou se separaram, decidem se casar novamente (Torres, 2011).

---

<sup>100</sup> Foi utilizado o símbolo feminino para destacar que a palavra “*kotá*” por ser próprio da fala das mulheres na língua *Iny Rybè*. Na fala dos homens, escreve-se “*otá*”. Ambas as palavras se referem à mesma coisa.

Em minha pesquisa de campo etnográfica por meio de videochamadas no WhatsApp com algumas mulheres *Inỹ* Karajá, foi possível perceber que muitas delas se sentiam tímidas, parecendo ser este um comportamento bastante comum entre elas e, inclusive, identificado por elas mesmas. Talvez alguns aspectos contribuem para isso, como o próprio plano espacial das aldeias que as fazem estar mais restritas à área residencial, incluindo as dinâmicas sociais e o menor contato das mulheres com os *tori*. A princípio pensei que isso poderia estar relacionado a uma herança histórica, muitas vezes enganadora, das relações entre indígenas e não indígenas. Entretanto, à medida que a pesquisa foi avançando, percebi ser a timidez um traço comum entre as mulheres como algo decorrente de diversos aspectos culturais que favorecem esse tipo de comportamento.

A divisão espacial *ixỹ* (espaço residencial frequentado por homens e mulheres) e o *itxoina* (espaço exterior à aldeia frequentado somente por homens), parece indicar uma noção de “dentro” e “fora”, sendo que as mulheres ocupam somente o “dentro” e os homens ocupam ambos, mas especialmente o de “fora”. Isso revela inclusive suas dinâmicas sociais, em que as mulheres assumem a principal responsabilidade pelas tarefas domésticas, criação dos filhos e o saber-fazer de diversos artefatos produzidos no cotidiano familiar.

É importante mencionar que as mulheres são proibidas de irem ao *itxoina*, onde está localizada a Casa de Aruanã. Ao se aproximar ou adentrar este lugar exclusivo dos homens, segundo a cultura tradicional, a mulher ficaria passível de grave punição de um estupro coletivo. Casos como este ainda acontecem nos dias de hoje, a pesquisadora Torres (2011) em sua tese de doutorado relata por exemplo, o caso de uma jovem *Inỹ* Karajá que retornou da cidade sob efeito de álcool e de uma forma não consciente se aproximou do espaço dos homens. Por causa dessa infração, ela foi violada por uma enorme quantidade de homens.

Outros aspectos culturais parecem favorecer esse comportamento mais tímido, o qual pode ser identificado até mesmo em algumas danças rituais, como no caso das jovens virgens chamadas de *ijadòkòma* que dançam com os *ijasò* e não podem olhar suas máscaras. Elas dançam com o rosto sempre abaixado, conforme pode ser observado inclusive nas bonecas *ritxòkò* (figura 25).

FIGURA 25 - Representação da Dança de Aruanã a partir das bonecas *ritxòkò*

**Legenda:** Nº objeto 90.03.001, 1990, de origem da Aldeia Santa Isabel do Morro (*Hawalò*)/TO, foto de Markus Garsha em 2017, Acervo do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás. A cena é relativa à tradicional dança das moças *ijadòkòma* com os Aruanã. O Aruanã é manifestado a partir de dois homens que possuem as suas identidades humanas veladas. Eles dançam usando vestimentas feitas de palha de buriti e movimentam o corpo de forma ritmada e sempre em pares, entoando cânticos específicos. As máscaras usadas por eles possuem grafismos próprios, conforme a entidade e são confeccionadas a partir de matérias-primas variadas. As moças *ijadòkòma* são moças virgens, amplamente adornadas com vestires tradicionais nesse ciclo da vida. Na imagem é possível identificar alguns desses vestires, como o corte de cabelo *lasi*, a tatuagem facial chamada *komarura* que consistem em dois pequenos círculos abaixo dos olhos próprio da etnia, o adorno de pescoço *m̃rani*, o adorno tradicional pendente nas costas *nohõsa* e os grafismos corporais. Elas dançam olhando para baixo, uma vez que olhar para as máscaras é considerado uma infração ritual.

**Fonte:** Acervo Digital do MA.

Após essa breve contextualização acerca das mulheres *Inỹ Karajá* sobre o espaço que ocupam nas aldeias e seu papel nas dinâmicas sociais, o próximo capítulo se dedica a discorrer sobre o projeto *A Pluralidade do Vestir no Brasil: alinhavando histórias e saberes originais Inỹ Karajá*, aprovado na chamada de fomento RE-FARM CRIA em sua primeira edição, que viabilizou uma coleta de dados colaborativa e que envolveu diretamente uma equipe de 19 pessoas entre indígenas e não indígenas.

### 3. RECURSOS METODOLÓGICOS: COLETA DE DADOS COLABORATIVA SOBRE VESTIRES TRADICIONAIS E SEUS CONTEXTOS DE USO A PARTIR DO RE-FARM CRIA

O RE-FARM CRIA foi uma chamada de fomento promovida a partir de uma parceria entre a marca de moda FARM<sup>101</sup> e o Instituto Precisa Ser. A marca FARM foi criada em 1997 no Rio de Janeiro pelos sócios Kátia Barros e Marcello Bastos. O seu primeiro *stand* foi no Babilônia Feira Hype que reunia marcas alternativas e jovens estilistas. A primeira loja foi aberta em 1999 em Copacabana e em 2022 ela já contava com aproximadamente 85 lojas em todo o Brasil e outras 05 no exterior.<sup>102</sup> Quanto ao Precisa Ser, trata-se de um instituto, sem fins lucrativos, que surgiu em 2016 também no Rio de Janeiro. Sua finalidade é auxiliar líderes e apoiadores de projetos sociais a alcançarem um impacto positivo (Instituto Precisa Ser, sem data, on-line).

Após a contextualização das duas empresas, a partir da parceria entre elas, foi lançado no dia 08 de fevereiro de 2022 a 1ª edição da chamada RE-FARM CRIA, que tinha como objetivo principal:

[...] apoiar o desenvolvimento de projetos e ações de coletivos, organizações sem fins lucrativos/Organizações da Sociedade Civil (OSC) e pessoas físicas das periferias do Rio de Janeiro e Brasil através do aporte de recursos financeiros para desenvolvimento ou manutenção de iniciativas de cunho social, cultural e humano (RE-FARM CRIA, 2022, p. 3).

Os projetos submetidos precisavam estar ligados de algum modo a um dos pilares da cadeia de valor proposta. Esses pilares eram: *gente, cultura, natureza e circularidade*. A intenção era selecionar propostas que pudessem impactar nos seguintes eixos temáticos: *moda, criatividade, educação e equidade*, sobre este último, vale destacar que se trata de:

---

<sup>101</sup> A marca FARM já sofreu processos e acusações relacionados à apropriação cultural e racismo. Para citar alguns exemplos, ela foi acusada de plagiar uma fantasia de carnaval de uma afroempreendedora, chamada Ligia Parreira em 2020; foi acusada de racismo em 2017 devido a criação de uma estampa nomeada de “Ruas do Mar” que retratava escravizados; acusada de apropriação cultural em 2014 por fotografar uma modelo branca para representar lemanjá que é de cultura africana; dentre outros equívocos ao longo de sua história. Em todas as vezes a marca FARM buscou se posicionar a partir do gerenciamento de crise por meio de sua comunicação e marketing. Em 2021, o jornalista Diego Francisco foi escolhido para assumir o Marketing da marca com o intuito de “representar a pluralidade e a diversidade da moda brasileira”. Ver <https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2021/08/14/apos-criticas-por-racismo-farm-anuncia-novo-lider-nao-da-para-ignorar.htm>. Acesso em 17 fevereiro de 2024. A chamada RE-FARM CRIA parece ser uma iniciativa que buscou ir em direção a esses novos esforços por parte da marca.

<sup>102</sup> Ver <https://www.farmrio.com.br/nossas-lojas>. Acesso em 5 julho de 2023.

[...] projetos orientados pela igualdade de gênero, promoção da equidade racial, valorização dos povos indígenas, fortalecimento da autoestima da mulher negra, acolhimento a maternagem e paternagem, incentivo à comunidade LGBTQIA+ e PcD (RE-FARM CRIA, 2022, p. 10).

Além disso, o(a) proponente, ou seja, a pessoa responsável por submeter projeto deveria ter entre 16 e 29 anos, ser brasileiro(a) nato(a), naturalizado(a) ou estrangeiro(a) residente no Brasil há pelo menos um ano. A respeito de coletivos, estes deveriam ter sede no seu respectivo município e realizarem a comprovação de suas atividades para a inscrição ser válida.

Por fim, no que tange à distribuição de recursos, a 1ª edição da chamada RE-FARM CRIA estabeleceu o fomento da seguinte forma (tabela 3):

TABELA 3 - Distribuição de Recursos 1ª Edição do RE-FARM CRIA

<b>RIO DE JANEIRO (MUNICÍPIO)</b>		
<b>MODALIDADE</b>	<b>VALOR</b>	<b>PROJETOS</b>
OSC	R\$ 20.000,00	10 PROJETOS
COLETIVOS	R\$ 10.000,00	20 PROJETOS
PESSOA FÍSICA	R\$ 5.000,00	20 PROJETOS
<b>TOTAL</b>	<b>R\$ 500.000,00</b>	<b>50 PROJETOS</b>

<b>DEMAIS CAPITAIS</b>		
<b>MODALIDADE</b>	<b>VALOR</b>	<b>PROJETOS</b>
COLETIVOS	R\$ 10.000	30 PROJETOS
<b>TOTAL</b>	<b>R\$ 300.000,00</b>	<b>30 PROJETOS</b>

**Fonte:** Chamada 1ª Edição do RE-FARM CRIA, realizado em 2022.

Foram 300 projetos submetidos para apreciação, dos quais 81 foram escolhidos para receberem o fomento de 22 estados do país, aproximadamente 615 pessoas estiveram envolvidas nos projetos selecionados, e aproximadamente 30 mil pessoas foram impactadas pelas ações dos mesmos.

De todo este conjunto, uma das propostas submetidas e selecionada foi *A pluralidade do vestir no Brasil: alinhavando histórias e saberes originais Inỹ Karajá*, o

único contemplado no estado de Goiás. A submissão foi feita a partir do Grupo de Pesquisa "INDUMENTA: *dress and textiles studies in Brazil*"<sup>103</sup>, sob minha coordenação e de minha orientadora, Profa. Dra. Rita Morais de Andrade.

O grupo já foi responsável por teses e dissertações no PPGACV/UFG, trabalhos de conclusão de curso premiados, publicações nos principais periódicos especializados da área e em anais de eventos nacionais e internacionais. Promove também projetos de extensão para alcançar a comunidade externa, tais como: 1) o *Podcast* "Outras Costuras" com lançamentos de episódios semanais, disponíveis nos principais agregadores de áudio, como o *Spotify*, *iTunes* e *Podcasts Google*; 2) promove de forma bienal um seminário gratuito e aberto ao público geral, com palestras, rodas de conversas e oficinas; 3) organizou e publicou o livro "O vestuário como assunto: perspectivas de pesquisa a partir de artefatos e imagens", publicado em forma de *e-book* pela Coleção Desenredos de acesso on-line, livre e gratuito<sup>104</sup>, dentre outras produções.

O referido projeto submetido para esse fomento, já estava sendo pensado e amadurecido havia alguns meses; estávamos realizando reuniões quinzenais e já tínhamos a ideia de promover um curso envolvendo o tema de vestires indígenas, tendo em vista que a pesquisa desta tese estava sendo desenvolvida simultaneamente. Logo, quando soubemos da 1ª edição do RE-FARM CRIA, foi necessário delinear o projeto e escrevê-lo no formato exigido, incluindo orçamentos financeiros prévios para a realização das ações e a documentação comprobatória das atividades do referido Grupo de Pesquisa.

Já havia algum tempo que o grupo de pesquisa Indumenta desejava realizar alguma produção que fosse uma exposição ou um documentário, pois apesar da diversidade de experiências acadêmicas que tínhamos realizado, essas duas ainda não tinham sido vivenciadas.

Foi a primeira vez que o Indumenta participou de uma chamada de fomento. Isso significa que tínhamos dinheiro para realizar as ações e remunerar as pessoas

---

<sup>103</sup> Conheça mais sobre o grupo e sua produção por meio do Instagram: @indumenta.br. Trata-se de um grupo de pesquisa originado em 2016 na Universidade Federal de Goiás e registrado pelo CNPq. Ele foi criado e é liderado por Rita Morais de Andrade, Profa. Dra., e conta com a colaboração voluntária de pesquisadoras brasileiras e estrangeiras. Os estudos transdisciplinares conduzidos pelos integrantes do grupo concentram-se em objetos/assuntos relativos aos tecidos e aos modos de vestir no Brasil, incluindo suas relações com a história, herança cultural e social, decolonialidade, pobreza, feminismo, povos originários e afro-brasileiros.

<sup>104</sup> Ver: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/459/o/Desenredos\\_13.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/459/o/Desenredos_13.pdf).

por isso. Dessa forma, decidimos fazer um projeto que incluísse duas ações, sendo elas: um curso de formação gratuito denominado *Vestires Plurais das Mulheres In'ye Karajá* e uma exposição digital chamada *Ixitkydky': um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres In'ye Karajá*.

Posteriormente, avaliando tudo o que foi necessário fazermos para realizar as duas ações, posso concluir que a nossa inexperiência em editais de fomento nos fez planejar atos muito audaciosos para o valor de R\$10 mil reais, já que a equipe de pessoas envolvida foi bastante expressiva. Apesar disso, devo pontuar que não somente conseguimos realizar as duas ações com muita diligência e organização, como elas também superaram o nosso planejamento inicial, alcançando um impacto muito superior ao que prevíamos e incluiu atividades ainda mais interessantes que ainda serão relatadas aqui.

Em seguida, será discutido como se deu cada uma das ações, incluindo seus impactos na sociedade e como a dinâmica de trabalho foi essencial para uma coleta de dados colaborativa entre indígenas e não indígenas no que tange aos vestires tradicionais das mulheres *In'ye Karajá* e seus contextos de uso.

### 3.1 AÇÃO 1: CURSO VESTIRES PLURAIS DAS MULHERES IN'YE KARAJÁ

O curso *Vestires Plurais das Mulheres In'ye Karajá* contou com 4 aulas, sendo a primeira a aula inaugural aberta ao público e transmitida pelo canal do *YouTube* da UFG Oficial e as outras três aulas aconteceram ao vivo pelo *Google Meet*. Também foi usado o *Google Classroom* como plataforma para o envio de avisos, suporte aos alunos matriculados e materiais didáticos elaborados especialmente para o curso.

A aula inaugural aberta ao público aconteceu no dia 19 de julho de 2022 e contou com a participação especial do estilista indígena Rodrigo Tremembé<sup>105</sup>. O convite foi feito a partir da repercussão que o estilista alcançou por ter sido o único brasileiro a participar de uma exposição de arte sobre justiça climática em Paris,

---

<sup>105</sup> De acordo com o site Povos Indígenas do Brasil, estima-se que o povo Tremembé compreende uma população de 4 a 5 mil pessoas, "(...) vivem no estado do Ceará, nos municípios de Itarema, Acaraú e Itapipoca. Em Itarema, vivem tanto perto da costa, sobretudo no distrito de Almofala, como no interior, em área já regularizada pela Funai, conhecida por Córrego do João Pereira, que compreende o Capim-açu, São José e Telhas. A região da "Grande Almofala" (Chaves, 1973) compreende a vila homônima e um grande número de localidades onde vivem tanto os Tremembé como regionais e proprietários de terra." (Povos Indígenas do Brasil, sem data, on-line).

promovida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), realizada em 2022.

A palestra de Rodrigo Tremembé foi chamada de *Criação de moda a partir de perspectivas indígenas: minha trajetória como originário Tremembé* e permanece com acesso disponível *on-line* por meio do canal da UFG Oficial<sup>106</sup> e até o mês de março de 2023 já tinha recebido 530 visualizações. A fala potente e marcante do palestrante provocou diversos elogios no bate-papo, além de propiciar um contexto fértil para excelentes discussões após a palestra.

O convite foi feito com a ideia de ele compartilhar acerca de sua trajetória no campo da moda enquanto estilista indígena, de modo que ele se sentisse à vontade para contemplar os aspectos que ele achasse mais relevante a partir de sua própria perspectiva. Convidar um estilista pertencente a outro povo, ou seja, que não era *In'ỹ Karajá*, foi intencional. Isso porque queríamos estimular a participação diversa e apresentar o projeto como uma ideia que poderia ser trabalhada também por outros povos indígenas em diferentes espaços e oportunidades.

É importante mencionar que quando entramos em contato, Rodrigo Tremembé ficou muito animado com a oportunidade, mas mencionou a instabilidade de sua rede de internet, uma vez que sua residência era em uma das aldeias de seu povo. Diante disso, chegamos a conclusão que a palestra poderia ser gravada para que pudessemos transmitir sem possíveis oscilações de conexão e a participação dele ao vivo seria exclusivamente no momento das discussões. Essa alternativa foi primordial e garantiu que o evento transcorresse muito bem, o que demonstra a vantagem dos recursos tecnológicos como importantes aliados no compartilhamento de ideias e na diluição das fronteiras geográficas.

Abaixo, a figura 26 trata do cartaz de divulgação do curso, a figura 27 do *post* de divulgação da aula inaugural, a figura 28 é captura de tela da aula, a figura 29 é um *post* de registro do momento de discussão da aula inaugural e a figura 30 são alguns dos *feedbacks* registrados ao vivo.

---

<sup>106</sup> Para assistir, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=HOXlh9ZICQw>.

FIGURA 26 - Cartaz de Divulgação do Curso

CURSO DE FORMAÇÃO REMOTO

# Vestires plurais das mulheres Iny Karaja

**DURAÇÃO • 6 semanas**  
**INÍCIO • 19/07 | TÉRMINO • 30/08**  
**MATRÍCULA VIA LINK OU QR CODE**



**CRONOGRAMA**

| Aula Inaugural Aberta ao Público |  
 19/07 das 14h30 as 16h  
 A aula será transmitida pelo canal do YouTube da UFG OFICIAL

Módulo 1   26/07 das 14h30 as 16h	Módulo 2   09/08 das 14h30 as 16h	Módulo 3   23/08 das 14h30 as 16h
--------------------------------------	--------------------------------------	--------------------------------------



**Legenda:** O grafismo usado no material de divulgação foi feito pela indígena Lilialeia Manackiru Mauri Karajá, moradora da aldeia São Domingos/MT. A arte do cartaz foi feita pelo designer Nicolás Gualtieri.  
**Fonte:** Acervo pessoal de Indyanelle Marçal, 2022.

FIGURA 27 - Post de Divulgação da Aula Inaugural

INDUMENTA  
DESIGN AND TEXTILES STUDIES IN BRAZIL

UFG  
UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE GOIÁS

CURSO DE FORMAÇÃO REMOTO

*Vestires plurais  
das mulheres  
Inñ Karajá*

| Aula Inaugural Aberta ao Público |  
19 de julho de 2022

14h30 às 14h45 | Boas-vindas

14h45 às 15h30 | Conversa com Rodrigo Tremembé  
Estilista e ativista indígena  
"Criação de moda a partir de perspectivas  
indígenas: minha trajetória como originário  
Tremembé"  
Mediação:  
Rita Morais de Andrade  
Indyanelle Marçal Garcia Di Calça

15h30 às 16h | Apresentação do curso e  
colaboradores do projeto

INSTITUTO  
PRECISASER

FARM APRESENTAM

RE-FARM  
CRIA

**Legenda:** O grafismo usado no material de divulgação foi feito pela indígena Lilialeia Manackiru Mauri Karajá, moradora da aldeia São Domingos/MT. A arte do *post* foi feita pela Indyanelle Marçal.

**Fonte:** @indumenta.br, 2022.

FIGURA 28 - Captura de tela da Aula Inaugural



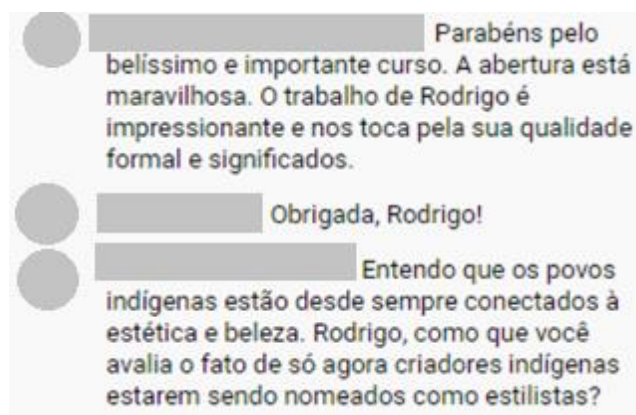
**Fonte:** Canal da UFG Oficial, 2022.

**FIGURA 29** - Post de registro da Aula Inaugural



Fonte: @indumenta.br, 2022.

**FIGURA 30** - Feedback da Aula Inaugural



Fonte: Acervo pessoal de Indyanelle Marçal, 2022.

Além da aula inaugural, o curso contou com outras três aulas ministradas a partir do *Google Meet* apenas para os alunos matriculados. Cada uma delas era relativa a um módulo, ou seja, o curso se estruturou ao todo em três módulos. A seguir, a tabela 4 informa as datas e assuntos contemplados em cada encontro:

**TABELA 4 - Datas dos encontros e assuntos abordados no curso “Vestires Plurais das mulheres *Iny* Karajá”**

DATA DO ENCONTRO	ESPAÇO DO ENCONTRO	ENCONTRO	ASSUNTOS ABORDADOS NO ENCONTRO E PROFESSORES ENVOLVIDOS
19 de julho de 2022	<i>YouTube</i> UFG Oficial	Aula inaugural aberta ao público	<b>1) Rodrigo Tremembé</b> Palestra “Criação de moda a partir de perspectivas indígenas: minha trajetória como originário Tremembé” <b>2) Profa. Dra. Rita Morais de Andrade e Profa. Ms. Indyanelle Marçal</b> Mediação e Apresentação do Curso
26 de julho de 2022	<i>Google Meet</i>	Aula do Módulo 1 somente para matriculados	<b>Profas.: Rita Andrade e Indyanelle Marçal</b> Módulo 01: Primeiras Costuras - Como vemos os vestires indígenas; - Interesses de pesquisa sobre a população <i>Iny</i> Karajá na UFG/GO.
09 de agosto de 2022	<i>Google Meet</i>	Aula do Módulo 2 somente para matriculados	<b>Profas.: Rita Morais de Andrade, Indyanelle Marçal, Wakiaki Karajá, Manaije Karajá e Tuinaki Koixaru Karajá</b> Módulo 2: Alinhavando o panorama indígena e a cosmovisão <i>Iny</i> Karajá -Notas sobre os povos originários e a educação no Brasil; -O povo <i>Iny</i> Karajá.
23 de agosto de 2023	<i>Google Meet</i>	Aula do Módulo 3 somente para matriculados	<b>Profas.: Rita Morais de Andrade, Indyanelle Marçal e Tuinaki Koixaru Karajá</b> Módulo 3: Vestires das mulheres <i>Iny</i> Karajá - Introdução; - Gênero: essa é uma questão entre os <i>Iny</i> Karajá nos modos de vestir? - Quais são algumas das roupas e pinturas corporais tradicionais mais usadas pelas mulheres <i>Iny</i> Karajá? - Quais são as principais cores, materiais e formas do vestuário? - Vestires tradicionais e mistura (interculturalidade) com os vestires não indígenas.

**Fonte:** Elaborado pela autora, 2023.

Cada um dos encontros teve duração de 1h30min e cada módulo contou com um *e-book* elaborado especialmente para ele, material este que foi disponibilizado a partir da plataforma *Google Classroom*. A dinâmica dos encontros consistia na

apresentação do conteúdo e depois em um momento de discussões, perguntas e interação com a turma. A equipe de professores era formada por indígenas e não indígenas, sendo eles: Rita Morais de Andrade, Indyanelle Marçal, Waxiaki Karajá, Tuinaki Koixaru Karajá e Manaije Karajá<sup>107</sup>.

O curso formou 52 alunos de diversos estados do Brasil, inclusive alguns deles residentes no exterior, graças ao formato remoto de ensino. A quantidade de alunos foi muito superior ao que esperávamos inicialmente. Vale ressaltar que 134 pessoas<sup>108</sup> se matricularam no curso, mas somente 52 alunos realmente conseguiram assistir à quantidade mínima exigida de aulas, realizaram a atividade avaliativa final e, portanto, ganharam o certificado de conclusão do curso de formação.

Os estados com maior concentração de alunos matriculados foram respectivamente: Goiás (33,6%), Rio de Janeiro (13,4%), São Paulo (8,2%), Paraná (6%), Pará (4,5%) e Rio Grande do Sul (4,5%), além de pessoas residentes em outros 6 países, sendo estes: Chile, Espanha, França, México e Peru. Por fim, mais de 60% das pessoas que se matricularam não conheciam o Grupo de Pesquisa INDUMENTA e passaram a conhecer graças à divulgação das ações contempladas na chamada RE-FARM CRIA — o que pode indicar a vantagem de Grupos de Pesquisas participarem de editais de fomento em busca de ampliar seus projetos de extensão universitária<sup>109</sup>.

Ao final, houve uma atividade avaliativa de múltipla escolha relativo ao conteúdo estudado por meio do *Google Forms*<sup>110</sup>, cujo formulário também incluía perguntas para mensurar o nível de satisfação da turma em relação ao curso. O registro desses *feedbacks* de forma estatística e qualitativa foi essencial para serem inseridos nos relatórios de devolutiva para o Instituto Precisa Ser e a marca FARM

---

<sup>107</sup> A princípio só estava prevista a participação da Waxiaki Karajá, mas em uma das aulas não foi possível ela estar presente e solicitou que o Prof. Manaije Karajá a substituísse. A Profa. Tuinaki Koixaru Karajá é integrante também do Grupo de Pesquisa PPK, já mencionado anteriormente nesta tese. Ela estava matriculada como aluna, mas se tornou parte da equipe de professores, uma vez que contribuiu de forma fundamental no conteúdo e também revisou os materiais didáticos.

<sup>108</sup> Foi possível realizar uma análise do perfil dos 134 alunos matriculados, pois as matrículas foram feitas a partir de um formulário no *Google Forms* que continha perguntas específicas. Nesse sentido, destaca-se algumas curiosidades sobre o perfil deles, vejamos: a faixa etária predominante foi entre 20 e 39 anos e foram pessoas advindas de mais de 35 profissões diferentes. Apesar da grande diversidade de profissões, aquelas predominantes eram de estudantes, professores e designers/estilistas.

<sup>109</sup> Projetos de extensão são uma das formas de interação entre a Universidade acadêmica e a sociedade geral.

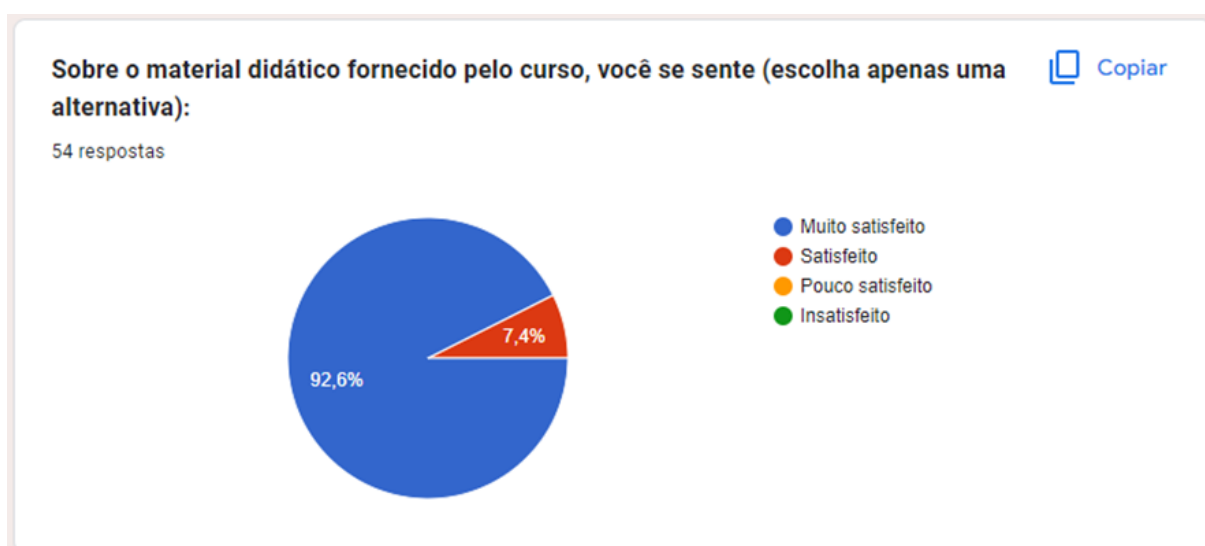
<sup>110</sup> Formaram-se no curso 52 alunos, entretanto houve 54 respostas no formulário, pois 2 delas foram um teste de configuração.

(patrocinadores da chamada), além de auxiliar o Grupo de Pesquisa INDUMENTA no aperfeiçoamento de futuras ações em seus projetos de extensão. Vejamos abaixo alguns dados desses *feedbacks* dos alunos (figuras 31, 32, 33 e 34):

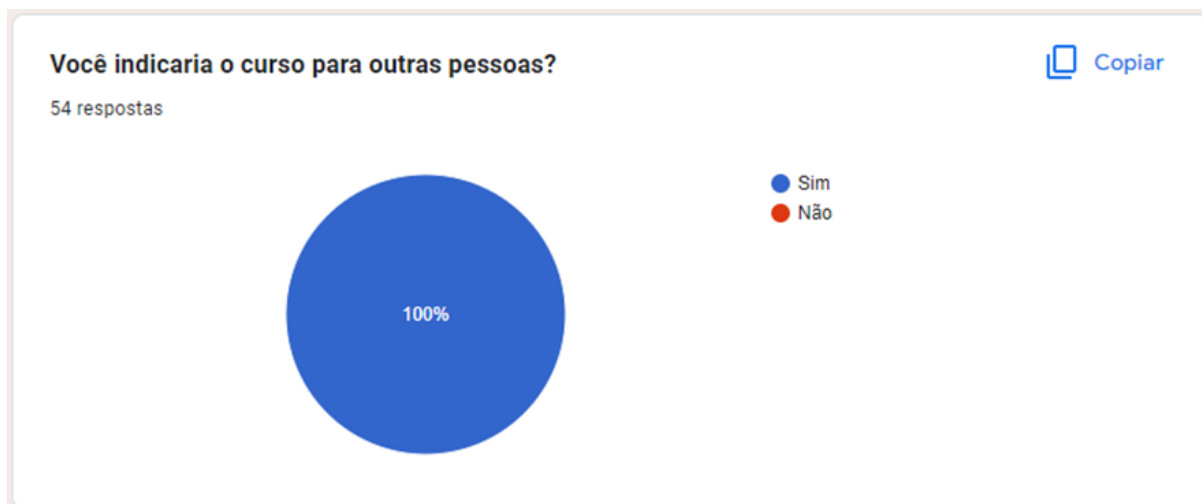
**FIGURA 31** - Nível de satisfação dos alunos no Curso “Vestires Plurais das mulheres *Inỹ Karajá*”



**FIGURA 32** - Nível de satisfação dos alunos em relação ao material didático do curso “Vestires Plurais das mulheres *Inỹ Karajá*”



**FIGURA 33** - Porcentagem de alunos que indicariam o curso “Vestires Plurais das mulheres *Inỹ Karajá*” para alguém



Fonte: Acervo pessoal de Indyanelle Marçal, 2022.

**FIGURA 34** - Alguns *feedbacks* do Curso “Vestires Plurais das mulheres *Inỹ Karajá*”

Gostei do protagonismo das pessoas indígenas, de saber sobre os grafismos e papéis sociais dos homens e das mulheres dentro de suas comunidades. Principalmente de saber sobre detalhes do que se transformou culturalmente dentro delas já que por muito tempo a visão de que nada mudou dentro dessas comunidades foi difundida.

A possibilidade de escutar a fala de integrantes dos Iny Karajá

Estou muito feliz pela oportunidade de conhecer mais uma parte linda da cultura brasileira, COM os indígenas, fator que faz a diferença. É visível o respeito, amor e zelo pela maneira que tratam as pessoas da comunidade e nos inspira a olhar ao nosso redor, permitindo-nos conhecer a pluralidade que existe. Moro em Jaraguá do Sul/SC, uma cidade industrial, potente...e percebi que podemos/posso sim, fazer algo para transformar imagens que vejo pelas calçadas: indígenas marginalizados, vendendo seus cestos, em condições desumanas. Obrigada mesmo, pela inspiração e generoso compartilhar. Aprendi muito, e desejo aprender sempre! Abraços.

Além do conteúdo, saberes, vivências o que mais me impressionou foi como os indígenas estão se articulando para levar sua cultura a outras pessoas. O conhecimento adquirido nesse curso foi muito enriquecedor.

Gostei muito da iniciativa e da preocupação em dar espaço para que os professores falassem de suas próprias experiências, de seu próprio vestuário, trazendo uma visão atual de como é a relação da indumentária e com a vida que eles levam também fora da aldeia.

O Curso "Vestires Plurais das Mulheres Iny Karajá" ampliou minha visão de professora de História, pretendo incorporar os saberes aprendidos no curso na minha prática docente e continuar os estudos, pois há sempre novas visões e aprendizagens.

Dos riquíssimos materiais disponibilizados. Uma maravilha!

Reconheço e destaco como aspecto positivo a presença de pessoas Yny Karajá em todo o processo do curso, desde a pesquisa, registro fotográfico, exposição, equipe pedagógica, até a realização das aulas. O material didático também é um aspecto relevante a ser destacado, pois oportunizou o aprofundamento do estudo.

Eu adorei a aula inaugural, atualizando o tema na produção do Design de moda contemporâneo sobretudo ao nível regional e achei o material didático excelente, no que diz respeito tanto ao conteúdo didático, quanto ao projeto gráfico. Aprendi muito sobre o tema!!!

**Fonte:** Acervo pessoal de Indyanelle Marçal, 2022.

A partir do conjunto de figuras acima, percebemos que 85,2% dos alunos que se formaram se demonstraram muito satisfeitos com o curso, 92,6% deles se sentiram muito satisfeitos com o material didático ofertado, 100% indicaria o curso para um amigo e nos *feedbacks* qualitativos destacam-se elogios relativos à importância da presença de professores indígenas Iny Karajá, a riqueza dos saberes aprendidos, a qualidade dos materiais didáticos e a satisfatória organização desta ação. A seguir, consta a ficha técnica de todos os colaboradores envolvidos na concepção do curso (figura 35):

**FIGURA 35** - Ficha Técnica do Curso *Vestires Plurais das mulheres Iny Karajá*

## FICHA TÉCNICA DO CURSO

### COORDENAÇÃO GERAL

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça

Rita Morais de Andrade

### PROFESSORES DO CURSO

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça

Rita Morais de Andrade

Waxiaki Karajá

Manaije Karajá

Tuinaki Koixaru Karajá

### CONVIDADO ESPECIAL DA AULA INAUGURAL

Rodrigo Tremembé

### TUTORA DO CURSO

Sarah Victória Marques Ribeiro

### GRAFISMOS

Lilialeia Manackiru Mauri Karajá

### FOTOGRAFIAS

Hawalari Coxini Karajá

Rafaella Coxini Karajá

Luiz Flávio Dywanaru Karajá (Juanahu)

### CARTAZ GRÁFICO DE DIVULGAÇÃO

Nicolás Andres Gualtieri

### PATROCÍNIO:

RE-FARM CRIA

### APOIO:

Universidade Federal de Goiás

Faculdade de Artes Visuais

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Grupo de Pesquisa Indumenta: dress and textiles studies in Brazil

Presença Karajá: cultura material, tramas e Trânsitos Coloniais

### Patrocínio:



### Apoio:



Fonte: Acervo pessoal de Indyanelle Marçal, 2022.

O trabalho de escrita dos *e-books* envolveu uma dedicação rigorosa na gestão do tempo para que ficassem prontos a tempo. O conteúdo foi formado a partir da minha pesquisa etnográfica digital (conversas realizadas com mulheres indígenas *Inỹ* Karajá por meio de chamadas coletivas no *WhatsApp*), pesquisa de campo presencial na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO, pesquisa em acervos museológicos físicos e online, revisão da literatura especializada e a coleta de dados feitos pelos próprios professores indígenas colaboradores — quando eles não sabiam alguma informação, eles mesmos buscavam perguntar para anciãos em suas aldeias.

Dessa maneira, o conteúdo foi se formando a partir de várias frentes simultâneas de trabalho. A minha principal função era pesquisar, receber também as informações das pesquisas feitas pelos indígenas colaboradores, reunir todas as informações e escrevê-las criando materiais didáticos com uma preocupação especial na diagramação e no *design*.

Em relação ao *design* dos *e-books*, especificamente, eles foram pensados por mim, respeitando a paleta de cores predominante nos vestires e pinturas da cultura *Inỹ* Karajá, mas tiveram a contribuição especial da artista indígena Lilialeia Manackiru Mauri<sup>111</sup> — responsável pela criação de todos os grafismos que envolveram as duas ações do projeto (curso e exposição). Houve também imagens feitas pelos fotógrafos indígenas Juanahu *Inỹ*, Hawalari Coxini Karajá e Rafaella Karajá.

Conforme exposto na tabela 4, os conteúdos dos módulos apresentaram a temática dos vestires plurais das mulheres *Inỹ* Karajá de forma panorâmica. Isto é, a construção do curso se deu desde os conceitos iniciais que permeiam os estudos acerca dos vestires indígenas de modo geral, passando pela produção da Universidade Federal de Goiás junto a este povo em específico, depois sobre a educação e os povos originários no Brasil, a cosmovisão do povo *Inỹ* Karajá, até chegar, por fim, nos modos de vestir das mulheres *Inỹ* Karajá.

Achamos, enquanto equipe docente do curso, que seria de suma importância expor alguns aspectos da cosmovisão do povo *Inỹ* Karajá antes de abordar especificamente os modos de vestir dessas mulheres, uma vez que ambos estão diretamente relacionados. Ou seja, a cultura, as dinâmicas sociais, os mitos, dentre outras coisas, justificam o modo como esses vestires são produzidos, usados no corpo

---

<sup>111</sup> No Registro Geral da Lilialeia seu sobrenome “Manackiru” possui a letra “c” antes do “k”. Entretanto, considerando a língua materna *Iny Rybê*, não deveria existir essa letra “c” antes do “k”.

e informam sobre seus contextos de uso. Além disso, foram selecionadas para a discussão questões próprias do campo da moda, isto é, os modos de vestir e suas relações com gênero, tradição, cores, materiais, formas e os trânsitos interculturais com os vestires não indígenas.

O conteúdo e o modo como o curso foi pensado contribuiu para a produção da história do vestir no Brasil no âmbito das discussões sobre colonialidade e decolonialidade, a partir do protagonismo de indígenas, especialmente do povo *Inỹ Karajá*. Outro ponto importante é que os professores indígenas envolvidos no curso, exceto o Rodrigo Tremembé, não possuíam a princípio os modos de vestir como foco de seus estudos acadêmicos. Entretanto, todos eles se mostraram animados em compartilhar informações dos adornos e pinturas que são aspectos que expressam com muita potência as particularidades dessa cultura.

Nas dinâmicas sociais do povo *Inỹ Karajá*, a feitura da maior parte dos vestires tradicionais se faz no cotidiano residencial e envolve toda a família, o que contribui para a transmissão dos saberes entre as gerações a partir da oralidade e da observação. A feitura de um determinado adorno pode levar muitos e muitos dias, e é feito por uma pessoa mais madura que enquanto produz, simultaneamente conta mitos e histórias aos mais jovens, especialmente as crianças — que ouvem e observam os trabalhos manuais sendo feitos.

Logo, mesmo que os professores do curso não tivessem o tema vestires como algo central em suas formações e estudos acadêmicos, eles sabiam falar com propriedade sobre os adornos, pinturas e inclusive sabiam produzir muitos deles para seus filhos e sobrinhos, quando necessário.

Entretanto, vale ressaltar que essas dinâmicas sociais ainda muito presentes no cotidiano atual, estão sofrendo alterações gradativamente. Os indígenas *Inỹ Karajá*, especialmente os mais idosos, têm reclamado da falta de interesse dos mais jovens. Isso porque o futebol, os celulares, dentre outras coisas, estão desviando o interesse deles, o que colabora para que eles aprendam menos sobre as histórias e feitura dos objetos tradicionais como um todo. Isso pode inclusive ser o motivo de determinados adornos nos dias atuais serem produzidos por raras pessoas que detêm um conhecimento especializado, e que, portanto, recebem encomendas de indígenas da própria aldeia que pagam pelo artefato.

Sobre esse assunto, Nunes (2016) menciona em sua tese de doutorado, que a produção das máscaras dos *ijasò* (Aruanãs) nos dias atuais, por exemplo, é feita por

poucas pessoas com conhecimento especializado na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO. Logo, durante o *Hetohokỹ* (ritual coletivo de iniciação masculina), o pai do menino que está sendo iniciado encomenda essas máscaras e realiza o pagamento médio de R\$50 por elas.

Outro acontecimento curioso que foi percebido durante o curso, se refere a rede de aprendizado que foi naturalmente construída. Os professores não indígenas liam textos, pesquisavam imagens, consultavam acervos museológicos e tiravam dúvidas com os professores indígenas que, por sua vez, pesquisavam também e recorriam, quando necessário, aos indígenas mais idosos de suas aldeias para aprenderem ou verificarem as informações. Ou seja, a rede de aprendizado sobre os vestires plurais das mulheres *Inỹ* Karajá era formada por todos os envolvidos — o aprendizado era experimentado pelos alunos e pelos professores indígenas e não indígenas.

Um exemplo específico que pode ser mencionado é sobre o *tuù* (figura 36). Trata-se de um adorno usado exclusivamente pelas mulheres a partir de uma amarração no quadril, feito de entrecasca de árvore e pintado com grafismos na cor preta, já mencionado anteriormente nesta tese.

FIGURA 36 - *Tuù*

**Legenda:** Dimensões: largura maior: 28,5 cm; largura menor: 9 cm; altura maior: 188 cm; altura menor: 54,3 cm. Local: Aldeia Santa Isabel do Morro/TO. Acervo pessoal de Waxiaki Karajá.

**Foto:** Juanahu Inỹ, 2022.

Mais à frente, neste mesmo capítulo, vamos abordar cada um dos adornos selecionados com mais profundidade, inclusive o *tuù*. Entretanto, o que é mais importante ser mencionado nesse momento é que apesar de ser um adorno amplamente usado, a Profa. Waxiaki Karajá nos informou que não sabia quais árvores eram usadas para retirar a entrecasca e fazer o adorno, e que geralmente ela já recebia pronto os *tuù* de suas filhas. Diante disso, ela consultou as pessoas que produziam o adorno e nos informou posteriormente o nome da matéria-prima que poderia ser utilizada para a feitura dele.

De forma semelhante, a Profa. Tuinaki Koixaru Karajá relatou que um dos pontos mais significativos do curso foi assistir ao documentário que disponibilizamos, onde mostrava o *tuù* sendo produzido. Esse documentário foi dirigido e filmado por

Juanahu *Iny*, um conhecido fotógrafo e cineasta indígena residente na aldeia Santa Isabel do Morro/TO e colaborador contratado para este projeto.

O documentário foi feito especialmente para a exposição digital, mas integrou também o material didático do curso, pois tivemos o privilégio e sorte do material ficar pronto enquanto o curso estava acontecendo. A filmagem mostra o homem chamado Ijararu Karajá cortando parte da árvore e a mulher Hatokiru Karajá retirando a entrecasca e produzindo o *tuù* (figura 37) — processo este que a Profa. Tuinaki Koiaxaru Karajá ainda não conhecia em sua totalidade.

**FIGURA 37** - Produção do *tuù*



**Legenda:** Identidade visual: Bel Lavratti. Direção e filmagem: Juanahu *Iny*. Edição: Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça. Artistas: Hatokiru Karajá e Ijararu Karajá. Tradução: Sinvaldo Oliveira (*Wahuka*). Ano: 2022

**Fonte:** <https://www.vestiresmulheresinykaraja.com/vestires-mulheres-in%E1%BB%B9-karaj%C3%A1?pgid=l6f2s858-51bf037a-17e7-4d80-8f1f-7d42f88214e6>

Outra questão importante que foi percebida durante o curso foi a comparação constante que os professores indígenas faziam entre o modo como os *Iny* Karajá vivenciam a cultura nos dias atuais e o modo como vivenciavam em tempos remotos. O motivo principal das mudanças parece estar diretamente relacionado com as relações interculturais entre indígenas e não indígenas (*tori*), incluindo as novas formas de pensar, sentir, existir, desejar e vestir que não são em sua origem

propriamente *In'ỹ* e que permeia os dias atuais transformando especialmente os mais jovens.

Observou-se uma certa nostalgia em relação ao passado, com destaque para o rigor e respeito que se tinha sobre os rituais, as dinâmicas sociais, o comportamento das pessoas e suas formas de vestir. Algumas das mudanças percebidas nos dias atuais já foram mencionadas no capítulo anterior, como a forma de casamento, a quase inexistência de um ritual de casamento como acontecia antes, a mudança de comportamento entre cônjuges homens e mulheres, a violência doméstica, o interesse dos jovens pelas tecnologias e pelo futebol, a dificuldade das gerações mais novas ouvirem os conselhos dos mais idosos, dentre outras coisas.

Alguns exemplos sobre a influência que a relação intercultural entre indígenas e não indígenas gerou nos modos de vestir serão abordadas mais à frente ainda neste capítulo. No próximo tópico, entretanto, será discutida a segunda ação do projeto: a exposição digital sobre os vestires tradicionais das mulheres *In'ỹ* Karajá. Haverá o relato sobre como se deu o processo colaborativo da concepção da exposição, será abordado em profundidade informações técnicas e contextual sobre alguns dos vestires tradicionais usados pelas mulheres *In'ỹ* Karajá e, finalmente, o impacto da ação tanto para o povo *In'ỹ* Karajá como para a sociedade envolvente.

### 3.2 AÇÃO 2: EXPOSIÇÃO DIGITAL “IXITKYDKŸ: UM OLHAR SOBRE OS VESTIRES TRADICIONAIS DAS MULHERES IN'Ỹ KARAJÁ”

O valor do fomento previsto não era alto para um projeto como este, que previa duas grandes ações. Por isso, antes mesmo de saber se seríamos contemplados ou não no edital, sentimos a necessidade de discutir as possibilidades de fazê-lo acontecer de modo que o orçamento fosse devidamente cumprido, caso o projeto fosse escolhido. Então, quando surgiu a ideia de fazermos também a exposição, nós entramos em contato com a Bárbara Freire.

Em 2021, a partir da visita na exposição *Redes, Saberes e Ocupações: 50 anos do MA/UFG* (já mencionada nesta tese), foi identificado que a Bárbara Freire havia participado da equipe de concepção da exposição, cujo formato nos agradou muito, por ter envolvido a colaboração com coletivos urbanos e indígenas.

Além disso, a Bárbara Freire integra o projeto de pesquisa, chamado *Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais* (PPK), também já mencionado

nesta tese. Ela possui uma formação muito interessante para esse projeto, já que possui formação em Design de Moda e em Museologia pela UFG, é mestre em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação stricto sensu em Artes, Patrimônio e Museologia (PPGAPM/UFPI), é especialista em Patrimônio, Direitos Culturais e Cidadania pelo Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Direitos Humanos (NDH/UFG), e por fim, diretora da empresa *CALÍOPE: projetos e ações patrimoniais*.

Quando falamos sobre o nosso orçamento, ela sugeriu que o formato da exposição fosse digital. As vantagens eram muitas, pois haveria economia com iluminação, mobiliário, deslocamento de artefatos e outros recursos expográficos necessários para uma exibição física adequada. Além disso, a exposição poderia ser acessada por qualquer pessoa no mundo que tivesse acesso à internet, inclusive os próprios indígenas residentes nas aldeias por meio de seus celulares.

Quando recebemos a notícia da aprovação do projeto, iniciamos as reuniões e convidamos a Waxiaki Karajá e a Tuinaki Koixaru Karajá para serem as curadoras indígenas da exposição. As suas participações para as tomadas de decisão foram feitas a partir de reuniões no *Google Meet*, já que elas não residiam em Goiânia/GO. Ambas participaram também como professoras no curso de formação, conforme já mencionado. Diante disso, aproveito a oportunidade para destacar com mais detalhes seus currículos.

Waxiaki Karajá é graduada em Pedagogia pela Universidade Adventista de São Paulo (UNASP) e Pós-graduada em Gestão Escolar Indígena e Transdisciplinar Intercultural pela Universidade Federal de Goiás (UFG)<sup>112</sup>. É Orientadora Educacional na Escola Estadual Indígena Maluá, localizada na aldeia Santa Isabel do Morro/TO em Lagoa da Confusão/TO. Uma mulher incansável e envolvida com diversas pesquisas e projetos que possuem o compromisso de divulgar a cultura *Inỹ* Karajá com zelo.

Tuinaki Koixaru Karajá é indígena do Povo *Inỹ* Karajá, bacharel em Turismo pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) em 2012, trabalha com vendas de artesanatos indígenas *Inỹ* Karajá na loja on-line *Art's Inỹ* e é diretora do *Instituto Cultural Maluá*.

As duas foram escolhidas, pois a Waxiaki Karajá possui relações próximas com pesquisadores da UFG, é moradora da aldeia Santa Isabel do Morro/TO e foi uma

---

<sup>112</sup> Curso criado pelos professores Maria do Socorro Pimentel da Silva e Alexandre Ferraz Herbetta.

colaboradora primordial em todo o desenvolvimento desta tese. Quando estive presencialmente na aldeia em setembro de 2022, ela foi a minha anfitriã. Tuinaki Koixaru Karajá, por sua vez, atualmente reside na cidade de Novo Santo Antônio/MT, próximo a São Félix do Araguaia/MT, é filha de pais indígenas *Iny* Karajá das aldeias de São Domingos/MT e Santa Isabel do Morro/TO, além de integrar o projeto de pesquisa PPK com uma participação assídua e notável.

Diante disso, achamos que seria muito interessante ter uma indígena residente em uma aldeia e outra residente na cidade, pois isso poderia contribuir para a construção de perspectivas plurais acerca dos vestires *Iny* Karajá na exposição digital.

A exposição foi feita a partir do acervo do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (MUZA), localizado em Goiânia/GO. Foram vários os motivos que nos levaram a escolher esta instituição e não outra. Nesse sentido, destaco que este foi o primeiro museu da cidade, inaugurado em 1946 e atualmente gerido pela Secretaria de Estado de Cultura de Goiás (SECULT). Seu acervo é eclético e possui coleções muito variadas, com destaque para a sua coleção etnográfica.<sup>113</sup>

Os museus ligados ao estado geralmente possuem uma carência ainda mais significativa em relação à pesquisa e ao investimento financeiro. O quadro de funcionários geralmente é escasso, não há concursos públicos suficientes para montar uma equipe com quantidade e qualificação necessária — o que faz com que os colaboradores sejam geralmente de vínculo temporário ou comissionado. Além disso, o acúmulo de funções laborativas é considerável.

Reconhecendo todo esse contexto comum e desafiador de diversos museus pelo país, o caso do MUZA era semelhante e ainda mais delicado. Isso porque quando entramos em contato com a instituição, soubemos que na pandemia o museu tinha sido fechado por 2 anos a partir dos decretos para contenção da covid-19, e apenas dois funcionários tinham sido mantidos: o diretor Giulliano Santos Ramos e a servidora Vânia Xavier Lima. Posteriormente, a arqueóloga Thayna Janaína Soares Nazareth passou também a integrar o quadro de funcionários do museu.

É importante mencionar que tive a oportunidade de conhecer de perto as particularidades do MUZA, pois trabalhei por mais de 2 anos nas instituições

---

<sup>113</sup> Pode-se ler sobre a história da criação do museu e a sua finalidade em profundidade na minha dissertação de mestrado, vinculada também ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, defendida em 2018, sob orientação da Profa. Dra. Rita Morais de Andrade. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8177>.

museológicas geridas pelo Governo do Estado de Goiás e o MUZA, em especial, foi onde realizei minha pesquisa de campo no mestrado. Ou seja, eu já conhecia todo o quadro de funcionários, mantinha uma relação próxima e tinha uma noção de que havia no acervo a presença de artefatos originados do povo *Inỹ Karajá*.

Outro aspecto importante dessa parceria é que o MUZA tinha muito interesse em realizar esse projeto com o grupo de pesquisa Indumenta. Eles foram muito abertos para isso, o que foi fundamental para que o projeto transcorresse muito bem e contribuísse para que o prazo de realização estabelecido pelo edital de 4 meses fosse cumprido.

Em alguns momentos do projeto, chegamos a ser questionados sobre os motivos de termos escolhido o MUZA e não o Museu Antropológico da UFG, por exemplo, já que este último possuía um acervo *Inỹ Karajá* muito mais expressivo e estudos acadêmicos adiantados e reconhecidos. Mas foi justamente essa diferença que nos fez perceber que o MUZA estava carente de pesquisa e possuía artefatos sem tombamento ou com informações específicas deficientes em suas fichas catalográficas. Nesse ínterim, decidimos que a exposição digital poderia beneficiar muito a instituição, proporcionando também uma documentação ainda mais completa dos objetos selecionados como uma das devolutivas. Além disso, o preenchimento da documentação destes artefatos em específico se deu de forma colaborativa com os indígenas *Inỹ Karajá*, incluindo os registros fotográficos deles e proporcionando uma aproximação entre a instituição e pessoas indígenas pertencentes a esse povo.

A primeira visita técnica na instituição ocorreu em 23 de junho de 2022, momento em que apresentamos a proposta da exposição para o MUZA e conhecemos de perto quais adornos *Inỹ Karajá* havia no acervo do museu (figura 38). Foi acordado que, no caso de as curadoras Waxiaki e Tuinaki julgarem necessário incluir outros vestires, estes seriam selecionados na própria aldeia Santa Isabel do Morro/TO.

**FIGURA 38** - Primeira Visita Técnica ao Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga/GO



**Legenda:** Visita Técnica ao MUZA, realizada no dia 23 de junho de 2022 para conhecer o acervo da instituição e fotografar os objetos para serem selecionados pela equipe de curadoria da exposição digital. Na foto, da esquerda para a direita, respectivamente, estão: Vânia Xavier, Indyanelle Marçal, Bárbara Freire e Giulliano Ramos.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora, 2022.

Considerando o prazo curto que teríamos para realizar a exposição digital, escolhemos privilegiar a qualidade e o modo como os vestires seriam exibidos no site, e, portanto, a Profa. Rita Morais de Andrade sugeriu que a quantidade de artefatos escolhidos fosse por volta de 10 itens. Dessa forma, perguntamos para a Waxiaki e a Tuinaki o que elas gostariam que fosse contemplado na exposição, se eram os vestires indígenas femininos atuais e a mistura deles com os vestires não indígenas, ou se elas gostariam de contemplar somente os vestires femininos tradicionais, e elas escolheram a segunda opção.

A preferência pelos vestires indígenas das mulheres e não dos homens foi porque essa tese já estava em andamento e, portanto, já havia um tempo notável de pesquisa sobre o assunto. A justificativa para a escolha dos vestires femininos já foi discutida na introdução desta tese.

Depois de definir a linha temática da exposição, foi elaborado o “Plano de Exposição” fornecido pela Bárbara Freire, no qual definimos os aspectos principais da

concepção da exposição, como por exemplo: tema, os objetivos geral e específicos, conceito, contexto histórico, release, público-alvo, espaço, título, tempo de duração da exposição, narrativas, suporte, acervo, tipos de interatividade, pesquisa, recursos financeiros, materiais didáticos de apoio, divulgação, equipe, cronograma, dentre outros.

Sabíamos que o tempo para a execução do projeto e o modo profundo com que cada artefato seria trabalhado na exposição tornava inviável abarcar todos os vestires tradicionais das mulheres *Iny Karajá* existentes. Além disso, era importante considerar que o acervo do MUZA não possuía uma variedade de artefatos *Iny Karajá* tão grande quanto outros museus pelo país. Dessa forma, foram selecionados aqueles que foram considerados os mais representativos a partir dos olhares das curadoras indígenas e do que foi encontrado no acervo do MUZA. A princípio a ideia era trabalhar somente com a quantidade de 10 artefatos, entretanto a exposição acabou privilegiando 14 itens: *lasi, kuè, dohoboraty, mÿrani, nõhõ, dexi, wokudexi, bywiru, dexiwerau, tuù, txubola, dekobutè, wlairi e lõrilõri*.

Expor vestires de mulheres indígenas *Iny Karajá* a partir de um trabalho colaborativo entre indígenas e não indígenas permitiu que a proposta se aproximasse de uma metodologia decolonial, criando espaços de protagonismo para construir uma história do vestir no Brasil a partir de outras perspectivas, não somente a do Norte Global.

Os objetivos específicos da exposição digital consistiam em: 1) Contribuir para a produção da história do vestir no Brasil no âmbito das discussões sobre colonialidade e decolonialidade; 2) Promover e reforçar o (re)conhecimento acerca da existência das histórias plurais do vestir no Brasil; 3) Valorizar a cultura *Iny karajá* a partir de vestires femininos tradicionais; e 4) Apresentar objetos representativos dos vestires femininos (mas não todos) deste povo presentes no acervo do MUZA.

No dia 1º de agosto de 2022, conseguimos definir o título da exposição: *Ixitkydkÿ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Iny Karajá*. O nome foi escolhido de forma colaborativa entre as curadoras indígenas e não indígenas. A ideia foi dar destaque à língua materna *Iny Rybè* e a palavra “*ixitkydkÿ*” que, traduzida para o português, significa “vestir”. Além disso, colocar as palavras “um olhar”, garantiu um tom poético e ajudou a informar que a exposição partiu especialmente da perspectiva

das duas curadoras indígenas e que não tinha a intenção de generalizar a visão de todas as mulheres *Inỹ Karajá* a partir da exposição.<sup>114</sup>

A princípio, a plataforma pensada para abrigar a exposição seria o Tainacan e seu site informa:

O Tainacan é desenvolvido pelo Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília, com apoio da Universidade Federal de Goiás, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e do Instituto Brasileiro de Museus.

O Tainacan é um software livre, e não tem nenhum custo de instalação ou atualização, podendo ser usado, copiado, estudado, modificado e redistribuído sem nenhuma restrição. Ou seja, você pode não só baixar e utilizar gratuitamente o Tainacan, como pode contribuir para o seu desenvolvimento e melhoria. (Tainacan, on-line, sem data).

Entretanto havia algumas limitações que desafiavam o curto prazo que tínhamos para a realização da exposição. A equipe do Tainacan estava com limitação para dar suporte a novos projetos e também não poderia fornecer para nós, naquele momento, espaço em uma hospedagem. Além disso, seria necessário contratar um Web Designer, de preferência que tivesse experiência na plataforma. Por isso, após muitas reuniões, desistimos de usar o Tainacan e optamos pela plataforma Wix, fundada em 2006 e que permite a criação e edição de sites de forma bastante intuitiva, acessível e gratuita. Apesar disso, decidimos pagar pelo domínio (nome) da exposição para ser usada por 36 meses (podendo ser prorrogada mediante novo pagamento). O nome do site da exposição ficou definido como: <https://www.vestiresmulheresykaraja.com/>.

Foi contratada, conforme mencionado anteriormente, a Lilialeia Manackiru Mauri Karajá para a criação de grafismos próprios da cultura *Inỹ Karajá*, que foram usados tanto nos materiais de divulgação e e-books do curso quanto na identidade

---

<sup>114</sup> A exposição foi amplamente elogiada por indígenas e não indígenas, mas é importante destacar que um dos parentes da curadora Tuinaki Koixaru Karajá comentou que o nome da exposição poderia ter sido melhor se fosse: “Hawyky Ixiwidkyná”, com a intenção de se referir aos vestires tradicionais das mulheres moças *Inỹ karajá*. Além disso, ele comentou sobre a exposição não contemplar alguns outros adornos tradicionais. Nesse sentido, explicamos que a escolha do termo “vestir” (traduzido) tinha o sentido de incluir adornos, vestires e pinturas corporais. Além disso, a proposta não era contemplar apenas os vestires tradicionais das moças, mas incluir o uso também pelas mulheres de outras faixas-etárias que fossem *brotyrè*; e devido o tempo curto para a preparação da exposição, foram selecionados os vestires tradicionais mais representativos da cultura, a partir do acervo do MUZA e a partir do olhar de duas curadoras indígenas. A nossa intenção não era oferecer uma visão homogênea e generalizada sobre os vestires tradicionais das mulheres *Inỹ karajá*, mas apenas expor um caminho possível, dentre muitos outros, a partir do olhar compartilhado de duas curadoras indígenas, por isso o nome “um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres *Inỹ Karajá*.”

visual da exposição digital. Ela reside na aldeia São Domingos/MT, é professora indígena no ensino básico infantil e especialista nos grafismos de sua cultura. Atualmente, ela cursa Matemática na Universidade Estadual do Mato Grosso, cujo curso é de Licenciatura Intercultural.<sup>115</sup>

Para realizar a concepção da identidade visual da exposição, incluindo logomarca, paleta de cores, tipografia, templates de postagens nas redes sociais, cartaz de divulgação, dentre outros itens, contratamos a Bel Lavratti, que é:

(...) uma consultora de marcas independente, trabalhando na intersecção entre estratégia, design e museologia. Começou sua carreira profissional trabalhando em educativos de múltiplos museus e exposições em São Paulo, onde também fez uma pós-graduação em museologia pelo CEMMAE-USP. Em 2002 trabalhou pela primeira vez com estudos de público, que ainda estavam em um estágio embrionário no Brasil e ficou completamente fascinada com o assunto. Numa tentativa de entender como as metodologias e aplicações de pesquisa de mercado poderiam ser aplicadas no universo museal, acabou fazendo uma segunda pós-graduação no assunto na ESPM e transacionando sua carreira para o marketing, a inovação e, finalmente, a Estratégia de Marcas. Hoje, ela tem sua própria consultoria e trabalha em diferentes projetos e para os mais variados clientes - desde instituições culturais a startups no campo de tecnologia - mas sempre na intersecção entre planejamento estratégico, design e criação de marcas. Seu objetivo é conseguir unir os mundos de museologia e inovação/criação de marcas (Exposição Ixitkydky, on-line, 2022).

Bel Lavratti considerou o manual de aplicação de logomarcas disponibilizado pela chamada de fomento, as fotos e vídeos que seriam expostos, os grafismos produzidos pela Lilialeia Manackiru, as cores predominantes na cultura *Iny Karajá*, a relação com o campo de estudo da indumentária, o *briefing* da exposição, dentre inúmeras outras informações que culminaram no resultado visual único da exposição proposta. A figura 39 apresenta as variações de logomarcas criadas por Bel, a partir dos grafismos produzidos pela Lilialeia Manackiru, a figura 40 apresenta alguns *templates* de publicações para divulgação da exposição no perfil do instagram do Grupo de Pesquisa Indumenta (@indumenta.br) e a figura 41 são as duas variações dos cartazes usados na divulgação da exposição.

---

<sup>115</sup> Para conhecer o trabalho dela, é possível visitar o perfil no Instagram: @lilia\_mynakiru\_karaja.

**FIGURA 39** - Variação de logomarcas

Ixitkydkỹ

Um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Inỹ Karajá

# Ixitkydkỹ

Um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Inỹ Karajá

# Ixitkydký

Um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Iny Karajá



Ixitkydky

Um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Iny Karajá

**Legenda:** Identidade Visual produzida por Bel Lavratti, integrando os grafismos produzidos pela indígena Lilialeia Manackiru Mauri Karajá, para a exposição digital.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora, 2022.

**FIGURA 40** - Exemplos de carrosséis de publicações para o Instagram do Grupo de Pesquisa Indumenta.



**Legenda:** 3 diferentes exemplos de *templates* de publicações produzidos por Bel Lavratti para a exposição digital. As duas primeiras ilustrações são dela mesma e a última, de Vitória Avelar. Os grafismos aplicados na logomarca são de Lilialeia Manackiru Mauri Karajá.

**Fonte:** @indumenta.br

FIGURA 41 - Dois cartazes de divulgação da exposição digital

**Ixitkydky**

Um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Iny Karaja

Exposição  
Digital  
*19 setembro 2022*

[www.vestiresmulheresinykaraja.com](http://www.vestiresmulheresinykaraja.com)

Patrocínio e apoio

INSTITUTO PRECISASER   FARM   APRESENTAM   RE-FARM CRIA   UFG UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS   D INDUMENTA PRESS AND TEXTILES STUDIOS IN BRAZIL   MUSEU GOIANO ZORASTRO ARTIAGA 1946   CALOPE PROJETOS E AÇÕES INTERMUNICIPAIS

# Ixitkydkỹ

Um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Inỹ Karajá

Exposição  
Digital  
*Setembro 2022*

[www.vestiresmulheresinykaraja.com](http://www.vestiresmulheresinykaraja.com)

Patrocínio e apoio

INSTITUTO  
PRECISASER



FARM

APRESENTAM

RE-FARM  
CRIA



UFG  
UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE GOIÁS



INDUMENTA  
PRESS AND TEXTILE STUDIES IN BRAZIL

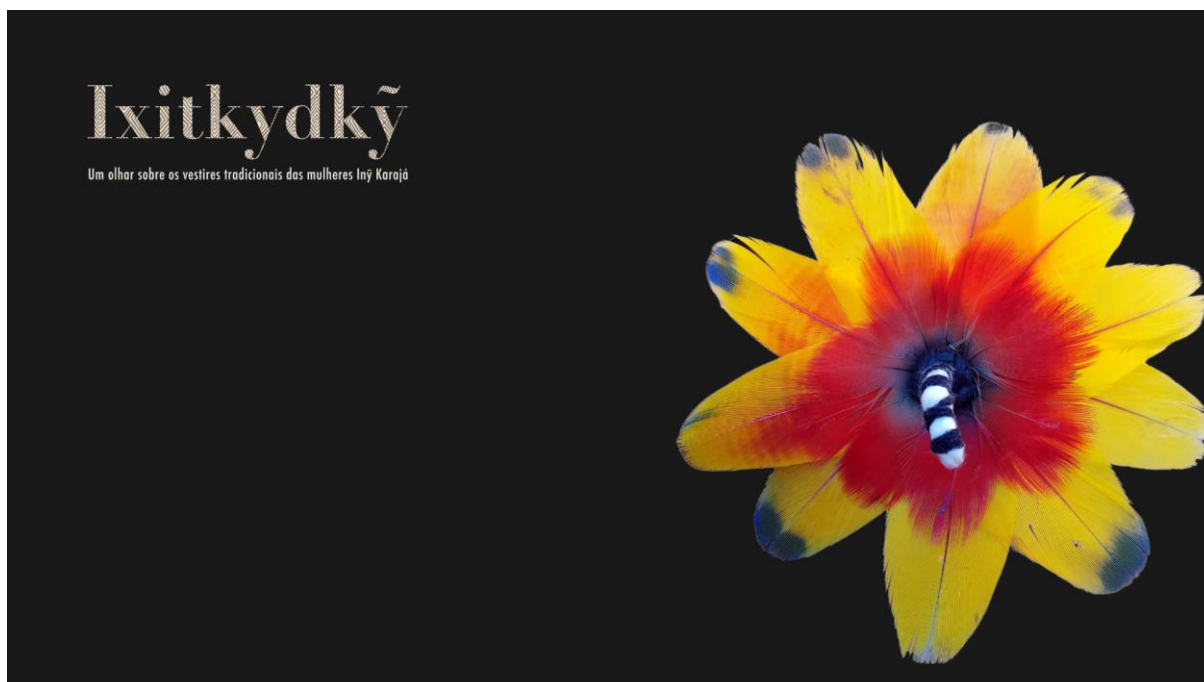
MUSEU  
GOIANO  
ZOROASTRO ARTIAGA  
1946

2023 LEGA  
CALOPE  
PROJETO AÇÕES PATRIMONIAIS

**Legenda:** Cartazes produzidos por Bel Lavratti para a exposição digital. Foto do *Kuê* (brinco em formato de flor) é de Juanahu Iny. Os grafismos aplicados na logomarca são de Lilialeia Manackiru Mauri Karajá.  
**Fonte:** Acervo pessoal da autora, 2022.

Além de todo este trabalho, Bel Lavratti teve a ideia de preparar um produto gratuito que servisse como uma lembrança da exposição para os visitantes. A ideia dela foi disponibilizar 5 diferentes planos de fundo de computador para quem quisesse baixar e usar, conforme o exemplo da figura 42.

**FIGURA 42** - Exemplo de lembrança da exposição



**Legenda:** Plano de fundo de computador para serem baixados e usados pelos visitantes da exposição como forma de lembrança. Criado por Bel Lavratti para a exposição digital. Foto do *Kuè* (brinco em formato de flor) é de Juanahu Iny. Os grafismos aplicados na logomarca são de Lilialeia Manackiru Mauri Karajá.

**Fonte:** <https://www.vestiresmulheresinykaraja.com/general-6>

Quando a concepção da exposição já estava bem avançada, Bárbara Freire teve a ideia de incluir no site da exposição jogos criados em plataformas gratuitas relacionados com os vestires tradicionais *Inỹ* Karajá. A plataforma escolhida foi a Efuturo. Definimos que os jogos criados nessa plataforma seriam um jogo da memória, cujas imagens tiveram o design pensado por mim a partir das imagens que integravam a exposição digital, além de um jogo de caça-palavras, cujos termos foram pensados por mim e pela Bárbara.

Também surgiu a ideia de criarmos o jogo do vestir, que consistia em corpos femininos de diferentes faixas etárias (criança, jovem e adulto) para serem vestidos com adornos tradicionais femininos *Inỹ* Karajá, respeitando cada faixa etária. Para a criação deste jogo convidamos a recém-formada na época em Design de Moda pela UFG, Vitória Avelar. Ela criou os corpos, as ilustrações dos adornos e o trabalho sofreu

poucas alterações a partir das contribuições das curadoras indígenas. A ideia é que as pessoas pudessem imprimir, recortar e colar os adornos nos respectivos corpos (figura 43).

**FIGURA 43** - Jogo do vestir da exposição digital





**Legenda:** Jogo do vestir criado pela Designer de Moda, Vitória Avelar em 2022.  
**Fonte:** <https://www.vestiresmulheresykaraja.com/general-6>

A partir desse jogo, já é possível observar que à medida que as mulheres vão envelhecendo, a tendência é usar cada vez menos vestires tradicionais. Este assunto será discutido ainda neste capítulo mais à frente.

Os vestires tradicionais para a exposição foram escolhidos a partir do acervo do MUZA, mas foi acordado que outros adornos que as curadoras indígenas julgassem importantes e que não existissem no acervo do museu ou, ainda, existissem, mas não fossem os ideais na perspectiva delas, que outros seriam escolhidos a partir da Aldeia Santa Isabel do Morro/TO. Nesse sentido, foram preparadas duas frentes de trabalho, sendo uma em Goiânia e a outra nessa aldeia.

Foram contratadas as fotógrafas indígenas Rafaella Coxini e Hawalari Coxini Karajá que são irmãs e atualmente residem em Aparecida de Goiânia/GO. Elas são filhas de pai indígena *Inỹ* Karajá originário e importante liderança no passado da Aldeia de Fontoura/TO, com mãe não indígena. A função delas no projeto consistiu, especialmente, no registro fotográfico dos artefatos selecionados para a exposição digital e que pertenciam ao acervo do MUZA. Enquanto isso, na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO contratamos o fotógrafo e cineasta indígena Juanahu Iny, responsável pelos artefatos escolhidos da aldeia e pelo documentário sobre a produção do *tuù* (espécie de tanga). Nesse sentido, destaco a seguir as principais informações de seus currículos.

Rafaella Coxini é filha de pai indígena e mãe não indígena, da Aldeia de Fontoura, localizada na Ilha do Bananal/TO. É mestranda no Programa de Pós-Graduação em Direito Agrário na UFG e graduada em Direito pela mesma universidade. Ela é fotógrafa pelo Pronatec/UEG, assessora técnica da *Inỹ* Mahadu, coordenadora e co-fundadora do canal do *YouTube: Sob os Olhares das Mulheres Indígenas*.

Hawalari Coxini Karajá é irmã de Rafaella Coxini, é estudante de Publicidade e Propaganda pela UFG. Atua no campo da fotografia e da dança. Participou do curta "Hawalari" como atriz e co-roterista, cuja narrativa aborda a visão indígena acerca de um bandeirante. O filme foi ganhador do Festival de Cinema Ambiental.

Juanahu Iny é indígena pertencente ao Povo *Inỹ* Karajá. Atualmente vive na aldeia Santa Isabel do Morro, localizada na Ilha do Bananal/TO. Atua como fotógrafo e cineasta em projetos.

Depois que os objetos foram selecionados pelas curadoras da exposição via *Google Meet*, informamos o MUZA e pedimos para que os artefatos escolhidos fossem

separados. Marcamos uma visita técnica para o registro fotográfico profissional pela Rafaella Coxini e Hawalari Coxini Karajá, realizada no dia 24 de agosto de 2022 (figura 44).

**FIGURA 44** - Registro fotográfico profissional dos artefatos selecionados para a exposição



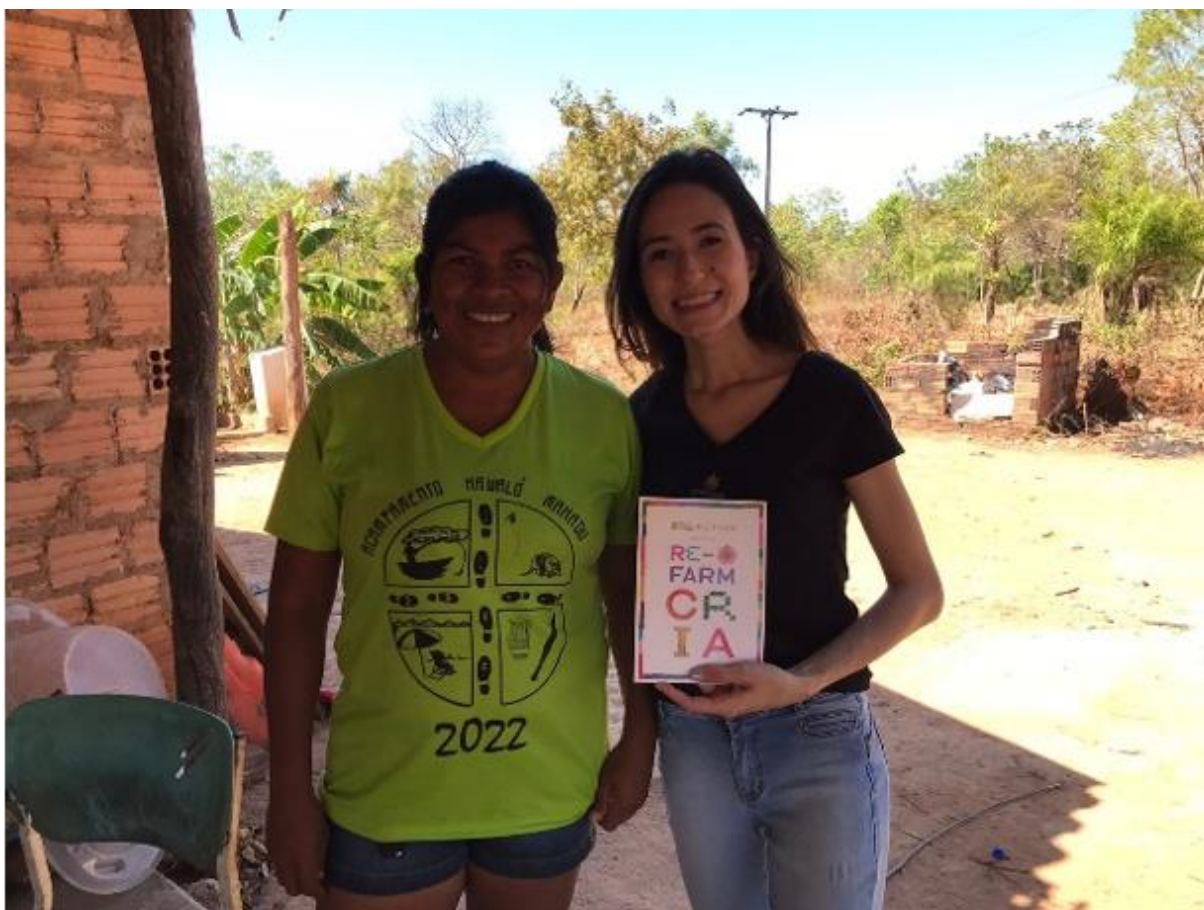
**Legenda:** Em primeiro plano Hawalari Coxini Karajá e ao fundo Rafaella Coxini no MUZA em 2022.  
**Fonte:** Acervo pessoal da autora, 2022.

Neste dia da visita ao MUZA, além das fotografias, os artefatos selecionados foram medidos, pesados e suas fichas catalográficas preenchidas por Bárbara Freire e por mim. Entramos em contato por diversas vezes com os colaboradores indígenas envolvidos no projeto para pesquisarmos juntos informações específicas relacionadas às matérias-primas, modo do saber-fazer e os contextos de uso dos vestires; trabalho este que contribuiu também na construção das legendas detalhadas dos objetos expostos no site.

Simultaneamente a este trabalho, uma relação dos tipos de adornos selecionados para serem encontrados e fotografados por Juanahu Iny na aldeia Santa Isabel do Morro/TO Ihe foi informada. Algumas imagens foram produzidas especialmente para a exposição e outras vieram de seu acervo pessoal.

Conforme mencionado anteriormente, entre os dias 2 e 5 de setembro de 2022 estive presencialmente na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO para a realização da minha pesquisa de campo do doutorado, oportunidade em que aproveitei para pesar e medir os adornos escolhidos para a exposição e que pertenciam às pessoas da aldeia e não ao acervo do MUZA. Este momento na aldeia, em especial, contou fortemente com a presença de algumas crianças indígenas (filhos e sobrinhos de Waxiaki Karajá), que me ajudaram a medir e pesar os adornos escolhidos (figuras 45 e 46).

**FIGURA 45** - Waxiaki Karajá e Indyanelle Marçal na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2022.

**FIGURA 46** - Crianças indígenas da Aldeia Santa Isabel do Morro/TO me acompanhando na pesquisa



**Legenda:** Da esquerda para a direita, Waxiaki Karajá com o seu bebê Tuila Tehytiwa Karaja, Indyanelle Marçal, Haribedu Karaja, Wekuka M. Iny e Lawairu Iny.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora, 2022.

As curadoras indígenas, Waxiaki Karajá e Tuinaki Koixaru Karajá, destacaram a importância do *tuù* (espécie de tanga feminina) como um dos vestires tradicionais mais representativos da cultura. Deste modo, tivemos a ideia de solicitar ao Juanahu a gravação de um documentário sobre como este adorno é produzido. Ele foi responsável por encontrar a artesã indígena chamada Hatokiru Karajá, assim como o homem que coletou a matéria-prima para a feitura do adorno, o indígena Ijararu Karajá.

Juanahu Iny foi o roteirista e o cinegrafista que decidiu o modo e como a narrativa seria registrada. A parte de edição foi feita por mim, que consistiu basicamente em unir os pequenos vídeos gravados na sequência já estabelecida, inserindo os efeitos de transição e a respectiva legenda; afinal, o documentário foi gravado na língua materna deste povo, o *Iny Rybè*, e traduzida para o português pelo

colaborador Sindoval Oliveira Wahuka. Logo, as legendas foram inseridas na língua portuguesa.

O *release* de divulgação para a imprensa e o texto de apresentação da página inicial da exposição foi escrito por mim e pela Profa. Rita Morais de Andrade com participação das curadoras indígenas. Posteriormente, os textos do site foram revisados por Mariana Brito, profissional da área de Letras e colaboradora no projeto. Este texto de apresentação da exposição no site foi traduzido pelo Sindoval Oliveira Wahuka para a língua materna *Iny Rybè* e disponibilizado para ser lido nessa versão.

Também houve a ideia de convidarmos pesquisadores que há anos se dedicam ao estudo da cultura *Iny Karajá* para que eles gravassem áudios de curta duração sobre um determinado adorno. Os áudios foram incluídos na exposição com o intuito de alcançar o público deficiente visual e cego. Os pesquisadores que aceitaram o convite até o presente momento, foram: Eduardo Soares Nunes, Chang Whan, Nei Clara de Lima, Lilian Brandt e Manuelina Maria Duarte Cândido.

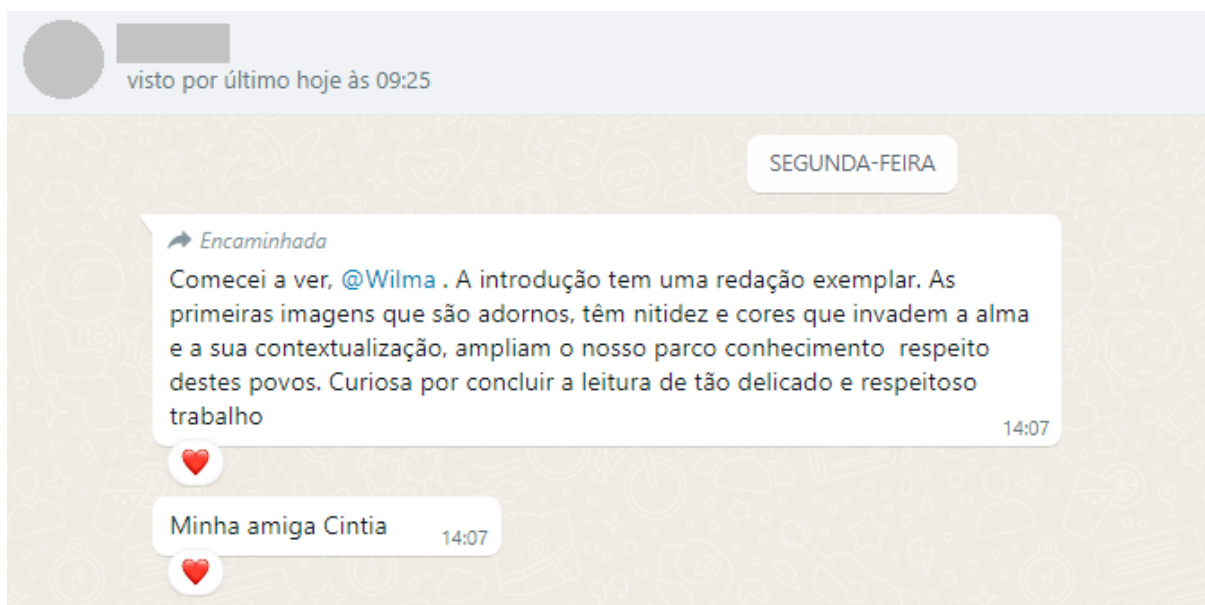
Conforme retromencionado, a primeira ação que foi o curso remoto, houve o preenchimento de um formulário de *feedback* pelos alunos e na exposição aconteceu da mesma forma. Foi criado um formulário e disponibilizado no site com o intuito de coletar dados no que se refere ao perfil dos visitantes e a opinião deles sobre a exposição.

No curso, o preenchimento do formulário era obrigatório, e por isso a quantidade de dados coletados foram totais e suficientes para alcançar informações detalhadas. Entretanto, na exposição, o preenchimento do formulário foi uma escolha do(a) visitante, e portanto, tivemos apenas 5 preenchimentos até o presente momento, o que inviabiliza um estudo aprofundado do perfil do público. Entretanto, a partir dos preenchimentos realizados, já é possível perceber que os principais motivos das visitas foram: interesse pelo tema da exposição, aquisição de conhecimentos e conhecer a diversidade brasileira. As respostas destacaram o alto nível de satisfação da exposição e a riqueza e profundidade das informações fornecidas dos itens expostos.

Para além do formulário, outros *feedbacks* positivos foram feitos por outros meios, conforme pode ser observado na amostra da figura 47.

FIGURA 47 - Feedbacks sobre a exposição digital





**Fonte:** Acervo pessoal da autora, 2022.

A divulgação também contou com o apoio do Governo do Estado de Goiás<sup>116</sup>, da Universidade Federal de Goiás, da Faculdade de Artes Visuais<sup>117</sup> e do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual em seus sites institucionais. Muitos e-mails de divulgação foram enviados para professores e programas de pós-graduação de todo o Brasil, incluindo também grupos de WhatsApp.

A inauguração da exposição foi realizada no dia 19 de setembro de 2022 e a escolha por essa data foi pensada para que a exposição integrasse a Primavera dos Museus, que é um evento promovido pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Isso contribuiu para potencializar o alcance da divulgação, já que este evento envolve museus de todo o país que são mobilizados para criarem programações e atividades voltadas a um tema específico que é escolhido anualmente pelo IBRAM e divulgados de forma nacional (figura 48). O tema escolhido para o ano de 2022 foi “Independências e Museus, outros 200, outras histórias”.

<sup>116</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CisVjI3OBY3/?igshid=MDE2OWE1N2Q=>. Acesso em: 8 maio 2023.

<sup>117</sup> Divulgação disponível em: <https://fav.ufg.br/n/160046-ixitkydk-um-olhar-sobre-os-vestires-tradicionais-das-mulheres-in-karaja>. Acesso em: 8 maio 2023.

**FIGURA 48 -** Divulgação do post carrossel no instagram do MUZA



**Fonte:** Instagram @museugoianozoroastroartiaga, 2022.

Além disso, houve postagens de frequência regular no Instagram do Grupo de Pesquisa Indumenta (@indumenta.br) sobre o curso e a exposição digital. Também foram realizadas entrevistas na TV UFG<sup>118</sup> e em jornais importantes da cidade de

<sup>118</sup> Assista a entrevista concedida no dia 20 de julho de 2022, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&t=3166&v=Ej4iB5yEqxc&feature=youtu.be>. Acesso em 8 maio 2023.

Goiânia, como: TV Anhanguera<sup>119</sup>, Diário da Manhã<sup>120</sup>, Portal Dia Online<sup>121</sup>, Mais Goiás Social<sup>122</sup> e Globo Play<sup>123</sup>. Outros grupos de pesquisa e perfis parceiros no Instagram também contribuíram na divulgação, como: o Presença Karajá (@presença\_karaja), Ninho Cultural (@ninhocultural.br) e Museologia da Moda (@museologiadamoda), por exemplo. Além disso, entrevistas e comunicações orais em eventos nacionais e internacionais continuam sendo feitas regularmente por mim e pela minha orientadora, Profa. Dra. Rita Morais de Andrade, em busca de manter a quantidade satisfatória de visitas ao site.<sup>124</sup>

Segundo a professora Rita Morais de Andrade (2022):

O projeto permitiu o desenvolvimento de ações interculturais de uma forma inédita para o Grupo de Pesquisa Indumenta. Como projeto de extensão universitária, seu alcance foi maior do que o previsto pela equipe. Notamos interesse internacional, o que tem nos feito pensar acerca da ampliação dos modos de comunicação do projeto. A equipe realizou as atividades conforme o previsto, e a liderança de Indyanelle foi crucial para atender os itens de entrega do projeto (Relatório, 2022, p.11).<sup>125</sup>

Enquanto pesquisadora, realizar esse projeto de forma colaborativa com uma equipe tão grande de pessoas foi uma experiência desafiadora e única. O envolvimento dos colaboradores superou todas as expectativas e fizeram deste trabalho algo muito melhor e mais interessante do que previmos no início. As ações do projeto (curso e exposição) repercutiram de forma significativa nos colaboradores envolvidos, no Grupo de Pesquisa Indumenta, nos alunos do curso, no MUZA e no público em geral.

<sup>119</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2022/09/19/museus-oferecem-filmes-palestras-e-oficina-de-graca-em-goias-veja-programacao.ghtml>. Acesso em 8 maio 2023.

<sup>120</sup> Leia a reportagem disponível em: <https://www.dm.com.br/cultura/2022/09/exposicao-virtual-revela-importancia-da-cultura-das-mulheres-iny-karaja>. Acesso em 8 maio 2023.

<sup>121</sup> Disponível em: [https://diaonline.ig.com.br/aproveite/cidades/goiania/zoroastro-artiaga-realiza-exposicao-dedicada-as-mulheres-iny-karaja/?utm\\_source=Aproveite+a+cidade&utm\\_campaign=diaonline-author](https://diaonline.ig.com.br/aproveite/cidades/goiania/zoroastro-artiaga-realiza-exposicao-dedicada-as-mulheres-iny-karaja/?utm_source=Aproveite+a+cidade&utm_campaign=diaonline-author). Acesso em 8 maio 2023.

<sup>122</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CivSQPBuGXL/?igshid=MDE2OWE1N2Q=>. Acesso em 8 maio 2023.

<sup>123</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10955227/>. Acesso em 8 maio 2023.

<sup>124</sup> Entrevista para a Plataforma Colabora no dia 19 de maio de 2023, entrevista para Rádio UFG em 22 de maio de 2023, Comunicação Oral no 2º Encuentro Textiles de las Americas prevista para acontecer no dia 19 a 21 de outubro (San Luis Potosi, México).

<sup>125</sup> Relatório enviado para FARM e Instituto Precisa Ser, não está disponível on-line.

Ainda sobre essas devolutivas, uma delas ainda não foi mencionada, que foi uma doação especial feita pela Waxiaki Karajá, curadora da exposição, para integrar o acervo do MUZA. Trata-se do adorno *wokudexi* usado em pares em cada punho, juntamente com outro adorno chamado *dexi* (figura 49). Ele foi confeccionado pela artesã Komytira Karajá, a mãe já falecida de Waxiaki.

**FIGURA 49** - Doação feito ao MUZA



**Legenda:** Giulliano Santos Ramos, diretor do MUZA, segurando o adorno *wokudexi*, doado por Waxiaki Karajá, diretamente da Aldeia Santa Isabel do Morro, localizada na Ilha do Bananal/TO.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora, 2022.

Esse projeto, a partir da chamada de fomento RE-FARM CRIA, foi um desdobramento dessa pesquisa de doutorado que, naquele momento, ainda estava em andamento. Ter a possibilidade de remunerar as pessoas envolvidas a partir do fomento, especialmente os colaboradores indígenas, significou, ao meu ver, uma devolutiva palpável para este povo que de forma muito generosa me ensinaram, acolheram e construíram comigo essa pesquisa.

Nos relatórios finais preenchidos para os patrocinadores FARM e Instituto Precisa Ser, uma das tabelas exigidas chamou a minha atenção. Ela se referia a

alguns dos dados quantitativos dos colaboradores envolvidos no projeto, conforme pode ser vista na tabela 4.

**TABELA 5** - Dados quantitativos dos colaboradores do projeto contemplado no RE-FARM CRIA 2022.

<b>DADOS QUANTITATIVOS</b>	
Quantidade de mulheres cisgênero	12
Quantidade de mulheres transgênero	1
Quantidade de homens cisgênero	6
Quantidade de homens transgênero	0
Quantidade de membros pretos	0
Quantidade de membros pardos	1
Quantidade de membros brancos	9
Quantidade de membros indígenas	9

**Fonte:** Elaborado pela autora em 2022 para o Relatório Final do RE-FARM CRIA.

Percebe-se que a maior participação no projeto foi de mulheres, incluindo transgênero. A equipe contou diretamente com 19 pessoas, formada por 47,3% de pessoas indígenas, 47,3% brancas, 5,2% pardos e, infelizmente, nenhum (a) negro (a). Isso demonstra que apesar da busca em formar uma equipe diversa, se faz necessária a constante atenção e abertura para equipes de trabalho cada vez mais plurais. Contudo, houve indiretamente a participação de muitas outras pessoas, como aquelas que aparecem nas fotos e no documentário que são especialmente indígenas e também os pesquisadores convidados que gravaram os áudios para o site. Abaixo, consta a ficha técnica da exposição (figura 50):

**FIGURA 50** - Ficha Técnica da exposição *Ixitkydkỹ*: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Iny Karajá

## FICHA TÉCNICA DA EXPOSIÇÃO

<p><b>COORDENAÇÃO GERAL</b> Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça Rita Morais de Andrade</p> <p><b>COORDENAÇÃO DA EXPOSIÇÃO</b> Bárbara Freire Ribeiro Rocha</p> <p><b>CURADORIA</b> Waxiaki Karajá Tuinaki Koixaru Karajá Rita Morais de Andrade Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça Bárbara Freire Ribeiro Rocha</p> <p><b>AUDIOVISUAL E FOTOGRAFIAS</b> Rafaella Sandoval Coxini Karajá Luiz Flávio Dywanaru Karajá (Juanahu) Hawalari Coxini Karajá</p> <p><b>IDENTIDADE VISUAL E MATERIAL GRÁFICO</b> Isabel Lavratti Secches</p> <p><b>GRAFISMOS</b> Lilialeia Manackiru Mauri Karajá</p> <p><b>DESENVOLVIMENTO DE JOGOS NO SITE</b> Bárbara Freire Ribeiro Rocha Vitória Avelar</p>	<p><b>PESQUISA E AVALIAÇÃO DE PÚBLICOS</b> Bárbara Freire Ribeiro Rocha</p> <p><b>TRADUÇÃO DE TEXTOS</b> Wahuka Karajá (Sinvaldo Oliveira)</p> <p><b>REVISORA DE TEXTOS</b> Mariana Brito</p> <p><b>EQUIPE DO MUSEU GOIANO PROFESSOR ZOROASTRO ARTIAGA</b> Giulliano Santos Ramos Vânia Xavier Lima</p> <p><b>ÁUDIOS</b> Eduardo Nunes Chang Whan Nei Clara de Lima Lilian Brandt Manuelina Maria Duarte Cândido</p> <p><b>PATROCÍNIO:</b> RE-FARM CRIA</p> <p><b>REALIZAÇÃO</b> Grupo de Pesquisa Indumenta: dress and textiles studies in Brazil</p> <p><b>APOIO:</b> Universidade Federal de Goiás Faculdade de Artes Visuais Secretaria de Estado de Cultura de Goiás Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga Calíope: projetos e ações patrimoniais Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) — 16º Primavera dos Museus</p>
--	---

Patrocínio:



Apoio:



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2022.

A exposição digital permanece aberta para visitação por tempo indeterminado e até o dia 19 de outubro de 2023, a exposição já havia recebido 1.070 visitantes únicos, 1.557 acessos no site, sendo que deste público, 52% visitaram o site pelo celular e 48% pelo computador. A maior parte dos visitantes são residentes no Brasil, mas houve visitantes residentes em outros 23 países<sup>126</sup>, o que demonstra o poder de alcance e difusão de conhecimento que podem ser conseguidos a partir de exposições digitais, que vão para além das fronteiras geográficas.

O próximo capítulo possui os vestires como foco. A princípio, serão apresentadas as vestimentas e adornos tradicionais das mulheres *Inĩ Karajá* que foram selecionadas para exposição. As informações foram decorrentes do trabalho colaborativo na construção das legendas, fotos e documentário dos itens expostos, com dados complementares que foram resultado do avanço dessa pesquisa de doutorado e que ainda não foram incluídas no site. O capítulo ainda aborda discussões relacionadas às relações interculturais entre o povo *Inĩ Karajá* e outros povos originários, assim como os modos de vestir atuais das mulheres da aldeia Santa Isabel do Morro/TO e as relações interculturais com não indígenas.

#### **4. VESTIRES EM FOCO: TRADIÇÃO, INTERCULTURALIDADE E INVENÇÃO**

##### **4.1 VESTIMENTAS E ADORNOS TRADICIONAIS DAS MULHERES *INĨ KARAJÁ* SELECIONADAS PARA A EXPOSIÇÃO DIGITAL**

A exposição digital *Ixitkydkỹ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Inĩ Karajá* foi inaugurada no dia 19 de setembro de 2022 e contou com 14 itens expostos que foram selecionados a partir da curadoria de Waxiaki Karajá, Tuinaki Koixaru Karajá, Bárbara Freire, Rita Morais de Andrade e eu.

O intuito não foi contemplar todas as vestimentas e adornos tradicionais usados pelas mulheres deste povo, mas selecionar os mais representativos a partir do olhar das curadoras indígenas e do que podia ser encontrado no acervo do MUZA. Além disso, vale ressaltar que a execução do trabalho precisou ser realizada no prazo de 4 meses, conforme previsto no edital, sendo, portanto, um tempo limitado. O nosso principal interesse foi proporcionar ao público profundidade e qualidade das

---

<sup>126</sup> Até o dia 19 de outubro de 2023, houve visitantes dos seguintes países: Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Chile, China, Colômbia, França, Guiana Francesa, Alemanha, Hungria, Índia, Itália, México, Noruega, Polônia, Portugal, Arábia Saudita, Espanha, Suíça, Reino Unido e Estados Unidos. Fonte: Painel Administrativo da exposição no Wix, acesso em: 19 out. 2023.

informações. A seguir, foram apresentados cada um dos artefatos expostos em uma sequência que segue o vestir da cabeça em direção aos pés no corpo.

- **Lasi**

O site da exposição *Ixitkydkỹ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Inỹ Karajá* (2022, on-line) informa que o *lasi* se refere a um corte de cabelo, especificamente de uma mecha localizada no topo da cabeça. Quando feito o corte, a sua aparência é semelhante a um topete, mantido levantado com aspecto duro a partir da aplicação de uma resina vegetal chamada pelo povo *Inỹ Karajá* de *kowoji* (figura 51). Sua aplicação é feita nos primeiros dias após o corte de cabelo, até que o topete acostume a ficar para cima.

A resina é extraída da árvore chamada popularmente pelos não indígenas de Amescla ou Breu-branco, cujo nome científico é *Protium heptaphyllum*. Além de ser usado no *lasi*, o *kowoji* também é usado para diversas outras finalidades, como por exemplo, para pregar penugens de pássaro mergulhão no corpo de homens e mulheres em rituais específicos. Uma curiosidade é que, segundo Lilian Brandt Calçavara (2019), o povo *Inỹ Karajá* acredita que o uso da resina na perna ajuda a engrossá-las, sendo este aspecto um ideal de beleza para eles.

**FIGURA 51** - Resina vegetal *kowoji*



**Legenda:** *kowoji* sobre a mesa.

**Foto:** Acervo pessoal de Juanahu Inỹ (2023).

Em relação ao seu contexto de uso do topete *lasi*, o site da exposição (2022, on-line) informa que seu uso é feito especialmente pelas *ijadòkòma*. Esse é o termo usado para designar as moças que tiveram a sua primeira menstruação, são virgens e ainda não se casaram. Ele também pode ser usado pelas mulheres já casadas, quando essas são *brotyrè*, que significa quando tanto homens quanto mulheres que se vestem de modo similar ao indivíduo que está passando por um ritual. Nunes (2016, p. 216) afirma que:

O *bròtyrè* é uma prática em que um conjunto de parentes, geralmente no contexto de algum ritual, se submetem ao mesmo tipo de coisa a que uma criança está passando (embora de forma atenuada), em prol dela. (Nunes, 2016, p. 216)

Vale ressaltar que intuito dos *brotyrè* é, além de compartilhar a tensão psicossocial do momento com o(a) iniciado(a), ele(a) também colabora de forma significativa para o processo de parentesco, já que essa relação é compreendida na cosmovisão *Inÿ* Karajá como algo que deve ser constantemente construído.

Abaixo, na figura 52, é possível observar o ritual chamado *Harubdè*, que ocorre quando acontece a primeira menstruação da moça.

**FIGURA 52** - Ritual *Harubdè*



**Legenda:** ritual chamado *Harubdè*, relativo a primeira menstruação da moça. Nome da moça: Wekuka M. Inÿ na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO.  
**Foto:** Acervo pessoal da Waxiaki Karajá (sem data).

A partir da figura 53, percebe-se que a moça Wekuka M. Inỹ está no centro do círculo rodeada por mulheres e crianças, e completamente adornada com vestires tradicionais. O destaque é para seu corte de cabelo *lasi*, localizado no meio do topo de sua cabeça. Ele pode ser visto também no topo da cabeça de uma mulher adulta localizada à esquerda na imagem, vestida com sutiã na cor roxa e pinturas corporais nas pernas, de rosto embaçado pelo seu movimento durante o registro fotográfico. Provavelmente, essa mulher adulta não é uma *ijadòkòma*, mas nesse ritual está com o *lasi* porque é uma *brotyrè*, ou seja, ela se veste e se pinta de modo similar a moça Wekuka, dividindo com ela a tensão do momento e contribuindo para a relação de parentesco entre as duas, já que provavelmente a mulher adulta se trata de uma parente próxima da moça.

É importante pontuar que em um mesmo ritual pode haver muitas pessoas que são *brotyrè*. Na figura 53, pode-se ver novamente a moça Wekuka com sua tia Marcia Mytara Inỹ, que está como *brotyrè* e que também fez o corte de cabelo *lasi* e pinturas corporais tradicionais.

**FIGURA 53** - Moça Wekuka Inỹ e sua tia Marcia Mytara Inỹ



Foto: Acervo pessoal da Waxiaki Karajá (sem data).

Esse corte de cabelo exige cuidados especiais para que esteticamente ele fique da forma que deve ser. Lilian Brandt Calçavara (2019), afirma que os cuidados com o

*lasi* é um processo trabalhoso e, por isso, algumas *ijadòkòma* preferem deixar de usá-lo. Entretanto, segundo uma entrevista realizada com a Waxiaki Karajá (2023)<sup>127</sup>, nos dias atuais as moças estão cada vez mais deixando de usar o *lasi*, não porque é trabalhoso cuidar, mas devido ao contato cada vez mais crescente com a cultura não indígena. Segundo ela, o acesso às mídias, tem transformado o olhar estético das moças *Inỹ* Karajá em relação a sua própria cultura, fazendo com que elas adotem um padrão de beleza cada vez menos indígena.

Outro produto muito comum de ser usado no cabelo pelo povo *Inỹ* Karajá desde crianças até uma faixa etária mais avançada, tanto por homens quanto por mulheres, é o óleo de tucum. Ele é extraído de uma palmeira que pode chegar até 12 metros de altura, cujo nome científico é *Astrocaryum vulgaret*. Na língua materna *Iny Rybè*, esse óleo de tucum é chamado de *hery tari*. Ele ajuda a deixar os cabelos mais pretos, que é um ideal de beleza *Inỹ* Karajá.

Apesar disso, pude observar na pesquisa de campo presencial, que algumas mulheres jovens da aldeia Santa Isabel do Morro/TO já têm feito mechas em seus cabelos de outras cores, como castanho, loiro e vermelho. Outras cores diferentes, como verde e azul, já são vistas nos cabelos de jovens do sexo masculino. As mulheres adultas ou de faixa etárias mais avançadas, parecem permanecer apreciando a cor preta para os cabelos.

Segundo Tuinaki Koixaru Karajá (2023)<sup>128</sup>, o óleo de tucum também colabora para o fortalecimento do cabelo, contribui para seu crescimento, hidratação e deixa os cabelos cheirosos. Segundo ela, nos tempos antigos seu povo tinha um cuidado maior com os cabelos e com o corpo de modo geral, eram mais vaidosos e as moças tinham os cabelos geralmente compridos. Nos dias de hoje, a mudança alimentar resultou em mudanças corporais físicas, mas o *tari* continua sendo muito usado, apesar da dificuldade crescente de encontrar a matéria-prima. Isso faz com que as pessoas que tenham o conhecimento especializado para extrair o óleo, quando o produzem, rapidamente conseguem vendê-los.

É importante lembrar que essas afirmações da Waxiaki Karajá e Tuinaki Koixaru Karajá não representam uma homogeneidade dos modos de vestir das mulheres *Inỹ* Karajá nos dias atuais, pois elas pertencem as aldeias Santa Isabel do

---

<sup>127</sup> Entrevista concedida por meio do WhatsApp no dia 17 de junho de 2023.

<sup>128</sup> Entrevista concedida por meio do WhatsApp no dia 17 de junho de 2023.

Morro/TO e São Domingos/MT, localizadas na Ilha do Bananal, e quando observamos aldeias mais inseridas no espaço urbano como Buridina em Aruanã/GO — as mudanças ocorridas na cultura a partir das relações interculturais ainda podem ser mais intensas.

O corte de cabelo *lasi*, como exposto, está diretamente relacionado com a primeira menstruação da moça. Esse acontecimento é considerado um importante marco social que representa a passagem da menina para a fase adulta, onde acontece o ritual de iniciação feminina, chamado de *Harubdè*. Esse ritual acontece no espaço doméstico e familiar, sendo, portanto, menos exuberante que o famoso ritual *Hetohokỹ*, relativo à iniciação masculina.

Quando a menina está próxima de virar moça, a família dela percebe e já se movimenta para iniciar a confecção dos adornos que serão usados por ela no ritual. É recomendado que eles já estejam prontos para quando chegar a primeira menstruação, não se deve esperar, portanto, o sangue vir para começar a confeccioná-los. Segundo Waxiaki Karajá (2023)<sup>129</sup> é vergonhoso quando os adornos que a menina precisa usar são confeccionados durante a reclusão.

Quando a primeira menstruação acontece, a menina entra em um estado de reclusão, a família fica em casa, mas a menina fica em um canto com paredes improvisadas de esteiras e não pode ser vista pelas visitas. Nesse período, a alimentação da menina é restrita, sendo proibido o consumo de carne. A recomendação são alimentos leves, como frutas e *caluji*.<sup>130</sup> Neste período de reclusão ela é ensinada sobre suas responsabilidades da vida adulta, e deve aprender a confeccionar alguns artefatos tradicionais como cestas, esteira, adornos tradicionais, dentre outros. De acordo com Waxiaki Karajá (2023)<sup>131</sup>, não é cobrado que os itens sejam bem feitos, mas é exigido da moça a agilidade como uma responsabilidade da mulher *Inỹ*.

Esse período de reclusão terá o tempo aproximado de uma semana, quando acaba a menstruação da moça. Quando chega ao término, ela é vestida com

---

<sup>129</sup> Entrevista concedida por meio do WhatsApp no dia 19 de junho de 2023.

<sup>130</sup> Segundo Tuinaki Koixaru (2023), *caluji* é um alimento tradicional que consiste em uma espécie de mingau, ele pode ser feito de diversos alimentos como arroz, pequi, mandioca, macaúba, milho, formando um caldo grosso que é misturado com açúcar. Antigamente, ele era misturado com mel, ao invés de açúcar. Entrevista realizada em 25 jun. 2023.

<sup>131</sup> Entrevista concedida por meio do WhatsApp no dia 19 de junho de 2023.

vestimentas e adornos tradicionais, seu corpo pintado e o cabelo cortado com o topete *lasi*, conforme afirma Maristela Sousa Torres (2011, p. 140):

Quando termina o sangramento, o cabelo da menina é cortado no meio da cabeça, formando um topete, o corpo é pintado com um desenho específico para esse ritual. A menina sai da reclusão, os convidados se sentam em uma esteira, tecida especialmente para essa ocasião, e então é servida a refeição à base de peixe e mel, ambos providenciados pelo tio materno. Ela agora pode sentar-se para comer com a família. Encerra-se assim a restrição de comer peixe. A partir desse período a menina entra na fase das moças. O *hàri* (pajé) chama os Aruanã, que vem para dar proteção à moça, ela então é ornamentada e já pode dançar com o Aruanã. (Torres, 2011, p. 140)

Muito mais do que uma questão estética, o *lasi* está atrelado a muitos outros sentidos da dinâmica social do grupo, como a virgindade, por exemplo. Conforme mencionado, as *ijadòkòma* são moças em idade casável, que tiveram a sua primeira menstruação, mas ainda são virgens. Caso a moça deixe de ser virgem, ela não poderá usar o *lasi*. A única outra possibilidade de seu uso é quando mulheres adultas já casadas, cortam o *lasi* para serem *brotyrè* nos rituais.

O ritual da primeira menstruação é um marco social muito significativo para as moças, pois depois de realizado, sua convivência social nunca mais será a mesma. A pesquisadora Maristela Sousa Torres (2011, p. 141), afirma:

Encerrada a cerimônia de iniciação, a menina é proibida de sair sozinha, passando a andar sempre acompanhada da mãe, dos irmãos mais velhos ou parentes, permanecendo assim até se casar. [...] Quando crianças, meninas e meninos brincam juntos, porém ao atingirem a puberdade, são impedidos de se aproximarem. A menina é educada para não se aproximar dos homens, nem mesmo conversar com eles. Quando conversam é sempre na presença de um adulto e, geralmente, mantêm a cabeça baixa.

Na exposição digital, o corte de cabelo *lasi* contou com a gravação do pesquisador Eduardo Soares Nunes, que é antropólogo e professor na Universidade Federal do Oeste do Pará. Ele realizou a descrição do corte e o contexto ritual em que ele é feito, incluindo as diferenças de seu uso antigamente e nos dias atuais para que o público com deficiência visual tivesse uma experiência inclusiva no espaço digital expositivo. Após a discussão sobre o que é o *lasi*, seguiremos para os próximos adornos tradicionais que foram contemplados na exposição digital, incluindo dados complementares frutos do avanço dessa pesquisa.

- **Kuè**

O site da exposição *Ixitkydkỹ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Inỹ Karajá* (2022, on-line), informa que o *Kuè* é um adorno similar à brincos. Ele é feito de penas de arara nas cores amarela, vermelha e preta que formam uma espécie de roseta de plumas que é presa com cera de abelha em uma tira de madeira. No centro da roseta há um dente de capivara revestido com linha de algodão. Waxiaki Karajá (2023)<sup>132</sup> diz que é comum que esses dentes sejam especialmente de filhotes e essas capivaras são caçadas apenas para terem os dentes extraídos (figura 54).

**FIGURA 54 - Kuè**



**Legenda:** Objetos nº SN0718 A e SN0676 B. Acervo do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (MUZA), localizado em Goiânia/GO. Dimensões: a) diâmetro: 10,3 cm; altura: 7 cm e b) diâmetro: 9,5 cm; altura: 8,4 cm.

**Foto:** Hawalari Coxini e Rafaella Coxini (2022).

O adorno *Kuè* é usado nas orelhas, sempre em par, conforme a figura 55.

<sup>132</sup> Entrevista realizada por meio do WhatsApp no dia 10 de agosto de 2023.

**FIGURA 55** - Criança usando *Kuè*



**Legenda:** Criança indígena *Iny* Karajá da aldeia Santa Isabel do Morro/TO.  
**Foto:** Acervo pessoal do Juanahu *Iny* (sem data)

O uso do adorno não está restrito somente às mulheres. A utilização do *kuè* envolve faixas etárias específicas. A princípio, tanto meninas quanto meninos utilizam o adorno, a partir dos 3 anos de idade. Os meninos param de usar quando se tornam rapazes que é marcado pelo ritual de iniciação masculina. A partir desse momento, eles passam a usar *dohoruè* que é um adorno também similar a um brinco, mas cujo miolo possui uma madrepérola<sup>133</sup>. As meninas, por sua vez, usam *kuè* até se casarem, depois de casadas usam somente quando são *brotyrè*. Na figura 56, é possível observar as diferenças entre o *dohoruè* (exclusivamente masculino) e o *kuè* (usado por ambos os sexos até uma determinada faixa etária).

<sup>133</sup> Em uma entrevista concedida por Mairu Kuady, pertencente à aldeia de São Domingos/MT, nos foi revelado que o adorno *dohoruè* tradicionalmente só era utilizado pelos *weryrybó* (jovem guerreiro no ápice da juventude), mas nos dias atuais são usados também por *bódù* (rapaz iniciado, período posterior à iniciação).

**FIGURA 56** - Adorno masculino *Dohoruè* usado nas orelhas



**Legenda:** nº do objeto 91.06.164ab, datado de 1991.  
Acervo: Museu Antropológico, Goiânia, Goiás.  
**Foto:** Mayara Monteiro (2022).

Na exposição digital já mencionada, o ornamento *Kuè* contou com a gravação da pesquisadora Chang Whan, que é consultora da UNESCO no projeto Salvaguarda do Museu do Índio do Rio de Janeiro. Ela realizou a descrição do objeto e seu contexto de uso para que o público com deficiência visual pudesse ter uma experiência de visita inclusiva no espaço digital expositivo.

- ***Dohoboraty***

O *dohoboraty* não é usado sozinho, ele sempre irá acompanhar o *kuè*. Segundo a referida exposição digital (2022, *on-line*), o *dohoboraty* é um cordel comprido feito

de linha de algodão com penas de arara na cor vermelha. Tendo em vista que são usados sempre em conjunto com os *kuè*, seu uso também é em par (figura 57).

**FIGURA 57** - *Dohoboraty* sendo usado juntamente com o *kuè*



**Legenda:** Objetos sem números de registro, apenas com etiquetas A e B, acondicionados na Reserva Técnica em conjunto com o *Kuè*. Adorno pertencente ao Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (MUZA), localizado em Goiânia/GO. Dimensões do *dohoboraty*: a) diâmetro 5,5 cm; altura 22,2 cm e b) diâmetro 6,5 cm, altura: 22,2 cm.

**Foto:** Hawalari Coxini e Rafaella Coxini (2022).

Ele é usado pelas meninas desde os 3 anos de idade até se casarem. Após se casarem, seu uso acontece somente quando são *brotyrè* nos rituais. O adorno faz parte das vestimentas tradicionais, usadas pelas moças *ijadòkòma*, conforme a figura 58.

**FIGURA 58** - Jovem *ijadòkòma Inỹ Karajá*



**Legenda:** *Ijadòkòma* adornada na aldeia Santa Isabel do Morro/TO.  
**Foto:** Acervo pessoal do Juanahu *Inỹ* (sem data).

Seguindo a relação de vestires tradicionais que foram selecionados pelas curadoras para a exposição digital, o próximo adorno que será abordado é mais conhecido pela sociedade envolvente, tendo sido, inclusive, destaque em outras exposições museológicas, conforme veremos a seguir.

- ***Mỹrani***

O site da exposição digital retromencionada (2022, on-line), informa que *mỹrani* é um adorno semelhante a um colar de formato retangular feito de miçangas de vidro das mais variadas cores, como por exemplo: amarelo, vermelho, preto, branco, azul, dentre outras. Essas miçangas formam grafismos tradicionais do povo *Inỹ Karajá* e são presas por um cordel de algodão, usado para amarrar no pescoço. Além disso, na parte inferior do adorno há sementes de aguai<sup>134</sup> (*Thevetia peruviana*) que sustentam no seu interior penas de araras em forma de rosetas (figura 59).

---

<sup>134</sup> Planta usada de forma medicinal, especialmente na América Central e Sul. Pode crescer de 3 a 8 metros de altura com tronco pequeno com folhagem e floração ornamental. É considerada tóxica (PPMAC, 2020, on-line).

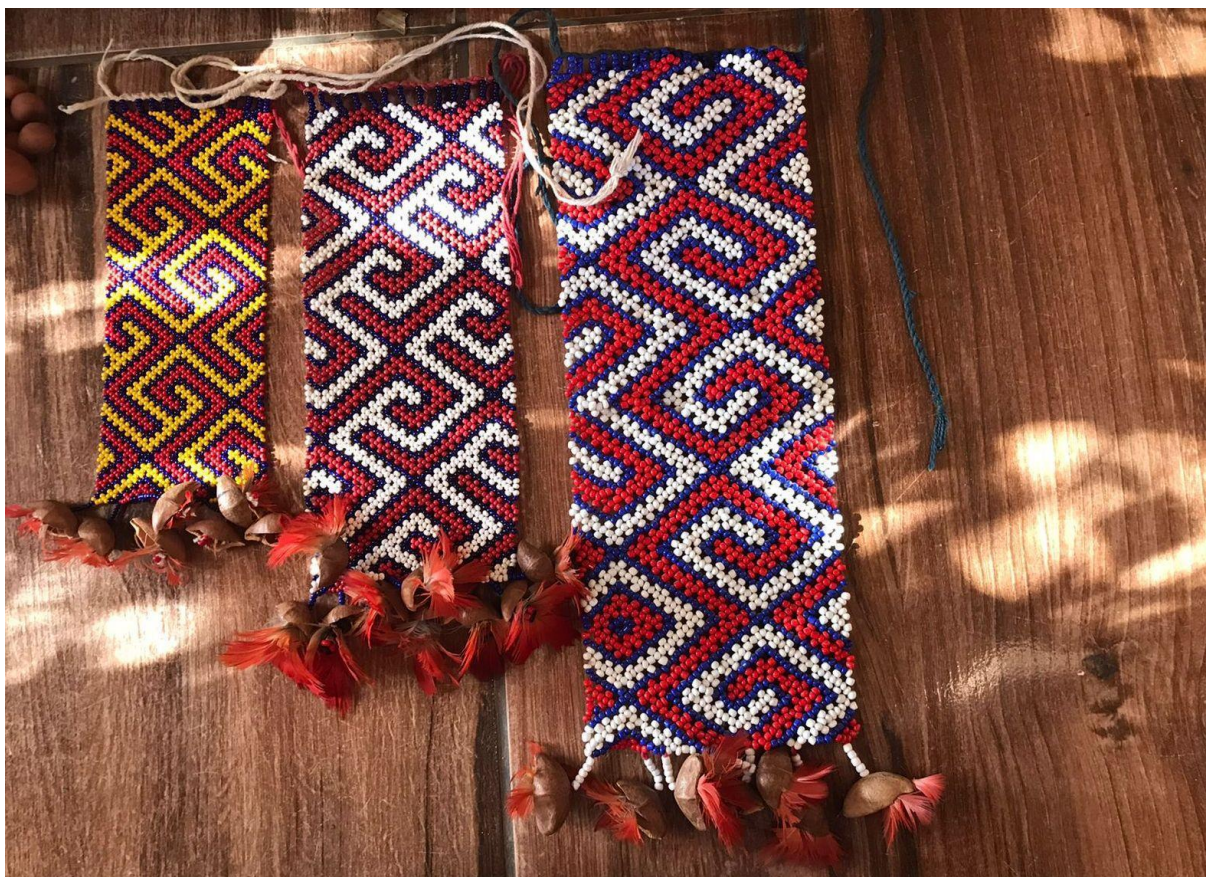
**FIGURA 59** - Adorno *mỹrani*

**Legenda:** Adorno *mỹrani*, nº MUZA-004B.011.000, produzido por Iracema Karajá, com grafismo denominado *koèkoè*, datado de 2004, originado da Ilha do Bananal/TO, com dimensões de largura 11 cm; altura 34 cm e peso 20 g. Acervo: Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, Goiânia/GO.  
**Foto:** Hawalari Coxini e Rafaella Coxini (2022).

O adorno *mỹrani* é usado tanto por homens, quanto por mulheres, desde crianças até com idade mais avançada. Entretanto, seguindo a mesma dinâmica social já relatada nos adornos anteriores, após as mulheres se casarem e terem filhos, a tendência é usarem cada vez menos os adornos tradicionais, fazendo uso do adorno especialmente quando são *brotyrè* nos rituais.

O tamanho do *mỹrani* varia, conforme a idade do indivíduo que o veste (figura 60).

**FIGURA 60** - Adorno *m̃rani* em diferentes tamanhos



**Legenda:** Adornos *m̃rani* da Aldeia Santa Isabel do Morro/TO. Acervo pessoal de Waxiaki Karajá.  
**Foto:** Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça (2022).

Esse adorno também integrou parte da exposição *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*, inaugurada em 2015 pelo Museu do Índio e que contou com a curadoria da antropóloga Els Lagrou. A exposição foi composta por mais de 732 objetos de 24 etnias diferentes do Brasil. Segundo o site da exposição (2015, online)<sup>135</sup>, a palavra miçanga é de origem africana (masanga) e significa “contas de vidro miúdas” e teve papel central na relação entre os invasores/exploradores europeus e os povos originários das américas, sendo trocadas por meio do escambo por madeiras e outros produtos. A exposição informa que o *m̃rani* é feito exclusivamente por miçangas nos dias atuais, mas no passado ele era feito de sementes nas cores preto, vermelho e branco. Isso demonstra como as relações interculturais entre indígenas e não indígenas transformam os diversos aspectos que permeiam suas culturas originárias e tradicionais, incluindo, neste caso, o modo de saber-fazer os adornos,

<sup>135</sup> Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/zAVhN-7p65D7Jw?hl=pt-BR>. Acesso em: 16 jul. 2023.

seus contextos de uso, suas matérias-primas e cores. Ou seja, as mudanças incorporadas no saber-fazer o *mỹrani* a partir de miçangas, tornou-se, por assim dizer, o novo tradicional. Vejamos a seguir, o próximo adorno que será abordado e que também é usado no pescoço.

- ***Nõhõ***

A palavra *nõhõ* tem um significado amplo na língua *Iny Rybè*, pode significar um *ijasò* dado como “criação” de uma criança, ou segundo Waxiaki Karajá (2023)<sup>136</sup>, pode se referir a todo adorno que é colocado no pescoço, ou um adorno específico de miçangas semelhante a um colar que possui poucas voltas (figura 61), dentre outros significados.

**FIGURA 61-** Adorno *nõhõ*



**Legenda:** Acervo pessoal da Wequed Karajá.

**Foto:** Tuinaki Karajá (2022).

---

<sup>136</sup> Entrevista realizada por meio do WhatsApp no dia 16 de julho de 2023.

Na exposição *Ixitkydkỹ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Inỹ Karajá* (2022, on-line), foi justamente este adorno mencionado, que foi selecionado para integrar o conjunto exposto. O *nõhõ* é semelhante a um colar feito por um conjunto de cordões de algodão com miçangas. Ele pode ser produzido nas mais variadas cores (branco, amarelo, vermelho, azul), geralmente utilizado por baixo do *mỹrani*, tanto por homens quanto por mulheres das mais variadas idades. As mulheres, depois de casadas e com filhos, usam o adorno quando são *brotyrè* (figura 62).

**FIGURA 62** - Mulheres *Inỹ Karajá* atuando como *brotyrè*



**Legenda:** Mulheres indígenas chamadas Kokoa Kamaiwra e Ixyse Karajá na aldeia Santa Isabel do Morro/TO. A mulher à esquerda, que é *brotyrè*, observa-se que ela está menos adornada (ausência do brinco *kuè*, por exemplo) e com menos pinturas corporais em relação à mulher à direita na foto. Apesar disso, ambas são *brotyrè*, e segundo Tuinaki Koixaru Karajá (informação oral, 2023), nesse caso as mulheres eram as tias-avós da criança que dançaria com Aruanã pela primeira vez.

**Foto:** Acervo pessoal do Juanahu *Inỹ* (sem data).

A seguir, será abordado o próximo adorno tradicional selecionado pelas curadoras para a exposição digital e que é usado nos braços.

- **Dexi**

O *dexi*, conforme mencionado na exposição digital (2022, on-line), é um adorno semelhante a um bracelete de formato cilíndrico e estruturado, feito de fios de algodão na cor vermelha, devido ao seu tingimento com urucum. O urucum é o fruto da planta urucuzeiro (*Bixa orellana*), um arbusto que pode alcançar de 2 a 9 metros de altura, usado para diversas finalidades como medicamentos, alimentos, cosméticos e têxtil (Infobibos, 2008, on-line).

Ele é usado em par nos punhos (uma unidade em cada braço) e apresenta um cordão em cada uma de suas extremidades. Atualmente, algumas artesãs compram a linha já tingida no mercado, mas muitas ainda preferem o tingimento natural com urucum. O adorno pode ser usado tanto por homens, quanto por mulheres, desde bebês até idades mais avançadas, fazendo com que o seu tamanho tenha variação conforme a faixa etária do indivíduo (figura 63).

**FIGURA 63** - Adorno *dexi* em diferentes perspectivas



**Legenda:** Par de *dexi*, cujo os números dos artefatos são SN0136 A e SN0062 B, sem data. Acervo: Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, Goiânia/GO.

**Foto:** Hawalari Coxini e Rafaella Coxini (2022).

O *dexi* é confeccionado a partir de uma técnica similar ao crochê, com o uso de uma agulha de metal (figura 64).

**FIGURA 64** - Agulha de metal



**Legenda:** Agulha de metal usada para a confecção do *dexi*. A ponta da agulha tem uma pequena curvatura, que permite o entrelaçar do fio de algodão, a partir de uma técnica similar ao crochê. Acervo pessoal de Mahiru Karajá. Aldeia Santa Isabel do Morro/TO.

**Foto:** Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça (2022).

Quando as mulheres se casam e têm filhos, o adorno passa a ser usado somente quando são *brotyrè* em rituais. O pesquisador Eduardo Nunes (2016), menciona em sua tese de doutorado que o bracelete *dexi* é um dos adornos mais difíceis e demorados de ser feito. No ritual de iniciação feminina, relativa a primeira menstruação, esse adorno geralmente é feito por uma avó e sua feitura pode levar cerca de um mês (Nunes, 2016).

Vale ressaltar que o par de *dexi* pode ser usado acompanhado de 3 outros adornos diferentes, são eles: *wokudexi*, *dexiweraru* ou *bywiru*. Cada um desses adornos será apresentado a seguir, neste mesmo capítulo.

- **Wokudexi**

Segundo a exposição digital (2022, on-line), esse adorno consiste em fios de algodão na cor vermelha presos a um cordel pela técnica de passanamarca. O cordel é amarrado no bracelete *dexi*, e sustenta um conjunto de franjas pingentes na parte inferior. O *wokudexi* é um adorno usado sempre amarrado no bracelete *dexi* em pares. Ou seja, usa-se um par de *wokudexi* em cada punho, totalizando 4 unidades por pessoa quando vestido (figura 65).

**FIGURA 65** - Adorno *wokudexi* amarrado no *dexi* em diferentes perspectivas



**Legenda:** Identificação dos objetos: A e B. Dimensões do objeto A: 33 cm (altura) x 8 cm (largura menor) x 62,5 cm (largura maior). Dimensões do objeto B: 34 cm (altura) x 7,5 cm (largura menor) x 65 cm (largura maior). Coleção de Etnologia. Acervo do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, Goiânia/GO.

**Foto:** Hawalari Coxini e Rafaella Coxini (2022).

Conforme já mencionado em outros adornos tradicionais, o *wokudexi* é geralmente todo tingido com urucum, resultando em uma cor vermelho alaranjado. Entretanto, nos dias atuais, algumas artesãs indígenas compram a matéria-prima nas lojas já na cor tingida de fábrica, conforme pode ser observado na figura 66.

**FIGURA 66** - Adorno *wokudexi* feito com matéria-prima já comprada na cor vermelho



**Legenda:** Identificação dos objetos: A e B. Dimensões do objeto A: 43 cm (altura) x 9,5 cm (largura menor) x 83 cm (largura maior). Dimensões do objeto B: 42 cm (altura) x 9 cm (largura menor) x 89 cm (largura maior). Produzido por Komytira Karajá na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO e doado para o museu pela Waxiaki Karajá em 2022. Coleção de Etnologia. Acervo do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, Goiânia/GO.

**Foto:** Hawalari Coxini e Rafaella Coxini (2022).

O adorno é usado desde crianças até faixa etárias mais avançadas, tanto por homens quanto por mulheres. Seguindo a mesma dinâmica social dos outros adornos, as mulheres após casadas e com filhos usam o adorno quando são *brotyrè*.

Conforme mencionado anteriormente, o *dexi* (adorno semelhante a um bracelete), pode ser usado acompanhado de 3 diferentes adornos, o *wokudexi* é apenas um deles. A seguir, conheceremos os outros.

- ***Bywiru***

O *bywiru* é usado sempre acompanhado com o *dexi*, a escolha por usar o *bywiru* ao invés do *wokudexi* pode ser devido a inúmeros fatores, incluindo o hábito de cada família. O adorno é feito com fios de algodão na cor preta, e também possui um cordel na parte superior onde é amarrado ao *dexi*, fazendo com que suas franjas fiquem pendentes na parte inferior. Além disso, o adorno conta com pequenos

pingentes feitos de pena de arara vermelha presas no cordel e de tamanho inferior às franjas de algodão (figura 67).

**FIGURA 67-** Adorno *bywiru*



**Legenda:** 1º Par: A - largura: 15 cm; altura: 24 cm; peso: 48g e B - largura: 15 cm; altura: 27 cm; peso: 62g. 2º Par: A - largura: 14 cm; altura: 24 cm; peso: 45g e B - largura: 15 cm; altura: 26 cm; peso: 50g . Adorno produzido pelas artesãs Lubê Karajá e Nadirene Narubia na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO. Acervo pessoal da Waxiaki Karajá.

**Foto:** Juanahu Iny (2022).

Segundo entrevista realizada com Tuinaki Koixaru Karajá<sup>137</sup>, curadora da exposição digital, geralmente o *bywiru* é tingido naturalmente na cor preta a partir de uma árvore cujo o nome em *Iny Rybê* é *bexikò*, quando não encontram essa árvore, usa-se o jenipapo, fruto do jenipapeiro (*Genipa americana*), que pode

<sup>137</sup> Entrevista realizada no dia 24 de agosto de 2022.

chegar a 20 metros de altura. Além disso, a escolha pelo uso deste adorno e não outro, pode variar de acordo com cada família.

O adorno é usado especialmente por mulheres de diferentes faixas etárias, mas após casadas e com filhos, passam a usar somente quando são *brotyrè* em rituais. O *bywiru*, de modo semelhante ao *wokudexi*, é usado um par em cada *dexi*, totalizando 4 unidades em um indivíduo. Por fim, o último adorno que pode ser usado em conjunto com o *dexi* será apresentado adiante.

- ***Dexiweraru***

O *dexiweraru* é vestido sempre em conjunto com o *dexi*. Ele é feito com fios de algodão de cor natural, não tingidos, que formam um cordel usado para ser amarrado em sua parte superior junto ao *dexi*. Na parte inferior do adorno, há um conjunto de pingentes de fios de algodão com miçangas, sementes de árvore aguai (*Thevetia peruviana*) e penas de arara nas cores amarela (predominantemente), vermelha e azul (figura 68).

**FIGURA 68** - Adorno *dexiweraru*



**Legenda:** Adorno da Aldeia Santa Isabel do Morro/TO. Acervo pessoal da Waxiaki Karajá.  
**Foto:** Juanahu Inỹ (2022).

O adorno é usado em par, ou seja, uma unidade em cada *dexi*, além de ser usado desde a infância até a idade adulta, especialmente pelas mulheres Inỹ Karajá. Assim como os demais adornos, após a mulher se casar e ter filhos, o uso acontece

quando elas são *brotyrè*. Abaixo, na figura 69, o adorno pode ser visto em conjunto com o bracelete *dexi*.

**FIGURA 69** - Adorno *dexiweraru* em diferentes perspectivas



**Legenda:** Identificação dos objetos: A e B. Dimensões do objeto A: 31 cm (altura) x 20 cm (largura). Dimensões do objeto B: 29 cm (altura) x 20 cm (largura). Peso do objeto A: 13g. Peso do objeto B: 17g. Coleção de Etnologia. Acervo do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, Goiânia/GO.

**Foto:** Hawalari Coxini e Rafaella Coxini (2022).

A seguir será apresentado a vestimenta tradicional mais representativa da cultura *Iny Karajá* em relação aos vestires das mulheres.

- **Tuù**

O *tuù* é usado exclusivamente pelas mulheres *Iny Karajá*, sendo um dos vestires femininos mais representativos da cultura. A vestimenta é usada no quadril, semelhante a uma tanga. Ela é feita de entrecasca de árvore e, geralmente, possui grafismos pintados na cor preta (figura 70). Entretanto, é possível identificar a partir de alguns registros fotográficos, a presença do *tuù* em rituais, sem a pintura de grafismos.

**FIGURA 70** - Adorno *tuù*

**Legenda:** Adorno da Aldeia Santa Isabel do Morro/TO. Acervo pessoal da Waxiaki Karajá.  
**Foto:** Juanahu Inỹ (2022).

A palavra usada para se referir ao adorno pode ter variações de acentuação de acordo com as aldeias, alguns se referem ao adorno como *tuu*, outros como *tùù* ou ainda como *tuù*. Antigamente o adorno era usado no cotidiano como se fosse uma espécie de calcinha, entretanto nos dias atuais, seu uso está restrito aos contextos rituais.

Sua feitura consiste em um conhecimento especializado, pois, geralmente, a matéria-prima é coletada por um homem e entregue a uma mulher que irá confeccioná-lo. Segundo Waxiaki Karajá (2022)<sup>138</sup>, três árvores distintas podem ser usadas para a confecção do *tuù*, a escolha da matéria-prima influencia o resultado final, proporcionando características diferentes seja na cor e/ou textura do adorno. Segundo ela, em sua língua materna, as árvores usadas para a produção do *tuù* são:

<sup>138</sup> Entrevista realizada em 9 de agosto de 2022.

*krakra*, *adehyrè* e *habukòdè*, mas ela não soube informar seus nomes na língua portuguesa.

Dessa forma, entrei em contato com o Juanahu *Inỹ*, fotógrafo e cineasta indígena e residente na aldeia Santa Isabel do Morro/TO, pedindo para que ele tirasse foto dessas três árvores. No dia 4 de maio de 2023, recebi as fotos, conforme as figuras 71, 72 e 73.

**FIGURA 71 -** Árvore *adehyrè*



**Legenda:** Árvore chamada *adehyrè* na língua materna do povo *Inỹ* Karajá. Árvore encontrada na aldeia *Inỹ* Karajá, chamada Kutaria, localizada a aproximadamente 17 km da Aldeia Santa Isabel do Morro/TO.  
**Foto:** Juanahu *Inỹ* (2023).

**FIGURA 72 -** Árvore *habukòdè*



**Legenda:** Árvore chamada *habukòdè* na língua materna do povo *Inỹ* Karajá. Árvore encontrada na aldeia *Inỹ* Karajá, chamada Kutaria, localizada a aproximadamente 17 km da Aldeia Santa Isabel do Morro/TO.  
**Foto:** Juanahu *Inỹ* (2023).

**FIGURA 73 -** Árvore *Krakra*



**Legenda:** Árvore chamada *krakra* na língua materna do povo *Inĩ* Karajá. Árvore encontrada na aldeia *Inĩ* Karajá, chamada Kutaria, localizada a aproximadamente 17 km da Aldeia Santa Isabel do Morro/TO.  
**Foto:** Juanahu *Inĩ* (2023).

Pensar a produção de vestires a partir da botânica, demonstra um dos desafios que pesquisadores dedicados à temática indígena podem encontrar. Geralmente, os estudos que envolvem o assunto são marcados por um intenso processo de transdisciplinaridade, fazendo com que as trocas com pesquisadores de outros campos do saber seja uma experiência interessante.

Houve uma tentativa de identificar essas plantas por meio de aplicativos de celular<sup>139</sup>, mas não houve êxito. Foi indicado o contato do professor e pesquisador Heleno Dias, integrante do Departamento de Botânica (DBOT) do Instituto de Ciências Biológicas (ICB) da UFG. O contato se deu por meio do WhatsApp<sup>140</sup>, foram disponibilizadas para o professor as fotos tiradas por Juanahu, assim como o documentário com a produção do *tuù*. Heleno Dias (2023) identificou que todas as plantas nas imagens, *adehyrè*, *habukòdè* e *krakra*, estavam sobre uma planta suporte. Segundo ele, todas pareciam ser do mesmo gênero, provavelmente tratava-se de figueiras do gênero *ficus sp*, entretanto de espécies diferentes, pois a *habukòdè* possui a folha verde escura e ápice arredondado e a *krakra* tem folha verde clara e ápice despontado, por exemplo.

<sup>139</sup> Foram usados aplicativos como o *Seek* e *iNaturalist*.

<sup>140</sup> Contato estabelecido nos dias 4, 5 e 7 de julho de 2023.

Na exposição digital já mencionada, esse adorno em especial, é o único que possui um documentário<sup>141</sup> dirigido e filmado pelo Juanahu *Inỹ*, com a participação de Hatokiru Karajá (mulher indígena que produz o adorno) e Ijararu Karajá (homem que coleta a matéria-prima), traduzido para o português por Sinvaldo Oliveira (Wahuka) e editado por mim.

O documentário possui duração de 10 minutos e 15 segundos e demonstra quase todo o processo de feitura do *tuù*, isto é, desde a coleta da matéria-prima, até o momento em que o adorno é lavado nas margens do Rio Araguaia e colocado para secar, encerrando a filmagem. Entretanto, é mencionado no documentário que após a secagem, a cor do *tuù* escurece, depois é utilizado uma tesoura para realizar o acabamento das bordas e, por fim, ele é pintado com grafismos tradicionais — processos esses não retratados na filmagem.

Durante a filmagem, no momento da coleta da matéria-prima, é mencionado que o *hãbuòdè* ♂ (*habukòdè* ♀) que será cortada está em um pé de pequiheiro, o que indica que a percepção do Professor Heleno Dias sobre as três árvores usadas para produção do *tuù* aparentemente serem invasoras em uma planta suporte, parece proceder.

Nos dias atuais, este adorno pode ser amarrado de duas formas no corpo. Uma delas é usada quando a pessoa que veste é uma menina, que ainda não teve a primeira menstruação; e a outra forma é quando são moças que já menstruaram, ou seja, são *ijadòkòma* ou *brotyrè*. Em ambas formas de vestir, um adorno chamado *txubola* é usado por baixo do *tuù*, amarrado no quadril. As diferentes formas de se vestir o adorno, podem ser vistas na figura 74.

---

<sup>141</sup> Disponível em: <https://www.vestiresmulheresinykaraja.com/vestires-mulheres-in%E1%BB%B9-karaj%C3%A1?pgid=l6f2s858-51bf037a-17e7-4d80-8f1f-7d42f88214e6> . Acesso em: 13 Ago. 2023.

**FIGURA 74 - Vestindo as duas formas do *tuù***



**Legenda:** Na lateral esquerda das três imagens o modo como o *tuù* é vestido na moça após a primeira menstruação e na lateral direita o modo como é vestido na menina antes da menstruação.

**Foto:** Waxiaki Karajá, 2023.

Quando é menina, veste-se o *txubola* e parte do *tuú* fica pendente na frente, ele é passado entre as pernas e amarrado atrás no próprio *txubola*, de modo que nas laterais fica evidente a faixa *txubola*. Após a menstruação, usa-se também o *txubola* no quadril, mas a amarração do *tuù* é feita de forma diferente. Uma parte do *tuù* fica pendente na frente, mas ele é passado entre as pernas e em torno do quadril e, por fim, é amarrado nele mesmo na parte de trás, evidenciando apenas um pedaço do *txubola* nas costas e nas laterais fica visível o *tuù*, escondendo a faixa *txubola*.

Segundo Waxiaki Karajá (2023)<sup>142</sup>, o *tuù* é uma peça semelhante a uma calcinha, portanto, ele não é uma vestimenta que se empresta, cada pessoa do sexo feminino terá o seu *tuù* pessoal. Vale ressaltar que, no passado, as mulheres *Iny* Karajá tinham mais de um *tuù*, pois seu uso era cotidiano. O contexto em que nos dias atuais o adorno passou a ser usado, será abordado mais à frente neste mesmo capítulo.

Em um documentário lançado em 1994, chamado *Tigrero — O filme que nunca existiu*, narra uma viagem entre Samuel Fuller e Jim Jarmusch para a aldeia Santa Isabel do Morro/TO no ano de 1993. O documentário mostra a aldeia na década de 1950, quando Fuller foi enviado à região para escrever um roteiro de um filme que nunca foi lançado e a aldeia naquele momento que ele retorna com Jarmusch na década de 1990.

Foi muito interessante ter acesso a esse documentário e observar as mudanças vestimentares que ocorreram ao longo dos anos. Aos 40 minutos, aparece uma cena de uma mulher adulta e uma menina dançando com Aruanã. A mulher mais velha está menos adornada em comparação com a mais jovem. Além disso, é possível observar o uso do *tuù* sem o *txubola*, como se fosse uma terceira forma de vesti-lo (figura 75).

**FIGURA 75** - Mulheres com *tuù* dançando com Aruanã



**Legenda:** Observa-se na esquerda a mulher adulta usando o *tuù* sem o *txubola*, além de estar menos adornada em relação a menina a direita.

**Fonte:** Documentário *Tigrero — O filme que nunca existiu*. Direção: Mika Kaurismäki, 1994, 75 min, Estados Unidos da América.

Na exposição digital já mencionada, o ornamento *tuù* contou com a gravação da pesquisadora Nei Clara de Lima, que é pesquisadora, doutora em Antropologia pela UNB

<sup>142</sup> Entrevista realizada no dia 11 de agosto de 2023 por meio do WhatsApp.

e professora aposentada da UFG. Ela realizou a descrição do objeto e seu contexto de uso para que o público com deficiência visual pudesse ter uma experiência de visita inclusiva no espaço digital expositivo.

Apesar de ter sido adiantado a existência do *txubola*, o próximo tópico dedica-se a explicá-lo de forma isolada, o que poderá auxiliar no entendimento do(a) leitor(a).

- ***Txubola***

Este adorno, assim como o *tuù* é de uso exclusivo das mulheres indígenas *Inỹ* Karajá. Ele consiste em uma faixa estreita, tingido sempre na cor preta, feito com fios de algodão a partir de uma técnica muito semelhante ao do tear. Usado sempre no quadril, por baixo do *tuù*, a estreita faixa possui um pedaço de cordel em cada extremidade, auxiliando na amarração do mesmo no corpo.

Abaixo, na figura 76, pode-se observar o adorno, enquanto na figura 77, vemos a moldura de madeira utilizada para produzi-lo.

**FIGURA 76 - *Txubola***



**Legenda:** Acervo pessoal da Waxiaki Karajá. Aldeia Santa Isabel do Morro/TO.

**Foto:** Juanahu *Inỹ*, 2022.

**FIGURA 77** - Moldura de madeira usada para produzir o *txubola*



**Legenda:** Acervo pessoal da Wequed Karajá, em São Félix do Araguaia/MT.  
**Foto:** Kauan Kumahira Alves Karajá (2022)

O próximo adorno que será apresentado e que também integra a exposição digital (2022) é o *dekobutè*.

- ***Dekobutè***

A referida exposição digital (2022, on-line) informa que esse adorno consiste em uma estreita faixa de forma circular inteiriço, cujo centro possui dois miolos pendentes em forma de franjas na cor vermelha, cor esta obtida geralmente por meio de tingimento natural com urucum (figura 78).

**FIGURA 78 - Dekobutè**

**Legenda:** Acervo pessoal da Wequed Karajá, em São Félix do Araguaia/MT.

**Foto:** Kauan Kumahira Alves Karajá (2022)

Para a feitura do adorno é utilizada uma técnica semelhante ao crochê, com o uso de uma agulha de metal, a mesma anteriormente mencionada na produção do *dexi*, na figura 65. O objeto é usado sempre nas pernas na altura que compreende logo abaixo dos joelhos (figura 79).

**FIGURA 79 - Dekobutè vestido no corpo**

**Legenda:** Acervo pessoal da Hawalari Coxini, foto tirada durante ritual na aldeia de Fontoura.

**Foto:** Hawalari Coxini e Rafaella Coxini (2019).

O tamanho da circunferência, assim como das franjas pendentes do adorno, varia conforme a faixa etária da pessoa que o veste. O adorno pode ser usado por crianças, mulheres e homens. No caso das mulheres, após casadas e com filhos, elas permanecem usando apenas quando são *brotyrè*. O *dekobutè* é sempre usado em conjunto com o *wlairi*, adorno ao qual o próximo tópico se dedica.

Na exposição digital já mencionada, o ornamento *dekobutè* contou com a gravação da pesquisadora Lilian Brandt Calçavara, que é pesquisadora, atua na área da Antropologia e é indigenista na Funai. Ela realizou a descrição do objeto e seu contexto de uso para que o público com deficiência visual pudesse ter uma experiência de visita inclusiva no espaço digital expositivo.

- ***Wlairi***

O *wlairi* se assemelha a uma espécie de saia que veste as pernas, logo abaixo dos joelhos e do adorno *dekobutè*, conforme já mencionado. Confeccionado por meio da técnica da passamanaria, fios de algodão na cor vermelha formam franjas pendentes presas a um cordel, que é usado para amarrar o adorno ao corpo. A sua cor vermelha é obtida a partir do tingimento natural com urucum e pode ser usado tanto por homens quanto por mulheres de diversas faixas etárias. Isso faz com que seu comprimento possa variar, conforme a idade do indivíduo.

As mulheres usam este adorno desde crianças, passando pelo ápice da beleza da juventude como parte da vestimenta completa das *ijadòkòma* ou quando são *brotyrè*. Na figura 80 pode-se observar o adorno e na figura 81 o modo como é usado no corpo.

**FIGURA 80 - Wlairi**

**Legenda:** Objetos nº SN0551 A – SN0550 B, sendo A com dimensões de 37 cm X 86,5 e B com dimensões de 38 cm X 106 cm. Acervo do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, localizado em Goiânia/GO.  
**Foto:** Hawalari Coxini e Rafaella Coxini (2022).

**FIGURA 81 - Wlairi no corpo**

**Legenda:** Aldeia Fontoura/TO.  
**Foto:** Hawalari Coxini e Rafaella Coxini (2019).

Por fim, o último adorno contemplado na exposição digital foi o *lòrilòri*. Ele foi incluído a partir do incômodo recorrente das curadoras indígenas, Waxiaki Karajá e Tuinaki Koixaru Karajá acerca do uso de cocares masculinos por mulheres indígenas ativistas. Segundo elas, o único cocar tradicionalmente usado pelas mulheres *Iny* Karajá

é o *lòrilòri*, sendo, portanto, importante a sua presença na exposição. A seguir, o adorno será apresentado com mais detalhes.

- ***Lòrilòri***

Algumas mulheres indígenas *Inỹ Karajá*, se referem ao *lòrilòri* como um cocar, entretanto, seu formato é semelhante a uma touca feita de fibra vegetal flexível. Essa fibra vegetal é revestida por penas que são fixadas em formato de rosetas em nós gerados pelo seu entrelaçamento e no miolo das rosetas de penas há miçangas (figura 82).

**FIGURA 82 - *Lòrilòri***



**Legenda:** Acervo pessoal de Hetodidik Karajá na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO.

**Foto:** Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça (2022)

Esse adorno pode ser confeccionado com penas de diferentes cores, e podem ser usados tanto por homens quanto por mulheres de diferentes faixas etárias. Entretanto, quando confeccionado com penas de arara vermelha, seu uso fica restrito às meninas. Seu custo de produção é alto e nos dias atuais é um adorno usado especialmente pelas crianças, conforme figura 83.

**FIGURA 83** - Criança vestida com *Lòrilòri*



**Legenda:** Criança *Iny* Karajá da Aldeia Santa Isabel do Morro/TO.

**Foto:** Juanahu *Iny* (sem data).

Na exposição digital (2022, on-line), este adorno contou com um áudio gravado da pesquisadora Manuelina Maria Duarte Cândido, professora da Universidade Federal de Goiás (Brasil), Universidade de Würzburg (Alemanha), Universidade d'Artois (França) e Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (Portugal), atuando especialmente na área de museologia, o áudio descreveu o adorno e seu contexto de uso com curiosidades acerca de como ele é acondicionado pelo povo *Iny* Karajá e como a prática foi incorporada por algumas instituições museológicas.

A seguir, serão discutidas as relações interculturais entre o povo *Iny* Karajá e outros povos indígenas.

#### 4.2 NOTAS SOBRE O REFLEXO DAS RELAÇÕES INTERCULTURAIS ENTRE OS *INỸ* KARAJÁ E OUTROS POVOS INDÍGENAS

O povo *Inỹ* Karajá é formado por habitantes imemoriais das margens do Rio Araguaia e, portanto, habitavam seus territórios muito anteriormente à chegada dos europeus em meados de 1500. As relações interculturais entre o povo *Inỹ* Karajá e outros povos originários foram recorrentes em diversos momentos da história e, naturalmente, os povos indígenas que viveram no passado ou ainda vivem em regiões próximas ao vale do Araguaia mantiveram algum tipo de relação entre si.

De acordo com Torres (2011), há registro de contato entre o povo *Inỹ* Karajá e grupos Tupi-Guarani como os Caatingas e Pirapês (ascendentes dos Tapirapés), Kayapó, Avá-Canoeiros, Xavante, dentre outros grupos que apesar de exterminados, deixaram resquícios em referenciais míticos. Segundo Nunes (2016), as relações entre eles no geral alternam-se entre guerras e trocas, somente com os Xavante, que foi quase sempre um contato de guerra. Mas essa relação com os Xavante tem sofrido mudanças ao longo dos anos, Waxiaki Karajá (2023) menciona que nos dias atuais o convívio é um pouco maior do que no passado, que eles já vão na aldeia Santa Isabel do Morro/TO, já foram em festas e intercâmbio da escola, mas que eles ainda têm um certo receio com o povo *Inỹ* Karajá pela lembrança histórica de conflitos.

As trocas interculturais entre estes diversos povos envolveram, sobretudo, ornamentos, vestimentas, pinturas corporais e inclusive rituais. As relações de guerras, por sua vez, envolveram raptos de mulheres, crianças, diversas investidas de vingança de todos os lados e mortes.

Entre o povo *Inỹ* Karajá e os Tapirapé, por exemplo, Torres (2011) destaca a existência da aldeia *Majteri'tawa*, localizada na região de Santa Terezinha no estado de Mato Grosso, cujo moradores são comumente chamados de “Tapirajá” — uma referência à mistura entre os dois povos e sua descendência. Isso porque a relação entre esses dois povos resultou em casamentos, especialmente de homens Tapirapés com mulheres *Inỹ* Karajá, sendo menos comum o inverso. Torres (2011) menciona inclusive o fato de famílias que incentivam mulheres *Inỹ* Karajá a se casarem com homens Tapirapés — o motivo seria a atual recorrência de homens *Inỹ* Karajá que são alcoólatras e que submetem as mulheres a agressões físicas, verbais e psicológicas.

Segundo Nunes (2016), na história de origem dos povos que envolve a saída do fundo do rio, o povo *Inỹ* Karajá relata que os povos *wèrè* (ancestrais dos Javaé) e

os Tapirapés saíram ricamente ornamentados. De modo diferente, o povo *Inỹ* não fazia uso de adornos feitos de algodão e tão pouco faziam uso do urucum, mas usavam uma espécie de embira amarrada de madeira e barro vermelho — maneiras essas consideradas por eles mesmos impróprias (Nunes, 2016).

Diante disso, os vestires tradicionais que, posteriormente, passaram a ser usados pelo povo *Inỹ* Karajá foram obtidos dos *wèrè* e dos Tapirapé. Segundo Nunes (2016), um exemplo disso é o adorno conhecido como *wokudexi* ♀, usado tanto por homens quanto por mulheres e já discutido neste capítulo.

Do mesmo modo que o povo *Inỹ* Karajá incorporou em sua cultura tradicional elementos de outros povos originários, o inverso também aconteceu. Segundo Nunes (2016), em contrapartida, os Tapirapé teriam incorporado dos *Inỹ* as danças de Aruanã, aspecto este também abordado por Torres (2011, p. 72 e 73):

A possibilidade de ter havido antigas trocas culturais entre os Karajá e Tapirapé é confirmada por Baldus (1970), quando argumenta que existem várias semelhanças entre o cerimonial dos Karajá e dos Tapirapé. Entre elas podemos lembrar: a casa dos homens como centro cerimonial que coloca interdição dos segredos rituais às mulheres e, conseqüentemente, punição às mulheres pela descoberta do segredo com o estupro coletivo. A prática do xamanismo também apresenta certa semelhança entre os dois povos. Parecido com o que ocorre com os Tapirapé, entre os Karajá o xamanismo exerce um papel central, uma vez que todas as doenças e mortes são atribuídas à feitiçaria. Um pajé possui o conhecimento e a arte tanto de curar quanto de matar, assim como o poder de causar doenças. Eles determinam e comandam a vida ritual da casa dos homens e conduzem a festa do Aruanã: só eles possuem o poder de dialogar com os espíritos e de controlar os Aruanãs.

Outro exemplo envolve o povo Kayapó. Nunes (2016) discorre sobre estes terem absorvido mais da cultura *Inỹ* Karajá do que o contrário. Entretanto, segundo ele, em fotografias do final do século XIX até a década de 1930, é possível identificar imagens de indígenas *Inỹ* Karajá com pinturas corporais e um corte de cabelo com riscas próprias do povo Kayapó, o que poderia indicar que houve em certa medida uma assimilação da cultura dos Kayapó por parte dos *Inỹ* Karajá, talvez a partir de uma distribuição irregular, específica ou momentânea.<sup>143</sup> Nunes (2016) também

---

<sup>143</sup> Nunes (2016) menciona essas fotografias a partir de relatos de Ehrenreich (1948) e Krause (1940), mas ele não mostra nenhuma dessas fotografias em sua tese de doutorado. Talvez porque da mesma forma que ocorreu comigo, isso implicaria um estudo mais aprofundado das pinturas tradicionais do povo Kayapó, mas este não era o foco do trabalho de Nunes (2016) e também não é o tema central desta pesquisa.

menciona uma música Kayapó que ainda era lembrada pela aldeia Santa Isabel do Morro/TO durante sua pesquisa de doutorado.

Além das relações interculturais entre o povo *Iny* Karajá e outros povos originários, alguns de seus vestires tradicionais justificam a sua origem a partir de histórias mitológicas. Talvez um dos exemplos mais representativos seja a origem do *raheto* (figura 84).

**FIGURA 84** - Cocar plumário masculino *raheto*



**Legenda:** Nº objeto 19.3.1a, datado de 2019, dimensões: 130 cm de diâmetro, estado de origem Tocantins, Acervo do Museu do Índio/RJ.

**Fonte:** Acervo Digital do Museu do Índio/RJ. Disponível em: [http://tainacan.museudoindio.gov.br/museu-do-indio/leque-do-occipicio/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc\\_tax\\_543&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=185&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&se arch=raheto&pos=4&source\\_list=term&ref=%2Fcategoria%2Fadornos-plumarios%2F](http://tainacan.museudoindio.gov.br/museu-do-indio/leque-do-occipicio/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_543&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=185&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&se arch=raheto&pos=4&source_list=term&ref=%2Fcategoria%2Fadornos-plumarios%2F).

Trata-se de um cocar masculino usado na cabeça do rapaz, especialmente durante a iniciação masculina no *Hetohoky*, o ritual considerado o mais importante da cultura *Iny* Karajá. Segundo os indígenas Birihoa Ihytyrie, Dibexia Karajá, Diego Manawari Tapirapé, Iukulari Karajá (2019), o *raheto* é feito de penas de diversos pássaros, sendo eles: jaburu, colhereiro, urubu, arara-vermelha e amarela. Segundo os autores, utiliza-se ainda linha preta de algodão, haste e seda feitas de fibra de buriti e um tipo de bambu que é usado para esticar e estruturar o cocar em um formato similar ao do sol. Na cultura tradicional o adorno é feito exclusivamente por homens,

apesar de atualmente existirem relatos pontuais de algumas mulheres que também produzem o adorno plumário.

O mito que conta a origem e uso do *rahetó* pelo povo *Inĩ* Karajá envolve o personagem demiurgo *Kànĩxiwè* ♀, já mencionado anteriormente no capítulo 2<sup>144</sup>, que foi responsável por promover importantes transformações que reorganizaram o mundo da forma que conhecemos hoje, mas a partir de traquinagens.

A história se passa em um momento em que o sol e a lua não se equilibravam, pois anoitecia muito rápido. Segundo Nunes (2016), nesse mito em questão, *Kànĩxiwè* ♀ se finge de morto e consegue agarrar um Urubu-Rei que era um *iòlò*, uma espécie de chefia. *Kànĩxiwè* ♀ garante que não lhe faria mal, mas lhe pede o grande adorno plumário de cabeça *rahetó*, que era o sol, usado pelo Urubu-Rei.

O Urubu-Rei tenta enganar *Ànĩxiwè*, dizendo que seu *rahetó* está muito velho, que não presta mais. Com a insistência do demiurgo, ele entrega um outro cocar (a estrela d'alva), que ilumina o céu muito tenuemente. *Ànĩxiwè* insiste, insatisfeito, e o *iòlò* entrega outro cocar (a lua), que iluminou melhor o mundo. Ele flechou a lua na perna, de modo que ela passou a caminhar lentamente pelo céu. Mas ainda não estava bom. Cedendo à sua insistência, o Urubu-Rei finalmente lhe entregou seu *rahetó*, o sol. Ele veio rápido, mas *Ànĩxiwè* também o flechou na perna. Por isso hoje o sol anda lentamente pelo céu, de modo que as pessoas podem trabalhar de maneira satisfatória. Dia e noite, então, equilibraram-se (Nunes, 2016, p. 130).

Conforme vimos, a origem dos vestires tradicionais *Inĩ* Karajá estão associados à interculturalidade entre os povos originários e também às histórias mitológicas. Entretanto, é importante pontuar que há registros de alguns vestires que deixaram de ser feitos e usados com o passar dos anos.

A dificuldade de se fazer ou encontrar um determinado adorno tradicional não é algo homogêneo entre as aldeias *Inĩ* Karajá. Ou seja, enquanto em uma aldeia quase não se usa um determinado adorno pela dificuldade de matéria-prima ou de pessoas com conhecimento especializado para produzi-lo, em outra aldeia o mesmo adorno pode ser mais fácil de ser encontrado e produzido.

Durante a minha pesquisa de campo etnográfica, em conversas com indígenas da aldeia Bdè-Burè (GO), percebi que o adorno *lòrilòri* é difícil de ser produzido nessa aldeia, pois praticamente não há pessoas com conhecimento especializado para sua feitura. Diferente da aldeia Santa Isabel do Morro/TO, localizada na Ilha do Bananal e referência de cultura tradicional para outras aldeias; onde há mais pessoas com o

<sup>144</sup> No capítulo 2, ver o subcapítulo denominado: "A origem do povo *Inĩ* e dos *tori*".

conhecimento especializado para produzir o *lòrilòri*, mas existe uma certa dificuldade em conseguir a matéria-prima principal que são as penas de arara.

Segundo a Waxiaki Karajá (2023)<sup>145</sup>, indígena residente da Aldeia de Santa Isabel do Morro, há um adorno chamado *kuóhi* que não é mais comumente usado. Segundo ela, apenas uma menina na aldeia faz uso dele e não soube me informar os possíveis motivos que levaram ao seu desuso com o tempo. O adorno é uma cauda feita de algodão na cor preta, que consiste em um conjunto de fios de franjas pendentes (Figura 85). Esta menina fazia uso do *tuù*, espécie de tanga na parte da frente e usava o *kuóhi* na parte posterior, como uma espécie de calça

**FIGURA 85** - Adorno *Kuóhi*



**Fonte:** Acervo pessoal da Waxiaki Karajá, 2023. Aldeia Santa Isabel do Morro/TO.

---

<sup>145</sup> Em conversa pelo WhatsApp em 1º de abril de 2023.

Além dos registros de vestires tradicionais que deixaram de ser usados pelos mais variados motivos, vale ressaltar também que, atualmente, o modo de feitura de alguns deles sofreu alterações, especialmente no uso das matérias-primas. Essa alteração decorre, sobretudo, pela interculturalidade entre o povo *In'ye* Karajá e os *tori* (não indígenas), assunto este que será discutido no próximo tópico deste capítulo.

#### 4.3 OS MODOS DE VESTIR ATUAIS DAS MULHERES *IN'YE* KARAJÁ DA ALDEIA SANTA ISABEL DO MORRO/TO E AS RELAÇÕES INTERCULTURAIS COM OS NÃO INDÍGENAS

A observação dos modos de vestir das mulheres *In'ye* Karajá da aldeia Santa Isabel do Morro/TO (*Hawalò*) nos dias de hoje, se deu a partir de diversas formas. A minha relação com o povo *In'ye* Karajá começou por meio da Profa. Manuelina Duarte e seu convite para que eu integrasse o projeto PPK, conforme já mencionado na introdução deste trabalho. Na equipe do projeto havia indígenas e foi dessa forma que minhas relações começaram a ser construídas.

Houve também o feliz episódio na lanchonete da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, o espaço estava lotado e, por isso, Yebi Masion (indígena *In'ye* Karajá), me pediu para dividir a mesa comigo sem nos conhecermos. Depois disso, ele se tornou um amigo e uma pessoa fundamental para me ajudar a conhecer algumas mulheres *In'ye* Karajá da aldeia de São Domingos/MT (*Krehawã*).

Outra pessoa que viabilizou o meu contato com as mulheres *In'ye* Karajá, especialmente da aldeia Santa Isabel do Morro/TO, foi a professora e pesquisadora Nei Clara de Lima. Foi por meio do auxílio dela que iniciei o meu contato com as lideranças, ativistas e professores indígenas que residiam na aldeia e que já estavam muito familiarizados com projetos feitos em parceria com as universidades.

Essas diversas frentes de contato foram sendo construídas simultaneamente ao processo de pesquisa, reconhecendo a necessidade de encontrar procedimentos metodológicos que se aproximasse de uma perspectiva decolonial. Dessa forma, foi sendo realizada a revisão da literatura especializada com característica transdisciplinar e sem o foco passivo das referências do Norte Global, buscando autores indígenas; pesquisas em acervos museológicos digital e físico; chamadas de vídeo e conversas constantes com as mulheres colaboradoras na pesquisa; acompanhamento das redes sociais (especialmente Instagram e YouTube) de indígenas de diversas etnias; pesquisa de campo presencial na aldeia Santa Isabel

do Morro/TO; coleta de dados colaborativa por meio do RE-FARM CRIA, dentre outros.

Todo esse conjunto de pesquisa e vivências contribuíram para que eu aprendesse cada vez mais e reconhecesse que a cultura *Inỹ* Karajá é tecida por uma cosmovisão de mundo diferente da minha, complexa e nem sempre com mitos e conhecimentos homogêneos entre o mesmo povo, mas com características próprias que variam conforme as narrativas orais de cada família. A sensação que permeou a minha mente durante a pesquisa era a de que eu estava aprendendo muitas coisas apaixonantes, mas parecia sempre haver muitas outras que eu sequer sabia.

Dito isso, discorro nessa parte do capítulo, acerca dos modos de vestir que pude observar por meio dessas vivências, com foco na aldeia Santa Isabel do Morro/TO. Apesar de ter tido contato com pessoas de outras aldeias (São Domingos, *Bdè-burè* e Fontoura), foram as mulheres de Santa Isabel do Morro/TO que pude visitar pessoalmente e ter um relacionamento mais próximo. Além disso, ela é a maior aldeia *Inỹ* Karajá no aspecto populacional, além de ser considerada pelas outras aldeias como uma referência da cultura tradicional. Foram esses os motivos que me levaram a escolher essa aldeia como foco desta tese, e por reconhecer que os modos de vestir não são homogêneos entre as comunidades, conforme já mencionado.

Durante o período em que estive na aldeia Santa Isabel do Morro/TO, de 2 a 5 de setembro de 2022, lembro-me que estava muito calor. O Rio Araguaia estava em período de seca e fiquei hospedada em um hotel na cidade de São Félix do Araguaia/MT. Na pesquisa de campo, levei o meu pai como companhia. O barco da FUNAI usado pela comunidade estava estragado e por isso foi o Habu, marido de Waxiaki Karajá, que nos atravessou de barco da cidade para a aldeia, uma distância de aproximadamente 5 km.

Infelizmente, minha ida à aldeia coincidiu com o falecimento de uma importante ceramista, chamada Wrearu Karajá. Quando uma pessoa falece, a aldeia fica de luto por 5 dias, ficando suspensas atividades escolares, culto na igreja Adventista e não se pode andar intensamente na aldeia em respeito à família que perdeu o ente querido. Logo, esse momento não era o mais propício para receber pesquisadores, mas apesar disso, pudemos perceber o grande esforço de diversas pessoas para que fôssemos bem recebidos.

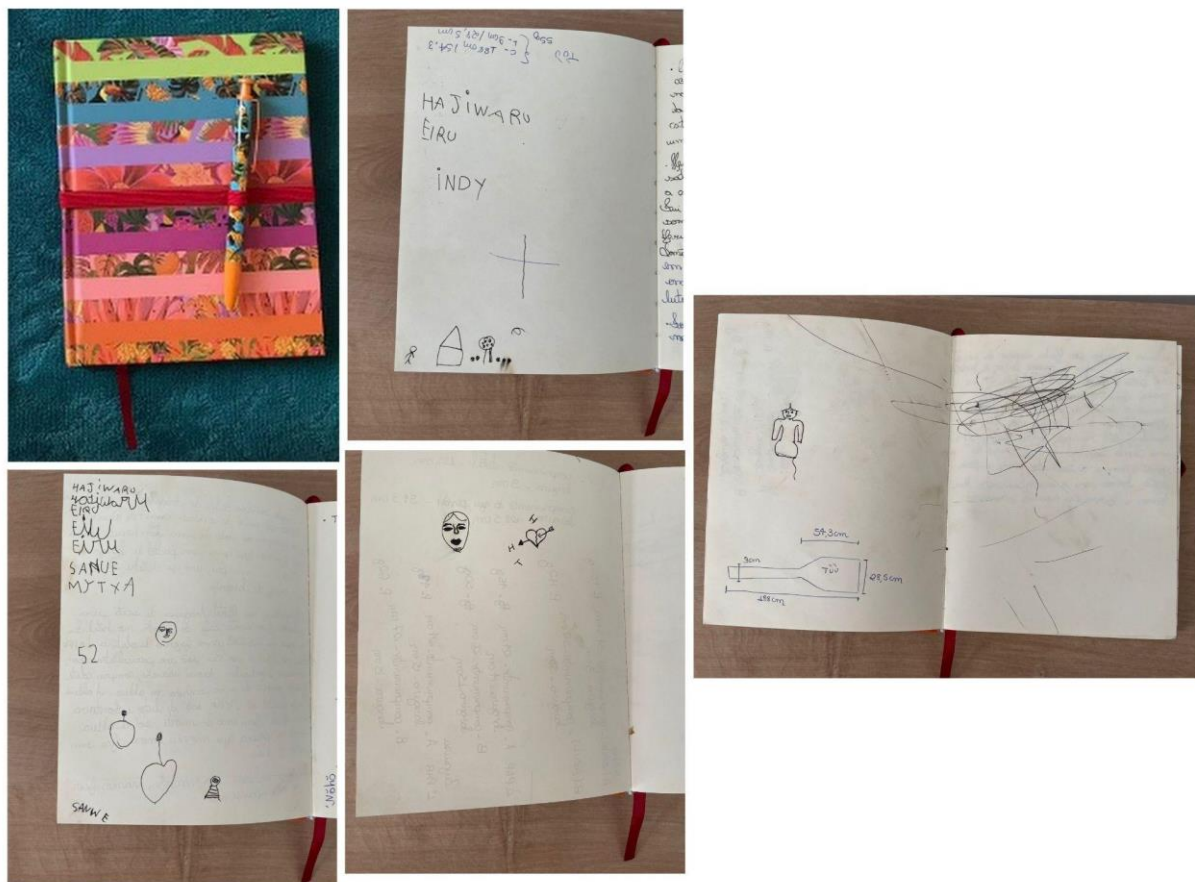
Quando entrávamos nas casas, uma esteira era estendida no chão para que sentássemos para conversar. Tanto eu, quanto meu pai, fomos muito presenteados e

isso me deixou emocionada e um pouco constrangida. Eu havia levado alguns sacos de miçangas nas cores mais tradicionais para produção de adornos, mas se eu soubesse que presentear era uma característica tão forte na aldeia, teria levado mais coisas.

Durante o período em que estive na comunidade, devo ressaltar a impressionante companhia das crianças, por ser uma pesquisadora e mãe, naturalmente meu olhar estava bem atento a essa fase da vida humana. Entre uma casa e outra, eu apostava corrida com elas, o que me pareceu contradizer o imaginário que se tem de pesquisadores. Em um período do dia, a filha da Waxiaki, chamada Wekuka M. *Inỹ*, sentou comigo no chão e abriu um notebook. Nesse momento, muitas outras crianças sentaram em volta e assistimos juntos muitos vídeos de rituais tradicionais: dança de Aruanã, partes do *Hetohokỹ*, dentre outros. Os vídeos eram selecionados por elas.

Simultaneamente à minha ida a campo, estávamos realizando o projeto do edital RE-FARM CRIA, por isso aproveitei a viagem, pois os adornos que foram fotografados por Juanahu na aldeia para integrarem a exposição digital precisavam ser medidos e pesados para as informações serem incluídas nas legendas. Nesse trabalho de conhecer os adornos, as crianças me ajudaram a medir, a pesar e gostaram muito da balança portátil. Meu caderno de campo e minha caneta eram bem coloridos e logo ofereci para as crianças também escreverem o que quisessem no caderno de campo (figura 86).

**FIGURA 86 -** Desenhos das crianças no caderno de campo



**Fonte:** Acervo pessoal de Indyanelle Marçal (2022).

Houve também a oportunidade de sentar-me numa esteira junto com algumas artesãs da aldeia. Seus nomes eram Mahiru, Hetodidik, Koriheru, Kabilawaru e elas prontamente me apresentaram muitos adornos tradicionais, incluindo um pouco do modo como eram feitos e queriam me vender vários artesanatos e ornamentos, comprei vários (figura 87).

**FIGURA 87** - Roda de conversa com artesãs da aldeia Santa Isabel do Morro/TO

**Legenda:** Indyanelle Marçal, Koriheru Karajá, Mahiru Karajá, Hetodidik Karajá. Aldeia Santa Isabel do Morro/TO.

**Fonte:** Acervo pessoal de Indyanelle Marçal (2022).

A língua materna *Iny Rybè* é muito presente na aldeia, algumas das pessoas com quem tive contato não falavam a língua portuguesa, sendo necessário que alguém traduzisse para mim. Em relação aos modos de vestir, as roupas das mulheres eram, em geral, confortáveis e casuais. No cotidiano, o calçado mais comum na aldeia Santa Isabel do Morro/TO são chinelos, provavelmente seu uso é o mais confortável ao considerarmos que as ruas não são asfaltadas.

No período de calor em que estive em campo, as vestimentas mais comuns eram blusas de mangas curtas ou sem mangas, além de shorts jeans curtos, saias ou vestidos de comprimento mediano. Durante a minha passagem na aldeia, não vi pessoas com vestires tradicionais, o que sugeria que seu uso era especialmente em contextos rituais.

Uma grande quantidade de mulheres estava com cabelos pretos e algumas com franjas, semelhante à estética de beleza tradicional já mencionada anteriormente

nesta tese. Algumas moças mais jovens, tinham cabelos com mechas castanhas. Também vi moças *ijadokòmà*, reconhecidas especialmente pelo uso do topete *lasi*.

As mulheres mais velhas geralmente possuem os cabelos mais curtos, pois segundo Tuinaki Koixaru Karajá (informação oral, 2023)<sup>146</sup>, as mulheres começam a cortar os cabelos para participar de rituais como *brotyrè* todos os anos, nesse processo as mulheres mais velhas começam a ficar com os cabelos naturalmente mais curtos.

Apesar de uma certa ausência dos adornos tradicionais vestidos no cotidiano, ao entrar nas casas ou começar a falar sobre eles, observei que muitas pessoas têm uma grande quantidade desses ornamentos em casa e, de forma espontânea, começavam a mostrar, informando qual adorno era e como ele era usado.

Outro aspecto interessante de se pontuar é a forte presença da *juhutertina*, que consiste em uma marcação no queixo, muito própria do povo *Inĩ*. Geralmente a marcação é feita como um ofício especialmente feminino. Em uma quantidade menor, algumas pessoas, especialmente as de idade mais avançadas, possuem uma marcação chamada *komarura*<sup>147</sup> (figura 88), que consiste em dois círculos localizados logo abaixo dos olhos e que identifica esse povo como *Inĩ*. No caso das mulheres, a marcação pode ser feita após a primeira menstruação.

---

<sup>146</sup> Entrevista concedida no dia 29 de outubro de 2023 por meio do WhatsApp.

<sup>147</sup> Na fala masculina se diz *omaryre*.

FIGURA 88 - *Komarura*

**Fonte:** Documentário Tigreiro — O filme que nunca existiu. Direção: Mika Kaurismäki, 1994, 75 min, Estados Unidos da América.

Na literatura especializada, há relatos de que no passado os círculos *komarura* eram feitos em forma de incisão a partir do uso da parte circular de cachimbo (Pétesch 1992; Bonilla, 2000; Torres, 2011). Segundo Waxiaki Karajá<sup>148</sup>, atualmente marca-se o rosto com um círculo de metal fino e corta-se ali com caco de vidro. Em complementação, o pesquisador indígena Mairu Kuady, ressalta que no passado o uso do cachimbo contribuía para que a *Komarura* tivesse uma circunferência maior, enquanto nos dias de hoje, é comum o uso de tampa de creme dental ou tampa de remédio de gotas dipirona para marcar círculos de circunferências menores<sup>149</sup>. Isso pode demonstrar a mudança estética experimentada por esse povo ao longo do tempo. Após a incisão com caco de vidro, usa-se fuligem do fundo da panela e carvão, que a partir do processo de cicatrização fica em tom preto azulado permanentemente, semelhante a uma tatuagem.

Nos dias atuais, quase não se faz a *komarura* definitiva, é mais comum que os círculos sejam apenas pintados com jenipapo em ocasiões especiais. As razões para o crescente desuso são diversas, desde o preconceito que os indígenas podem sofrer pela sociedade envolvente até a dor do processo de incisão na pele.

<sup>148</sup> Entrevista realizada pelo WhatsApp em 09 de setembro de 2023.

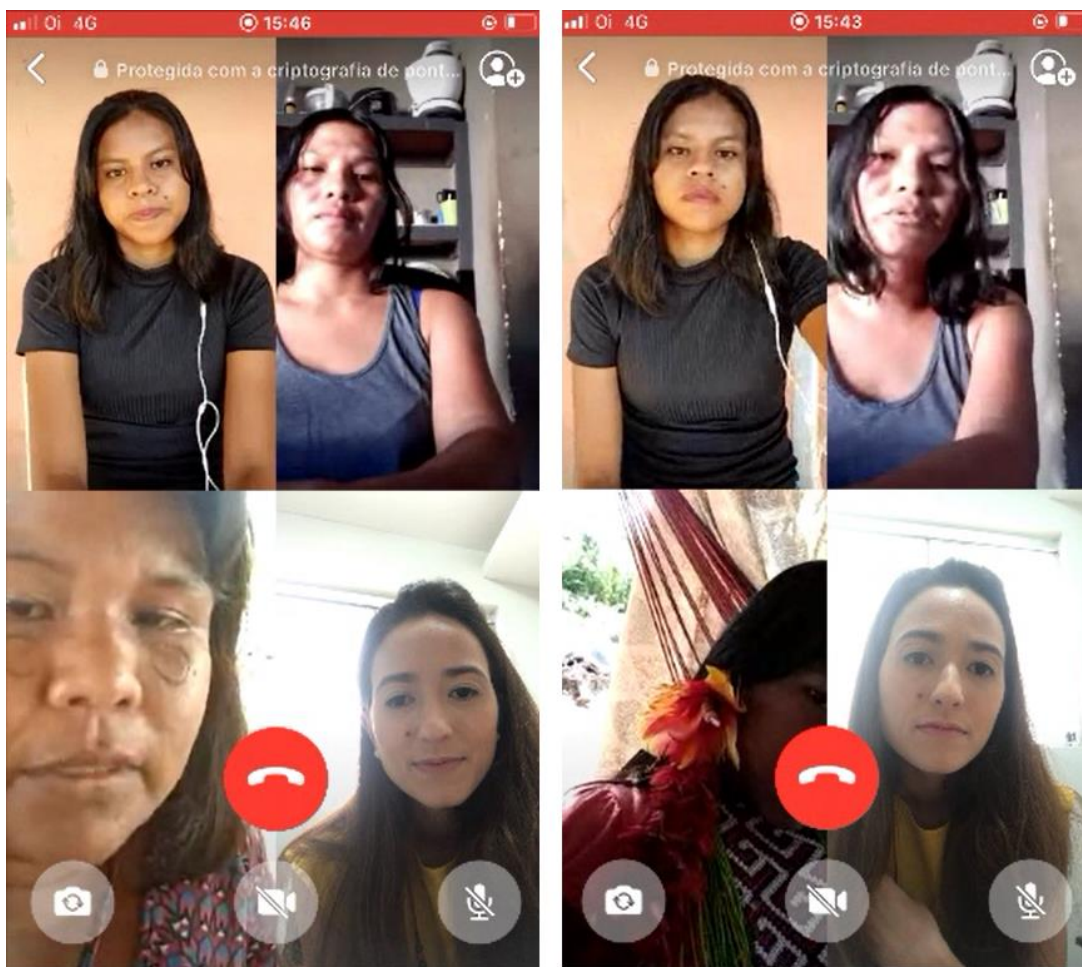
<sup>149</sup> Entrevista também realizada pelo WhatsApp em 09 de setembro de 2023.

Durante a pesquisa de campo, ouvi muitos relatos de pessoas que fizeram a marca no queixo chamada de *juhutertina* e a dor foi tão intensa que desistiram de fazer a *komarura*. Vale ressaltar que enquanto algumas pessoas não realizam a marcação devido ao preconceito da sociedade envolvente, outras pessoas fazem questão de realizar as incisões como reforço da identidade *Inĩ Karajá*, conforme o relato de Nadirene Narubia Karajá, residente (na época da entrevista) na aldeia Santa Isabel do Morro/TO, durante uma roda de conversa que realizamos com algumas mulheres *Inĩ Karajá* no dia 5 de maio de 2021 por meio de chamada de vídeo no WhatsApp:

[...] antigamente o Komarura usava quando virava moça, na primeira menstruação, né? Era obrigatório, menina e rapaz, desde a primeira menstruação e no dos meninos quando se completava 10 anos aí fazia ritual com os meninos e fazia komarura, era obrigatório e cortava com pedra e hoje em dia não é mais obrigatório. Quem usa é quem quer ter mesmo. É para identificar que é etnia Karajá esse Komarura [...]. Aí eu falei para a minha mãe que eu queria fazer, e todo mundo fazia na minha época, e minha mãe não deixou porque falou que não era obrigatório e que quando eu crescesse e fosse para fora da aldeia na cidade, aí seria estranho para os outros que não usam, porque na cidade não tem, né? Aí ela disse: 'você vai passar vergonha, porque todo mundo vai perguntar sobre isso'. Aí eu falei 'não, eu não vou ter vergonha, não tenho vergonha de ser índia, aí eu falei 'vou fazer', aí eu coloquei. Eu fiz com caco de vidro esse daqui, é permanente. [...] Tem aqui também ó (apontando para o queixo), coloca aqui que chama juhutertina, o corte aqui, eu não coloquei porque quando eu cortei aqui (apontando para o Komarura), eu não tive mais coragem. (Karajá, informação verbal, 2021, 22 a 25 min).

Nessa mesma roda de conversa on-line (figura 89), Typyiri Silva Awa (2021), que é indígena Karajá e Avá-Canoeiro e que também reside em Santa Isabel do Morro/TO, menciona apontando para o próprio rosto "você vê menina com bolinha, mas agora é maquiagem" (Awa, 2021, 13 min).

**FIGURA 89** - Roda de conversa on-line com mulheres *Inyã* Karajá



**Legenda:** Roda de conversa por meio da chamada no WhatsApp realizada no dia 5 de maio de 2021 com as seguintes participantes: Lilialeia Manackiru Mauri Karajá, Typyiri Silva Awa, Nadirene Narubia Karajá e Indyanelle Marçal. Durante a conversa, Nadirene mostrou sua sobrinha que é *ijadokòmà* e estava completamente adornada.

**Fonte:** Acervo pessoal da autora.

Ainda sobre os modos de vestir, Lilialeia Manackiru Mauri Karajá (2021) que reside na aldeia de São Domingos/MT também comentou nesta conversa que no passado as pessoas usavam vestimentas tradicionais no dia a dia, mas que atualmente o costume nas aldeias é o uso de roupas comuns como blusas e shorts, fazendo com que os ornamentos tradicionais sejam usados especialmente em eventos e rituais. Entretanto, ela reforçou que é mais comum ver crianças usando alguns adornos tradicionais no cotidiano.

Em complemento Typyiri Silva Awa (2021) comentou que apesar das roupas no cotidiano serem de *tori* (não indígena), sempre há alguma coisa no corpo que remete a cultura, seja um colar, uma pintura corporal, um corte de cabelo, dentre outras coisas. Isso demonstra que apesar dos modos de vestir no cotidiano terem

incorporado amplamente as vestimentas não indígenas, na aldeia Santa Isabel do Morro/TO pelo menos, parece haver naturalmente a necessidade de manutenção da cultura tradicional. Essa manutenção é percebida em diversos aspectos, seja nos modos de vestir em contexto cotidiano, em contexto ritual, na produção de artesanato, no uso da língua materna *Iny Rybè*, nas dinâmicas sociais, na cosmovisão de mundo, nas narrativas orais, etc.

Na sequência, Typyiri Silva Awa (2021) trouxe para a conversa o uso do *tuù* (adorno semelhante a uma tanga):

[...] antigamente quando a moça tem a primeira menstruação, quando ela vai sair, ela fica mais ou menos uma semana, quando acaba a menstruação ela vai ser liberada, né? Aí ela usava todos os adornos, até tem um negócio que chama *tuù*, e usava...agora não usa muito, né? Coloca um short, né? [...] Depois que conheceu os tori, aí ficou com vergonha. Mas antigamente não era, e o *tuù* era pintado com grafismo da cultura e hoje está misturado, né? Com os adornos e short. E também as meninas coloca um topzinho, né? Para não mostrar os seios (Awa, informação verbal, 2021, 13 min).

A importante menção Typyiri Silva Awa evidencia que nos dias atuais o uso do *tuù* acontece especialmente em contexto ritual e ainda assim, muitas vezes, ele é substituído por um short curto, conforme pode ser visto na figura 90.

**FIGURA 90** - *Tuù* substituído por short



**Legenda:** Lilialeia Manackiru Mauri Karajá, atuando como *brotyrê* na Aldeia São Domingos/MT.  
**Foto:** Maiuru Hakuwi Kuady, 2016.

Além do uso do short em substituição ao *tuù*, Typyiri Silva Awa destaca também o uso de sutiã ou top por baixo do colar *mÿrani* com a finalidade de cobrir os seios, conforme pode ser visto também na figura 90.

Durante essa roda de conversa on-line as mulheres também mencionaram a dificuldade de se encontrar nos dias atuais determinadas matérias-primas na natureza, como por exemplo, as penas de arara. Na aldeia Santa Isabel do Morro/TO, a grande parte da matéria-prima usada para a produção dos ornamentos ainda são provenientes da natureza, com exceção especialmente das miçangas. A partir do relato das mulheres, compreendo que a dificuldade de encontrar determinadas matérias-primas pode, inclusive, ser um dos motivos para que vestires tradicionais não sejam amplamente usados no contexto cotidiano. Isso pode indicar uma adaptação da demanda em relação ao que a natureza oferta em uma tentativa de equilíbrio.

Em relação aos vestires tradicionais, durante todo o desenvolvimento da pesquisa, seja por meio da pesquisa de campo presencial ou digital, as mulheres sempre fizeram questão de reforçar a importância do conhecimento de saber-fazer os adornos ser passado de geração em geração. É importante ressaltar também que, infelizmente nos dias atuais, tem sido observado um interesse menor por parte dos mais jovens, fazendo com que alguns adornos sejam produzidos por uma quantidade pequena de pessoas que ainda detêm o conhecimento especializado.

Além da identificação da mistura entre vestimentas tradicionais e não indígenas, vale ressaltar como as relações interculturais entre o povo *In'ye* Karajá e os não indígenas, resultaram em algumas mudanças no modo de saber-fazer os adornos tradicionais. Conforme já mencionado, nos dias atuais o colar *m'yrani* é feito com miçangas, que foi uma matéria-prima inserida a partir dessa relação intercultural. Outro exemplo é o uso de barbante industrialmente tingido na confecção de alguns ornamentos (apesar de ser uma minoria na referida aldeia). Pode-se mencionar também a mudança estética percebida no tamanho da circunferência da *Komarura* e a preferência por fazê-la apenas pintada temporariamente e não marcada permanentemente com caco de vidro; além da presença de cabelos tingidos em diversas cores, especialmente pelos mais jovens, e não somente o uso do cabelo preto tradicional com o uso do óleo *tari*.

A influência intercultural também pode ser percebida a partir da apreciação que os jovens *In'ye* Karajá têm em relação ao futebol. Várias aldeias desse povo possuem tanto times femininos quanto masculinos. As aldeias Santa Isabel do Morro/TO e São Domingos/MT, por exemplo, possuem inclusive um campo de futebol — espaço este que se torna um ponto de encontro entre os jovens. Os uniformes dos times, algumas vezes, possuem grafismos da cultura, conforme pode ser visto na figura 91.

**FIGURA 91** - Time de futebol da Aldeia São Domingos/GO



**Legenda:** Time campeão da copa São Sebastião 2023, município de São Félix do Araguaia/MT.

**Foto:** Desconhecido, 2023.

**Fonte:** instagram @aldeiasaodomingos\_oficial

Segundo Yebi Masion (informação verbal, 2023)<sup>150</sup> da aldeia São Domingos/MT, há campeonatos entre as aldeias (onde *tori* são bem-vindos) nos meses de abril, setembro, dezembro e janeiro — estando associados muitas vezes às datas comemorativas como “Dia do Índio”, “Natal”, “Ano Novo”, etc. Waxiaki Karajá<sup>151</sup> destaca que os jogos acontecem em sua aldeia quase todos os finais de semana porque como não há muitas atrações para os jovens, o futebol se torna uma alternativa. Ela ainda menciona que os campeonatos envolvem outros povos originários como Javaé, Xerente, Tapirapé, dentre outros. Incluindo a presença do povo Xavante, que no passado era marcado por uma relação muito belicosa, mas nos dias atuais parece ser mais ameno.

O futebol proporciona o uso de uniformes compostos por shorts de nylon, camisetas com número, meias altas e luvas para o goleiro; mas que geralmente possui estampas de grafismos que remetem à cultura *Iny* Karajá, conforme já exposto. Apesar

<sup>150</sup> Entrevista realizada por meio do WhatsApp em 18 set. 2023.

<sup>151</sup> Entrevista realizada por meio do WhatsApp também em 18 set. 2023.

do grande envolvimento dos jovens no futebol ter seus pontos positivos, Lilialeia Manackiru Mauri Karajá<sup>152</sup> (2023) chama a atenção para o excesso:

A questão do futebol no meio do povo Iny Karajá acontece da seguinte forma, a um tempo atrás no povo Iny Karajá, o futebol não era tão praticado como hoje. Se bem que nós, o povo Iny Karajá sempre fomos um povo do esporte, mas esporte da cultura. Como por exemplo, o ljesu e a luta corporal, corrida, o povo Iny também é um exímio nadador, também somos um exímio canoieiros, enfim o povo Iny sempre esteve ligado ao esporte. Agora no que se refere ao futebol, na atualidade entre o povo Iny Karajá, os jovens têm exagerado muito na prática do futebol nas aldeias. É como diz aquele ditado, tudo em excesso faz mal para a saúde ou atrapalha em alguma coisa. Pois é, isso tem acontecido no povo Iny Karajá, todas as comemorações no povo Iny, tem que ter futebol no meio das comemorações, falo no calendário não indígena, como por exemplo, o dia 7 de Setembro, dia 12 de Outubro, e outros feriados. Até mesmo em uma comemoração de aniversário os Iny comemoram com futebol. Então essas práticas exageradas do futebol nas aldeias Iny, tem preocupado muito os mais velhos, a preocupação é no seguinte aspecto, algumas vezes, os homens estão praticando o ritual do Aruanã, no mesmo horário os jovens estão jogando futebol, o chefe tradicional da aldeia tem reclamado muito para a comunidade (Karajá, informação verbal, 2023).

Em relação às trocas interculturais com os *tori*, houve outros esportes além do futebol, que foram apreciados pelos *Iny* Karajá nas aldeias. No documentário retromencionado de 1993, *Tigreiro: o filme que nunca existiu* mostra, aos 41 minutos de 32 segundos, um time feminino jogando vôlei com uniformes de modelagem próprios dos *tori*, mas com estampas de grafismos tradicionais (figura 92).

---

<sup>152</sup> Entrevista realizada por meio do WhatsApp em 19 set. 2023.

**FIGURA 92** - Time de vôlei na aldeia Santa Isabel do Morro/TO em 1993



**Fonte:** Documentário *Tigreiro: O filme que nunca existiu*. Direção: Mika Kaurismäki, 1994, 75 min, Estados Unidos da América.

Outra questão fruto da relação intercultural é a adoção de uma referência estética ocidental não indígena, somada à ideia de pudor, que parece estar cada vez mais presente na aldeia Santa Isabel do Morro/TO. Três interessantes momentos me fizeram refletir sobre isso. O primeiro deles foi durante a fala da Typyiri Silva Awa (2021) sobre o uso do short ao invés do *tuù* e o uso de tops por debaixo do *mÿrani* para cobrir os seios em contexto ritual. Além disso, nessa mesma roda de conversa, as participantes comentaram sobre a diferença no modo de vestir as roupas não indígenas entre as mulheres mais velhas e as mais jovens. Isso porque as mulheres mais velhas parecem possuir a tendência de usar saias e vestidos mais soltos e de comprimento um pouco maior, diferente das mais jovens que usam geralmente shorts bem curtos.

A terceira situação que evidenciou isso foi quando realizamos uma das campanhas de doações de cobertores e agasalhos para a aldeia Santa Isabel do Morro/TO. Nessa oportunidade, houve 2 remessas, sendo que uma delas chegou na aldeia no dia 16 de julho de 2023 e a outra remessa no dia 1º de agosto de 2023. Essa segunda remessa eram roupas novas com etiquetas que foram doadas por uma empresária do segmento de vestuário, e quando a Waxiaki Karajá recebeu as caixas ela comentou que eram roupas para meninas mais jovens, devido às modelagens mais apertadas e que expunham mais o corpo.

Diante disso, percebe-se que na cultura tradicional *Inÿ* Karajá há diferentes modos de vestir conforme o ciclo/fase de vida que a mulher se encontra. Ou seja, se ela é menina há um modo tradicional de vestir, se ela se tornou moça há outra forma de se

vestir, se ela se casou e é adulta há outro modo de usar as vestimentas, e assim por diante. E quando consideramos seus modos de vestir não tradicionais, o uso das roupas de *tori* parece seguir a referência estética e a ideia de pudor ocidental, também considerando diferentes faixas etárias. Segundo Oiara Bonilla:

A apropriação das “roupas de Tori” se faz da forma mais KARAJÁ possível: as crianças são vestidas com roupas específicas em função de sua categoria de idade (roupas de neném) e de seu gênero (meninas recebem roupas e sapatos de menina, brincos de meninas, enquanto os meninos recebem calças, shorts e sapatos de menino). Os adultos vão, progressivamente, usando as roupas de maneira mais despojada e sóbria, enquanto os jovens, categoria de idade onde a beleza e a exuberância é a mais valorizada, são os que mais misturam roupas manufaturadas (calças jeans, óculos escuros, bonés, anéis etc.) com elementos da vestimenta indígena (pinturas corporais, cocares, colares, tatuagens, penteados etc.). (Bonilla, 2000, p. 78)

Outro aspecto interessante de ser mencionado, apesar de não ser o foco deste trabalho, é a influência da igreja Adventista nas escolhas vestimentares das mulheres *Inỹ* Karajá, geralmente com uma preocupação em relação ao pudor ou a orientação para não realizarem algumas práticas da cultura tradicional. A pesquisadora Lilian Brandt (2019), por exemplo, expôs em sua dissertação de mestrado o relato de uma *ijadokomà* que comentou que a igreja orientou ela a não cortar o topete *lasi*, mas que ela havia cortado mesmo assim.

Enquanto estive na aldeia Santa Isabel do Morro/TO, ouvi alguns indígenas afirmarem que em algum momento da vida eles frequentaram a igreja, mas que por motivos distintos deixaram de ir. Também pude ver alguns deles cantarem hinos a Deus na beira do Rio Araguaia e, também percebi ao longo dos anos de pesquisa, que muitos *Inỹ* Karajá selecionam músicas cristãs como trilha sonora para os *stories* no Instagram e para o *status* no *WhatsApp*.

Outra interessante observação é que a igreja parece contribuir para projetos que envolvem a conscientização em relação ao uso do álcool, que tem sido uma questão sensível entre os *Inỹ* Karajá, além de promover atividades com os jovens, se tornando uma alternativa similar ao futebol. As influências da igreja em diversos aspectos da cultura deste povo nos dias atuais pode ser um interessante assunto para pesquisadores.

Por fim, percebe-se na aldeia Santa Isabel do Morro/TO que nos dias atuais a mistura entre vestires indígenas e não indígenas perpassa tanto o contexto cotidiano, quanto o contexto ritual. Entretanto, parece haver um constante esforço em promover a

manutenção da tradição vestimentar por meio do uso de algum adorno, pintura corporal ou corte de cabelo.

Após essa discussão envolvendo especialmente o espaço geográfico da aldeia Santa Isabel do Morro/TO, o próximo capítulo se dedica a uma questão trazida de forma recorrente pelas mulheres participantes da pesquisa, que é o uso do cocar masculino por mulheres indígenas *In'ỹ* Karajá fora da aldeia, ou seja, em espaços e eventos que acontecem no espaço urbano da sociedade envolvente. Somado a isso, o capítulo finaliza apresentando possíveis desdobramentos para o protagonismo indígena no campo da moda no Brasil.

## **5. (DES)CONSTRUINDO NARRATIVAS DO VESTIR**

### **5.1 NARRATIVAS DO VESTIR: O USO DO COCAR MASCULINO POR MULHERES INDÍGENAS ATIVISTAS *IN'Ỹ* KARAJÁ**

A Bancada do Cocar é o nome que se deu para o marco histórico do maior número de autodeclarados indígenas como parlamentares eleitos em 2022 no Brasil para a legislatura da Câmara. Destes, as posses mais comemoradas foram da Sônia Guajajara (SP) e Célia Xakriabá (MG), uma vez que nem todos os 5 possuem como pautas a luta pelo direito dos povos originários e a proteção do meio ambiente, por exemplo. Após a posse, Sônia Guajajara foi convidada para assumir o Ministério dos Povos Indígenas, outra novidade histórica que foi criada no mandato do atual Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, em 2023.

O cocar é um adorno usado na cabeça por diferentes etnias indígenas e geralmente é confeccionado com penas das mais variadas cores e tamanhos. A sua feitura pode envolver outros materiais, como por exemplo: tiras de buriti, barbantes, tiras de couro, miçangas, conchas, sementes, dentre outros. O modo de saber-fazer, suas características estéticas e significados culturais, variam conforme cada povo.

Nos dias atuais, ele tem sido um adorno expressivo em movimentos ativistas. Para além de uma função estética, ele está vinculado à ideia de identidade, resistência, luta, diversidade, ancestralidade, espiritualidade e cultura. Na 3ª Marcha das Mulheres Indígenas, que ocorreu em setembro de 2023 em Brasília, é possível observar amplamente o seu uso (figura 93).

**FIGURA 93** - 3ª Marcha das Mulheres Indígenas

**Legenda:** Brasília, 2023.

**Fonte:** instagram @agroefogo, publicado em 22 de setembro de 2023.

O evento nesta edição teve como tema *Mulheres Biomas em Defesa da Biodiversidade através das raízes ancestrais* e contou com a participação de mulheres indígenas de quase todos os estados do Brasil, além de mulheres indígenas também de países do exterior. Dentre as pautas discutidas, as principais dedicavam-se ao garimpo ilegal, a violência de gênero e a acessibilidade indígena à saúde mental (G1, 2023, on-line).

Além dessas pautas, os cartazes do evento carregavam forte resistência ao Marco Temporal, cuja tese propõe reconhecer apenas as terras que estavam ocupadas por indígenas em 5 de outubro de 1988, data de promulgação da Constituição Federal. Nas redes sociais, milhares de fotos, vídeos e *stories* trouxeram em tempo real as atividades que estavam sendo realizadas durante o movimento. Gostaria de destacar neste conjunto, um vídeo publicado no perfil do Instagram *Agro é Fogo* (@agroefogo), cuja trilha sonora evidencia a famosa frase “*Antes do Brasil da coroa, existe o Brasil do cocar*”.

Em uma apresentação para o Festival Global Citizen<sup>153</sup> realizada em setembro de 2021, o DJ Alok se apresentou juntamente com indígenas de outras três etnias, são elas: Yawanawá, Huni Kuin e Guarani em uma performance de grande impacto, cujo momento final a frase “*Antes do Brasil da coroa, existe o Brasil do cocar*”<sup>154</sup> é entoada. A partir de então, a expressão passou a ser amplamente usada no ativismo indígena. Isso demonstra a importância do cocar, não restrito ao adorno em si, mas a toda a mensagem sustentada a partir dele, se tornando um símbolo da luta e resistência originária.

No caso do povo *Iny Karajá*, diferentes tipos de cocares compõem seus vestires tradicionais. Alguns deles podem ser observados nas figuras 94, 95 e 96.

**FIGURA 94** - Cocar *koi* do povo *Iny Karajá*



**Legenda:** Cocar usado por homens depois de casados. Festa do *Hetohoký* na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO em 2023. Foto: Tharson Lopes, Governo do Estado de Tocantins.

**Fonte:** Tribuna Tocantins, 2023.

<sup>153</sup> Trata-se de uma organização internacional que possui como pauta principal a luta contra a pobreza extrema, a desigualdade social e as alterações climáticas.

<sup>154</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zjA7oBHDYjo> . Acesso em: 23 set. 2023.

**FIGURA 95** - Cocar *raheto* do povo *In'ye Karajá*



**Legenda:** Festa do Hetohoký na Aldeia Santa Isabel do Morro/TO em 2023. Foto: Emerson Silva, Governo do Estado de Tocantins.

**Fonte:** Coluna do CT, 2023.

**FIGURA 96** - Cocar *laterina* do povo *In'ye Karajá*



**Legenda:** Cocar usado por meninos a partir de 6 anos de idade, até virarem *jyré*. Festa do *Hetohoký*, sem data. Foto: Juanahu Iny.

**Fonte:** Blog da Aldeia Krehawa.

A partir das imagens é possível observar que os cocares, conforme a cultura tradicional deste povo, são de uso exclusivo dos homens em cada ciclo de suas vidas. Apesar disso, algumas mulheres ativistas pertencentes ou descendentes do povo *Inĩ Karajá*, passaram a fazer uso dos cocares tradicionalmente masculinos nos encontros, eventos e marchas como símbolo de luta e resistência.

As mulheres participantes desta pesquisa de doutorado, que eram em sua maioria residentes nas aldeias mas não somente, expressavam opiniões contrárias a esse tipo de atitude, considerando-a inclusive desrespeitosa. Waxiaki Karajá (informação verbal, 2022)<sup>155</sup>, em uma de nossas reuniões de curadoria para a exposição digital, evidenciou que atitudes como essas podem contribuir para uma compreensão errada sobre o povo *Inĩ Karajá*, por parte da sociedade envolvente. Segundo ela, é responsabilidade das pessoas que pertencem a esse povo assegurar que a imagem retratada seja fiel à cultura tradicional, respeitando as práticas e as dinâmicas sociais que são adotadas.

Vale lembrar, que essa preocupação recorrente, culminou inclusive na escolha das curadoras indígenas em incluir o adorno *lòrilòri* na exposição digital sobre os vestires tradicionais das mulheres *Inĩ Karajá*, mencionada no capítulo anterior. Isso porque, segundo as curadoras Waxiaki Karajá e Tuinaki Koixaru Karajá (informação verbal, 2022), o *lòrilòri* é o único cocar que pode ser usado pelas mulheres e escolhê-lo para a exposição seria um modo educativo de ensinar e afirmar isso. Vale ressaltar que, para além do uso do cocar, na cultura *Inĩ Karajá*, após as mulheres se casarem e terem filhos, a tendência é usar cada vez menos ornamentos tradicionais, exceto quando são *brotyrè*.

Em um documentário denominado *Povo Inĩ Karajá* produzido por Matheus Cândido durante a 2ª Marcha das Mulheres Indígenas em 2022<sup>156</sup>, a ativista Rafaella Coxini Karajá informa:

Na nossa cultura somente os homens usam cocar, por isso que o meu está nos meus ombros, porque eu sou mulher e eu respeito a cultura e não utilizo o cocar na cabeça, por conta desse respeito que eu tenho dentro da minha tradição como família e dentro da nossa cultura (Karajá, informação verbal, 2022, on-line).

---

<sup>155</sup> Reunião de curadoria da exposição realizada no dia 05 de jul. de 2022, decorrente do projeto contemplado no edital do RE-FARM CRIA.

<sup>156</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Ys3O\\_GEyWvE](https://www.youtube.com/watch?v=Ys3O_GEyWvE) . Acessado em: 24 de set. 2023.

A escolha de Rafaella Karajá por usar os cocares masculinos sobre os ombros e não na cabeça em respeito à cultura tradicional, também pode ser percebida em diversas outras ativistas de outras etnias por meio das redes sociais que optaram por fazer o mesmo. Entretanto, ainda não há um consenso sobre isso, pois durante as conversas com as colaboradoras desta pesquisa, foi mencionado que o uso do cocar nos ombros não resolveria a questão, tendo em vista que o lugar adequado de uso continua sendo na cabeça. Na realidade, a situação reflete questões muito mais complexas do que parece, uma vez que ela pode envolver noções de pertencimento, identidade, gênero, tradição, cultura e interculturalidade.

Como uma mulher pesquisadora, branca, não indígena e com formação em Design de Moda, cuja matriz curricular do curso foi especialmente eurocentrada, me lembrei de um contexto ocidental moderno a que tive acesso durante a disciplina de História da Moda.

Trata-se do período da 2ª Guerra Mundial (1939-1945), quando a produção de tecidos estava voltada para a guerra. O racionamento, somado ao contexto militar, inspirou uma silhueta feminina alongada. As peças de roupas consistiam basicamente em um conjunto de saia, blusa e paletó ou um vestido. Na parte superior das roupas, a modelagem era marcada por ombros quadrados com enchimento de corte masculino, similar às fardas militares. E na parte inferior as saias eram levemente evasê, de comprimento abaixo dos joelhos com pregas finas (figura 97).

**FIGURA 97** - Traje do período da 2ª Guerra Mundial

Fonte: Laver, 2010, p. 253.

A associação com esse contexto da História da Moda é que tanto na 1ª quanto na 2ª Guerra Mundial, em muitos países as mulheres representaram uma importante força de trabalho, especialmente nas fábricas, devido à participação dos homens na guerra (BBC, 2022, *on-line*).

O uso das ombreiras como uma estética marcante da silhueta feminina no período da 2ª Guerra Mundial contribuiu para uma aproximação com a estética masculina de ombros largos. Possivelmente, além da influência das referências visuais militares, isso poderia também estar associado a uma necessidade de se autoafirmarem nestes espaços.

Isso me levou a refletir acerca das questões de gênero que perpassam diferentes sociedades e culturas, onde mulheres buscam se aproximar ou apropriar de referências estéticas ou comportamentais compreendidas como masculinas por determinadas sociedades, no intuito de se impor em determinados meios, como se

isso fosse necessário no imaginário social. Essa breve reflexão, não é o tema central deste trabalho, mas pode ser um interessante caminho de investigação para pesquisas futuras.

Retornando a questão do cocar, não somente ele, mas outros artefatos tradicionalmente masculinos usados por mulheres nesses eventos, já foram alvo de críticas. Tuinaki Koixaru Karajá (informação verbal, 2023)<sup>157</sup> mencionou um caso que ocorreu no Acampamento Terra Livre (ATL)<sup>158</sup>, no qual algumas mulheres indígenas usaram o maracá (instrumento geralmente feito de cabaça e sementes para ser agitado) em cantos, criando uma repercussão negativa em algumas aldeias *Iny* Karajá que chamaram a atenção das mesmas, reforçando que é uma atitude que não faz parte da cultura.

Deste modo, é possível identificar o cocar como um ornamento protagonista de novas narrativas do vestir, refletindo uma complexa rede de significações que evidencia algumas pautas interculturais que têm impactado de forma crescente as mais variadas etnias indígenas, como, além das questões de gênero, o acesso à educação, a saúde mental, a conscientização contra o vício, o suicídio, erradicação da pobreza, novas perspectivas de futuro profissional para jovens indígenas, necessidade de resgate da cultura tradicional, aquecimento global, dentre outras.

Entretanto, vale destacar que se por um lado o cocar está relacionado ao sentimento de identidade e pertencimento, por outro ele também é identificado como um adorno muito caricato que se aproxima da imagem estereotipada que os não indígenas possuem. Neste sentido, gostaria de destacar a fala da educadora Julia Otomorinhori'õ (informação verbal, 2022), pertencente ao povo Xavante durante um dos cursos da Escola Éwà Poranga no Programa de Letramento da empresa FARM:

Nós do Brasil somos 305 povos reconhecidos oficialmente, pelo menos 70 povos hoje em busca de reconhecimento oficial. Eu tô aqui com uma tiara, essa tiara é uma homenagem ao povo Guajajara, porque Xavante não usa tiara. Mas eu sei que quando vocês olham essas peninhas vocês dizem 'Aaah, ela é indígena'. Então eu trouxe essas peninhas aqui só para enganar vocês. Xavante usa essa gravata aqui que vocês estão vendo, essa gravata aqui é a identidade, então se em algum espaço que

<sup>157</sup> Entrevista realizada por meio do WhatsApp em 25 set. 2023.

<sup>158</sup> "O Acampamento Terra Livre (ATL), a maior Assembleia dos Povos e Organizações Indígenas do Brasil, acontece desde 2004, por regra todo mês abril e em Brasília – DF, e excepcionalmente em outro mês e outra unidade da Federação, a depender da análise conjuntura nacional e da situação dos direitos indígenas e das deliberações dos dirigentes e das organizações de base do movimento indígena." (APIB, sem data, *on-line*).

vocês forem, em alguma foto que vocês virem, em algum filme que vocês virem, se tiver a gravata é Xavante, né? Então aqui a identidade do povo Xavante é a gravata. A gravata tem uma pena atrás, ela é colada aqui, ó. Ela não é costurada, ela é colada com uma cera de abelha. A questão indígena, a arte indígena é muito mais do que os olhos podem ver, né? Ela é muito mais do que julgam a vã filosofia da cidade, porque essa gravata aqui quando a pessoa faz essa gravata, ela faz especificamente para uma pessoa e para uma ocasião. E aí pode ser a gravata do padrinho, pode ser a gravata que o rapaz vai usar para a corrida, pode ser a gravata da luta, né? Porque todas essas ocasiões vão ter uma gravata, e aí essa gravata ela é poderosa, faz o cara correr mais rápido, faz o outro ficar mais forte para lutar, né? Então ela vai além da gravata, além da pena, além do algodão, né? Ela tem toda uma carga de significado que os olhos não veem.

A fala da Xavante Julia Otomorinhori'õ, evidencia a imagem caricata dos povos originários, onde as penas e os adornos de cabeça predominam no imaginário social brasileiro. Em complemento a este pensamento, as reflexões do pesquisador Inỹ Karajá Mairu Kuady (2023) são muito interessantes:

Há 1 mês estou vivendo uma das melhores experiências da minha vida em Paris. Eu digo que não abandonei os meus compromissos e sonhos, mas adiei alguns e renunciei a outros para que pudesse me tornar um profissional competente, completo, humano, forte, sensível e criativo. Fui aprovado no programa de Bolsa da Embaixada da França no Brasil para fazer Doutorado Sanduíche na Université Paris 8. Mas quero compartilhar uma ideia que tem me deixado bastante reflexivo nos últimos anos, que é o fato de ser indígena.

Construiu-se uma atemporalidade sobre oq somos [sic]. Na luta pela afirmação da nossa identidade, caímos na narrativa q [sic] nos fixou a uma identidade homogênea. Em muitos momentos estereotipados e com um conceito de ancestralidade colonizada. Criou-se um espaço-tempo para nós com temas, lugares, limite e vozes orquestrada.

Criou-se uma narrativa única. De um indígena ativista, ambientalista, pajé, político, curandeiro... Nos fixaram uma existência, tanto na aldeia quanto na cidade. E nós caímos nessa armadilha pela necessidade e nos fixamos nessa exigência. De alguma forma, absorvidos pela necessidade, mas estamos sendo mais uma vez colonizados no nosso espaço-tempo, território e sobre a forma que devemos pensar, ocupar, falar, ser e se apresentar.

Nesse duro processo de entender e ficar confuso, quero me atrever a escrever sobre o que tenho medo. **Observar e ter a consciência de que a colonização ainda nos faz se [sic] vestir dos nossos sagrados ornamentos para sermos vistos.** De que a sociedade dos *tori* nos molda na armadilha de querer mostrar e afirmar nossa identidade com alto preço de reforçar nosso estereótipo.

Não digo q [sic] não seja importante o nosso ativismo. Mas precisamos nos atentar que quando pedimos por emprego em diferentes níveis de instituições, não temos espaço. Pq [sic] isso rompe a atemporalidade. Quero poder ter o direito de falar sem ser questionado sempre. Mas q me questione do pq ainda não temos ministros no STF? Me questione pq [sic] ainda se referem a nós como "NOSSOS INDÍGENAS"? Não somos de ninguém.

Somos o que somos sem pertencer a ninguém, mas sim a nós e ao nosso povo. Que sejamos livre [sic] nas nossas escolhas e vozes. Awire. (Kuady, 2023, on-line, grifo nosso).

As reflexões de Mairu Kuady trazem uma nova perspectiva sobre o uso dos vestires tradicionais. Ele expõe sobre a necessidade de vesti-los muitas vezes ser imposta como uma maneira de ser visto pela sociedade envolvente, o que evidencia a forte influência do pensamento colonial moderno ainda presente e hegemônico nos dias atuais.

Adentrando essa ideia de narrativas do vestir, a segunda parte deste capítulo se dedica à presença indígena no contexto da moda hoje, incluindo os possíveis desdobramentos disso.

## 5.2 POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS PARA O PROTAGONISMO INDÍGENA NO CONTEXTO ATUAL DA MODA

“Quando o último peixe estiver nas águas e a última árvore for removida da terra, só então o homem perceberá que ele não é capaz de comer seu dinheiro.” (Ailton Krenak, 2020, p.13)

Segundo o Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC), criado pela ONU, as mudanças climáticas estão acontecendo em uma velocidade muito maior do que o ser humano, as plantas e os animais são capazes de se adaptar, e o principal causador da situação é a atividade humana relacionada à queima de combustíveis fósseis como carvão, petróleo e gás (IPCC, 2023, on-line).

Ainda segundo esse grupo de cientistas, a temperatura média global de 2022 é de aproximadamente 1,15°C acima da média pré-industrial (1850-1900). Cada fração de grau é fundamental, pois no caso de um aumento de 2°C, os impactos seriam devastadores, fazendo que o calor ultrapassasse os limites de tolerância humana (IPCC, 2023, on-line).

Diante de um contexto desafiador como este, é fundamental o envolvimento das comunidades tradicionais, sejam elas no caso do Brasil, povos indígenas, quilombolas, ribeirinhos, dentre outros. Segundo a The Nature Conservancy (2023):

Essas comunidades são alguns dos mais importantes protetores do carbono vivo, já que as áreas manejadas por comunidades tem taxas de desmatamento muito menores do que áreas protegidas pelos governos. De fato, Terras Indígenas abrigam 80% da biodiversidade remanescente no mundo e 17% do carbono florestal do planeta. Para apoiar Povos Indígenas

a manterem seu papel crucial, governos precisam reconhecer formalmente seus direitos à terra e uso de recursos, e os financiamentos para ações climáticas devem incluir ações de apoio às comunidades (The Nature Conservancy, 2023, on-line).

A luta contra a exploração de seus territórios e pela demarcação de novos é uma das pautas dos povos originários que perpassa o tempo. Em 2022, o caso Yanomami<sup>159</sup> comoveu o mundo e trouxe olhares ainda mais atentos para a urgência do papel do governo na defesa dos direitos à terra, acesso à saúde e educação; aumento da fiscalização para que as leis vigentes sejam realmente cumpridas; e a necessidade de fortalecimento das políticas ambientais.

Para lembrar brevemente o caso, a mídia cobriu a situação divulgando fortes imagens de resgate de famílias Yanomami, atendimento médico precário e a violência assustadora por parte de garimpeiros ilegais contra os indígenas. Apesar de reiterados pedidos de ajuda, houve omissão por parte do Estado brasileiro (Justino, 2023, on-line), tornando-se uma emergência sanitária que resultou nos últimos 4 anos na morte de aproximadamente 570 crianças devido à desnutrição e malária, decorrente do garimpo ilegal.

Dessa forma, a demarcação de terras indígenas é algo crucial nesse momento. Por um lado, o território é uma oportunidade de exploração desmedida para obtenção de lucros e, por outro, a esperança de reverter as crescentes alterações climáticas a partir da proteção da biodiversidade remanescente.

Em busca de aproximar esses impactos ambientais para o foco desta pesquisa de doutorado, foi publicado em 2014 pela Delegacia Estadual de Repressão a Crimes contra o Meio Ambiente do Estado de Goiás (DEMA) que o Rio Araguaia poderá desaparecer em um prazo de 40 anos se o grau de degradação permanecer da forma como acontece atualmente (Sousa, 2017, on-line).

Segundo Fernando de Sousa (2017),

[...] a causa principal da redução cada vez maior dos caudais do rio Araguaia está no desmatamento de extensas áreas do Cerrado, o que vem ocorrendo desde a década de 1950, mas que aumentou substancialmente nos últimos anos devido ao avanço das fronteiras agrícolas. [...] Todo esse sucesso, que faz a alegria dos grandes produtores e proporciona enormes saldos comerciais na balança de exportação do país, teve um alto custo ambiental,

---

<sup>159</sup> “Os Yanomami formam uma sociedade de caçadores-agricultores da floresta tropical do Norte da Amazônia cujo contato com a sociedade nacional é, na maior parte do seu território, relativamente recente. Seu território cobre, aproximadamente, 192.000 km<sup>2</sup>, situados em ambos os lados da fronteira Brasil-Venezuela na região do interflúvio Orinoco - Amazonas (afluentes da margem direita do rio Branco e esquerda do rio Negro)” (Povos Indígenas, sem data, on-line).

que pouco a pouco começa a enviar a “fatura” a todos nós: calcula-se que metade da vegetação nativa do Cerrado sucumbiu ao avanço da agroindústria – a forte estiagem que passamos a observar nos rios da região no período da seca, inclusive com alguns rios secando completamente, é uma das consequências mais visíveis de todo este desmatamento (Sousa, 2017, on-line).

Essa triste projeção leva a refletir sobre o que acontecerá com o povo *Iny Karajá* que possuem uma relação com o Rio Araguaia que vai muito além de uma subsistência ambiental e fisiológica, mas também mitológica — responsável por constituir a cosmovisão deste povo e, conseqüentemente, um dos principais fatores formador de sua cultura.

Essa projeção que parece colocar em risco a própria existência do povo *Iny Karajá* não está somente restrita a eles, mais também envolve outras etnias que são habitantes imemoriais das margens do Rio Araguaia. Além disso, desfechos semelhantes a este já se tornaram realidade com outras etnias, como o conhecido caso do povo Krenak. Eles tinham o Rio Doce (*Watu* na língua materna) como um “avô”, mas o rio em 2015 foi devastado pela lama tóxica da mineração, decorrente do rompimento da barragem de uma mineradora em Mariana, Minas Gerais (Globo, 2020, on-line).

Em sua tese de doutorado, Nunes (2016) especula sobre a possibilidade do povo *Iny Karajá* “virar branco” não como uma morte em si, mas como uma transformação outra, decorrente das muitas coisas que vêm sendo alteradas ou deixadas da cultura tradicional, desde o início das relações interculturais entre eles e os *tori* (não indígenas). Somada ao pensamento de Eduardo Nunes, a previsão tão breve do desaparecimento do Rio Araguaia parece descortinar um futuro vago e com a única certeza de que ele será diferente, mesmo que ainda desconhecido pelos próprios *Iny*.

Nesse panorama ambiental pouco promissor, é importante destacar como o sistema da moda tem um papel de grande impacto no aquecimento global e na exploração desenfreada. Segundo Fernanda Camargo (2021), escritora no Jornal Estadão, a indústria da moda é a segunda mais poluente do mundo e responsável por 8% da emissão de gás carbônico na atmosfera, perdendo apenas para o setor petrolífero.

Segundo o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), “no Brasil são geradas aproximadamente 170 mil toneladas de resíduos

têxteis todos os anos e apenas 20% são reciclados. O resto (...) acaba nos aterros sanitários ou no meio ambiente” (Sebrae, 2023, on-line). Vale a pena destacar, portanto, que a decomposição de uma roupa feita de poliéster, por exemplo, pode levar até 200 anos (G1, 2023, on-line).

O descarte inadequado de roupas tem gerado preocupação nos últimos anos e há estudiosos que enxergam a presença de lixo têxtil como uma nova forma de colonização do Sul Global, isso porque toneladas de resíduos têxteis são enviados para países como Chile, Gana, Quênia e Nigéria, originados de países como Estados Unidos, China e União Europeia (Carta Capital, 2023, on-line).

O deserto do Atacama, por exemplo, possui uma quantidade de resíduos têxteis que é possível ver do espaço e em Alto Hospicio no Chile em 2022, houve a queima de 100 toneladas de roupas, cujo fogo durou 15 dias (Carta Capital, 2023, on-line). Além dos lixões e queimadas clandestinas, nesse contexto surge a moda de segunda mão que aquece o mercado global e que na verdade esconde e não resolve o problema da superprodução.

Para além dos aspectos ambientais causados pela moda desde a sua produção ao descarte, os impactos sociais também têm sido amplamente questionados. Em 2013, houve a queda do Edifício Rana Plaza em Bangladesh, resultando em mais de mil mortes de trabalhadores da indústria da moda. Nesse período, surgiu o movimento global chamado *Fashion Revolution* e intensificaram-se as críticas relacionadas ao baixo custo da mão de obra e as situações análogas à escravidão, no intuito de conscientizar os consumidores sobre de onde vêm as suas roupas.

Nesses últimos anos está ocorrendo uma revisão do sistema produtivo e de consumo de moda. A promessa para o futuro é que ela abrace a tecnologia com tecidos inteligentes que proporcionem soluções inovadoras, seja mais sustentável e personalizada.

Os estilistas indígenas, em sua maioria, estão atentos às alterações climáticas e ambientais que estão sendo sentidas de maneira cada vez mais intensa em seus territórios. Eles se utilizam de elementos de design como forma de enaltecer a própria natureza, suas culturas e ancestralidade — fazendo da moda uma forma de expressão de luta e resistência.

Se por um lado, alguns cursos de moda e estilismo historicamente consolidados no país buscam superar a hegemonia do Norte Global dos currículos, por outro nascem escolas que propõe desde a sua origem uma abordagem

pluricultural, como é o caso da escola Èwa Poranga. Criada em 2021, os seus principais objetivos são: levar o(a) aluno(a) a fazer uma moda com a verdadeira identidade brasileira; redescobrir a própria identidade pessoal e profissional; fazer moda sustentável<sup>160</sup> e diversa; agregar valor ao seu trabalho e aumentar as suas vendas; apresentar as culturas indígenas, africanas, asiáticas em diálogo com a moda brasileira e; por fim, conectar pessoas, causas e histórias na moda (Ewa Poranga, 2021, on-line).

No panorama de produção de moda no Brasil, a presença indígena vem ganhando notoriedade como reflexo dos movimentos sociais recentes. O Baile da Vogue, por exemplo, que acontece há 17 anos, somente em 2022 teve a sua primeira indígena convidada, Day Molina<sup>161</sup>. Ela é estilista e proprietária da marca Nalimo, dedicada a descolonizar o campo da moda por meio do incentivo ao protagonismo de criadores indígenas, além de ter idealizado o movimento @descolonizeamoda e o coletivo Indígenas Moda BR.<sup>162</sup> Em 2023, o mesmo evento contou com o aumento da representatividade indígena por meio da presença de cinco pessoas, quais foram: Tukumã Pataxó, Samela Sataré Mawé, Txai Suruí, Karai Djekupe e Gabrieli Lecoña.

Também em 2023, houve destaque no São Paulo Fashion Week N55 com a participação do estilista Maurício Duarte, natural de Manaus e da etnia Kaixana. As suas peças fluidas e sem gênero ganharam as passarelas na maior semana de moda da América Latina, sem deixar passar a oportunidade de abordar pautas fundamentais do ativismo indígena, conforme pode ser observado na figura 98.

---

<sup>160</sup> Vale destacar que é muito comum a produção de moda indígena estar associada à ideia de sustentabilidade. A questão deve ser avaliada com cautela, ao considerarmos um sistema produtivo global que envolve uma grande quantidade de pessoas e processos envolvidos desde a coleta da matéria-prima até o produto final, na maioria das vezes pode estar para além do controle do estilista. Este tema envolvendo sustentabilidade e produção de moda indígena pode ser um interessante caminho para futuros pesquisadores. Para iniciar reflexões sobre isso, ler: ROOT, R. Ferramentas poderosas para um manifesto da moda. *dObra[s]* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 9, n. 20, p. 266–272, 2016. DOI: 10.26563/dobras.v9i20.491. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/491>. Acesso em 3 dez. 2023.

<sup>161</sup> Conheça a estilista no Instagram: @molina.ela .

<sup>162</sup> O coletivo foi idealizado por Dayana Molina e Zaya e busca reunir criativos, profissionais e ativistas indígenas na moda. Possuem como objetivo a visibilidade, o anti-racismo e a pluralidade. O Instagram @indigenasmodabr conta com mais de 10 mil seguidores.

**FIGURA 98** - Maurício Duarte no SPFW N55

**Foto:** @agfotosite, 2023.

**Fonte:** Vogue Desfiles Globo, 2023.

Outros estilistas indígenas brasileiros estão ganhando visibilidade no contexto internacional, como o caso de Rodrigo Tremembé, que reside na Aldeia Córrego João Pereira no Ceará e foi o único indígena brasileiro escolhido para integrar uma exposição sobre justiça climática na sede da Organização das Nações Unidas para a Educação (UNESCO) em 2022 na cidade de Paris na França, a partir de desenhos de moda (figura 99).

**FIGURA 99** - Desenho de Moda de Rodrigo Tremembé



Fonte: Instagram: @rodrigo\_tremembe, 2023.

Esse desenho de moda acima foi inspirado na ativista indígena Alice Pataxó, e segundo Rodrigo Tremembé:

O croqui de moda leva a pintura Tremembé Íuruká que representa a tartaruga e simboliza longevidade, ancestralidade e tempo. Há representações de manchas pela peça, denunciando eventos de derramamento de óleo no litoral do Nordeste e Sudeste do Brasil. Esse vazamento de óleo foi um derrame de petróleo cru que atingiu um território de mais de dois mil quilômetros. As investigações concluíram que o vazamento veio do petroleiro Bouboulina, de bandeira grega (Tremembé, 2022, on-line).

Nesse protagonismo indígena na moda brasileira, pode-se mencionar também as estilistas We'e'na Tikuna, Patricia Kamayurá, Ludmilla Alves Pataxó, Sioduhi, além de modelos, fotógrafos, artistas e muitos ativistas. Dessa forma, a tendência é uma presença originária cada vez mais forte; a partir da ocupação de espaços historicamente destinados às produções de referência eurocentrada para produções que oferecem novas narrativas do vestir, que remetem à ancestralidade, tradição e resistência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas aldeias *Iny* Karajá, apesar de grande parte das pessoas nos dias atuais usarem roupas de *tori* no cotidiano, suas formas de vestir não são homogêneas. Há aldeias que já se consideram urbanas, enquanto há outras às quais o acesso geográfico é mais difícil, o que possibilitou que conhecimentos específicos relacionados à cultura tradicional fossem mais preservados.

Na aldeia Santa Isabel do Morro/TO, por exemplo, ainda que as roupas de *tori* sejam amplamente usadas no cotidiano e, inclusive, em contexto ritual, percebe-se o esforço da manutenção da tradição vestimentar de alguma maneira, seja por meio da pintura dos grafismos no corpo ou pelo uso de algum outro adorno em especial.

A preservação da cultura tradicional tende a variar dentro de uma mesma aldeia de acordo com as diferentes faixas etárias de idade, do nível de contato com a sociedade envolvente e de cada família em si. Há um esforço das gerações mais velhas em repassar a cultura tradicional para os mais jovens, um exemplo disso foi a escolha das curadoras indígenas Waxiaki Karajá e Tuinaki Koixaru Karajá em contemplar na exposição digital os vestires tradicionais mais representativos das mulheres deste povo, utilizando-se dos novos recursos tecnológicos para alcançar a nova geração de usuários indígenas digitais.

O ser humano com sua capacidade intrínseca de ser social faz com que ele influencie e seja influenciado pelas suas vivências com o outro. A interculturalidade promove mudanças, seja entre os próprios povos originários de etnias distintas, seja com a sociedade envolvente não indígena. Os reflexos desses contatos podem ser observados em suas formas de vestir e adorar o corpo, seja por meio de vestimentas, grafismos ou ornamentos.

O uso de vestires tradicionais pelas mulheres *Iny* Karajá está relacionado à ideia de pertencimento, como com a marcação do *komarura* abaixo dos olhos, ou no uso de determinados adornos relativos ao ciclo de vida específico no qual o indivíduo se encontra. Além disso, eles podem envolver histórias mitológicas e evidenciar sua cosmovisão de mundo.

Conforme exposto no início deste trabalho, estudos voltados aos modos de vestir originários ainda são incipientes no campo da moda, especialmente por ser uma área marcada fortemente pelas referências visuais e de conhecimento

majoritariamente centradas em uma perspectiva ainda colonial moderna. Além disso, vale destacar que:

O acesso às informações acerca das muitas histórias do vestir das populações indígenas apresenta alguns desafios. Estes vão desde as limitadas evidências de materiais têxteis encontradas em sítios arqueológicos até o processo de apagamento de suas culturas pela experiência da colonização europeia iniciada no século XV, o que marcou profundamente a história de *Abya Yala* (América) e *Pindorama* (Brasil) (Indumenta, 2022, online).

Dessa forma, realizar uma pesquisa de doutorado com este assunto, buscando adotar procedimentos metodológicos que se aproximassem de uma perspectiva decolonial, envolvendo uma participação indígena maior e protagonista foi bem desafiador em todos os sentidos — tanto para os moldes acadêmicos ocidentais quanto para uma pesquisadora considerada branca e não indígena.

Essa tese tinha como objetivo principal discutir os sentidos produzidos a partir dos modos como as mulheres *Inỹ* Karajá têm se vestido nos dias atuais, a partir da aldeia Santa Isabel do Morro/TO — considerada referência da cultura tradicional pelo povo. Diante disso, a intenção não foi abordar todos os vestires tradicionais das mulheres (adornos, pinturas<sup>163</sup>, etc). A ideia foi a partir de alguns deles (uma amostra), especificamente aqueles selecionados pelas curadoras para a exposição digital resultado do edital RE-FARM CRIA, analisá-los para compreender seu modo de saber-fazer e seu contexto de uso — identificando nesse processo que houveram mudanças que se tornaram por assim dizer o *novo tradicional*. Pode ser mencionado como exemplo, o colar *mỹrani*, conforme já discutido, que a princípio era feito de sementes e passou a ser feito com miçangas, a partir das relações interculturais.

Além das mudanças percebidas nos próprios vestires tradicionais, percebe-se que na aldeia Santa Isabel do Morro/TO, os modos de vestir em contexto cotidiano consistem sobretudo no uso de vestimentas ocidentais e em menor incidência dos tradicionais. Enquanto nos contextos rituais, ocorre o inverso, há a mistura entre os vestires tradicionais e os não indígenas, mas os tradicionais são em uma proporção maior.

---

<sup>163</sup> Para pesquisadores que se interessam especificamente pelos grafismos do povo *Inỹ* Karajá, ler: FILHO, Manuel Ferreira Lima; SILVA; Telma Camargo da. A arte de saber fazer grafismo nas bonecas Karajá. **Horizontes Antropológicos**. v. 18, p. 45-74, 2012.

Logo, essa tese culmina no entendimento que os modos de vestir das mulheres *Inỹ* Karajá nos dias atuais está por um lado diretamente relacionado à ideia de pertencimento e identidade, e por outro tem refletido a relação intercultural cada vez mais intensa com a sociedade envolvente, a partir da assimilação de vestires não indígenas. Vale ressaltar que nessas relações ainda surgem mais tensões, como por exemplo, o uso do cocar como símbolo de pertencimento e a necessidade de usá-los como forma de ser visto pela sociedade envolvente (Kuady, 2023). Essas tensões trazem questionamentos em relação às identidades indígenas, e caminham em busca de desconstruir o imaginário social brasileiro e contribuem para que os povos originários resistam e protagonizem das mais variadas maneiras.

Entre espaços e oportunidades de desconstrução e construção, essa pesquisa se moldou simultaneamente com o eu-pesquisadora. Comecei esse estudo como uma pesquisadora e acredito que a esteja concluindo como uma aprendiz-curiosa, que experimentou a partir da generosidade do povo *Inỹ* Karajá uma rede de partilha tanto de conhecimentos vestimentares, quanto de amizades muito especiais que foram construídas decorrentes desse tempo que passamos juntos.

## REFERÊNCIAS

ALDEIA CRIATIVA DO FUTURO. Instagram: @aldeiacriativadesign. Disponível em: [https://instagram.com/aldeiacriativadesign?utm\\_medium=copy\\_link](https://instagram.com/aldeiacriativadesign?utm_medium=copy_link). Acesso em: 26 jun. 2021.

ANAQUIRI, Mirna Patrícia Marinho da Silva. **Que memórias me atravessam? Meu percurso de estudante indígena**. 2017, 151 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, 2017.

ANAQUIRI, Mirna Kambeba Omágua Yetê. **[Pesquisas de pós-graduação com comunidades indígenas]**. WhatsApp [informação verbal]. 2021

ANDRADE, Rita Morais de. Vestires indígenas em bonecas karajá: argumentos para uma história da indumentária no Brasil. **Revista História: Questões & Debates**, nº 2, v. 65, p. 197 a 222, 2017.

APIB OFICIAL. **Panorama Geral da covid-19**, sem data. Disponível em: <https://apiboficial.org/>. Acesso em 29 dez. 2021.

APIB OFICIAL. **O Acampamento Terra Livre (ATL)**, sem data. Disponível em: <https://apiboficial.org/historicoatl/>. Acesso em 25 de set. 2023.

AWA, Typyiri Silva. **[Marcação do Komarura]**. WhatsApp [roda de conversa por chamada de vídeo] [informação verbal]. 5 de maio de 2021, 13 min.

AWA, Typyiri Silva. **[Uso do tuú]**. WhatsApp [roda de conversa por chamada de vídeo] [informação verbal]. 5 de maio de 2021, 13 min.

AWA, Typyiri Silva.. **[Modos de vestir na aldeia Santa Isabel do Morro/TO]**. WhatsApp [roda de conversa por chamada de vídeo] [informação verbal]. 5 de maio de 2021.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117. Mai-ago. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhw/abstract/?lang=pt>. Acesso em 10 dez. 2021.

BARTOLOMÉ, Miguel A. As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político. **Revista Mana**, v. 12, n. 1, p. 39-68, 2006.

BBC NEWS BRASIL. **Como a 1ª Guerra Mundial impulsionou direitos das mulheres**. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-60659505>. Acesso em 25 de set. 2023.

BONILLA, Oiara. **Reproduzindo-se no mundo dos Brancos: estruturas KARAJÁ em Porto Txuiri (Ilha do Bananal, Tocantins)**. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS/MN, 2000, 98 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BOZZANO, Caroline Betemps. Feminismos transacionais descoloniais: algumas questões em torno da colonialidade dos feminismos. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 27, 2018.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Área de Saúde do Adolescente e do Jovem. **Marco legal: saúde, um direito de adolescentes/Ministério da Saúde, Secretaria de Atenção à Saúde, Área de Saúde do Adolescente e do Jovem.** – Brasília : Editora do Ministério da Saúde, 2007. 60 p.: il. — (Série A. Normas e Manuais Técnicos). Disponível em: [https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/07\\_0400\\_M.pdf](https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/07_0400_M.pdf). Acesso em 3 fev. 2022.

BRASIL. Agência IBGE Notícias. **Brasil tem 1,7 milhão de indígenas e mais da metade deles vive na Amazônia Legal.** Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37565-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas-e-mais-da-metade-deles-vive-na-amazonia-legal#:~:text=Maioria%20dos%20ind%C3%ADgenas%20vive%20fora,%2C1%20mil%20eram%20ind%C3%ADgenas>. Acesso em 7 out. 2023.

BRASIL. Fundação Nacional do Índio (Funai). **Dados do Censo 2022 revelam que o Brasil tem 1,7 milhão de indígenas.** Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/dados-do-censo-2022-revelam-que-o-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas>. Acesso em 7 out. 2023.

BRASIL. Fundação Nacional do Índio (Funai). **Registro de Nascimento Indígena — RANI.** Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/povos-indigenas/direitos-sociais/documentacao-civil/registro-administrativo-de-nascimento-de-indigena-rani>. Acesso em 8 dez. 2021.

BRASIL. **Portaria nº 419, de 17 de março de 2020.** Estabelece medidas temporárias de prevenção à infecção e propagação do novo Coronavírus (COVID-19) no âmbito da Fundação Nacional do Índio — FUNAI. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Portaria/PRT/Portaria%20n%C2%BA%20419-20-mj-sp-funai.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Portaria/PRT/Portaria%20n%C2%BA%20419-20-mj-sp-funai.htm) . Acesso em 30 set. 2022.

BRASIL. **Lei Federal nº 11.645, de 10 março de 2008.** Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm). Acesso em: 02 fev. 2020.

BRASIL. **Lei Federal nº 12.711, de 29 de agosto de 2012.** Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm). Acesso em: 02 fev. 2020.

DI CALAÇA, Indyanelle Marçal Garcia; ANDRADE, Rita Morais de. Atravessamentos interculturais em tempos de covid-19: a máscara como adorno da sobrevivência indígena. **dObras[s] – 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 18 ago. 2021.

CALLANCA, Daniela. **História Social da Moda**. São Paulo: Senac, 2008. SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

CALÇAVARA, Lilian Brandt. **Ijadòkòma itxýtè**: as moças Iny Karajá “doidinhas” e “lindas como sempre”. 2019, 190 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade Junto a Povos e Terras Tradicionais) — Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2019.

CAMARA DOS DEPUTADOS. Primeira MP do governo Lula prevê 37 ministérios sem aumento de despesa. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/932594-PRIMEIRA-MP-DO-GOVERNO-LULA-PREVE-37-MINISTERIOS-SEM-AUMENTO-DE-DESPESA>. Acesso em: 18 fev. 2024.

CAMARGO, Fernanda. **O custo por trás da indústria da moda é maior do que você pensa**. ESTADÃO, 2021. Disponível em: <https://einvestidor.estadao.com.br/colunas/fernanda-camargo/impacto-ambiental-industria-moda/> . Acesso em: 30 set. 2023.

CÂNDIDO, Matheus. **Documentário Povo Iny Karajá**. *YouTube*, setembro de 2022. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Ys3O\\_GEyWvE](https://www.youtube.com/watch?v=Ys3O_GEyWvE). Acesso em 24 set. 2023.

CAPES. **Catálogo de Teses e Dissertações**. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em 15 jan. 2020.

CARTA CAPITAL. **Lixo têxtil, uma nova forma de colonização através da poluição**, 2023. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/fashion-revolution/lixo-textil-uma-nova-forma-de-colonizacao-atraves-da-poluicao/> . Acesso em 2 out. de 2023.

CEP/UFG. **Resoluções**. Disponível em: <https://cep.prpi.ufg.br/p/959-resolucoes> Acesso em: 27 maio 2020.

CLEMENCIO, Maria Aparecida. Considerações sobre currículo, diversidades e ações afirmativas no espaço acadêmico. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, [s. l.], v. 3, n. 3, p. 149–159, 2019.

COELHO, Mário César. **Os panoramas perdidos de Victor Meirelles**: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. 2007, 229 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE SIRMA. **Interseccionalidade**. Tradução: Rane Souza. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2021. Disponível em: [http://www.ser.puc-rio.br/2\\_COLLINS.pdf](http://www.ser.puc-rio.br/2_COLLINS.pdf). Acesso em 3 dez. 2023.

CORRÊA, Hudson. **Entrevista com Krenak**. *Vogue Casa*, 2020. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/Design/Sustentabilidade/noticia/2020/06/ninguem-mais-pesca-nem-caca-nada-aqui-pessoas-cultivam-com-medo-conta-o-lider-indigena-krenak-sobre-vida-beira-do-rio-doce.html> . Acesso em 1 de out. 2023.

**COLUNA DO CT. Festa tradicional Karajá será registrada por equipe do Governo do Tocantins**, 2023. Disponível em: <https://clebertoledo.com.br/tocantins/festa-tradicional-karaja-sera-registrada-por-equipe-do-governo-do-tocantins/>. Acesso em 25 set. 2023.

CURY, Marília Xavier. Repatriamento e remanescentes humanos - musealia, musealidade e musealização de objetos indígenas. **EM QUESTÃO**, v. 26, p. 14-42, 2020.

CURY, Marília Xavier. Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena. **REVISTA IBEROAMERICANA DE TURISMO**, v. 7, p. 87-113, 2017.

DIAS, Heleno. **[Identificação de árvores usadas para produzir o tuù]**. *WhatsApp [conversa particular]*. 4 a 6 jul. 2023.

DI CALAÇA, Indyanelle Marçal Garcia. **A indumentária no Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga: visualidade e patrimônio**. 2018, 157 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8177> . Acesso em 30 ago. 2019.

DICIO. **Curumim**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/curumim/>. Acesso em 12 maio 2021.

DOSSIÊ. **O vestuário como assunto**: perspectivas de pesquisa a partir de artefatos e imagens [Ebook] / Organizadoras, Rita Morais de Andrade, Alliny Maia Cabral, Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça. – Goiânia: Cegraf UFG, 2021. 316 p. : il. – (Coleção Desenredos; 13).

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; LIMA, Nei Clara de. **Relatório Projeto Presença Karajá**: cultura material, tramas e trânsitos coloniais Etapa 1 (2017-2020). Disponível em: <https://orbi.uliege.be/handle/2268/256194>. Acesso em 2 jan. 2021.

DSEI ARAGUAIA. Distrito Sanitário Especial Indígena. **Tabela Demográfica Quantitativo Geral Recorte Karajá**. 2020.

ÉWÀ PORANGA. **Entrevista com Julia Otomorinhorí'õ**, 2022: Disponível em: [https://www.instagram.com/reel/Cxv\\_CyiP2Hp/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D](https://www.instagram.com/reel/Cxv_CyiP2Hp/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D) . Acesso em 7 out. 2023.

FARM. **Nossas lojas**. Disponível em: <https://www.farmrio.com.br/nossas-lojas>. Acesso em 5 jul. 2023.

FASHION THEORY. **Letter from the Editors: Decoloniality and Fashion**. Disponível em: <https://www-tandfonline.ez49.periodicos.capes.gov.br/doi/full/10.1080/1362704X.2020.1800983>. Acesso em 1 mar. 2021.

FASHION THEORY. **Portal de Periódico da Capes**, sem data. Disponível em: <https://www-tandfonline.ez49.periodicos.capes.gov.br/toc/rfft20/24/3?nav=tocList>. Acesso em 20 abr. 2020.

FÉNELON COSTA; Maria Heloisa. **A arte e o artista na sociedade Karajá**. 1968, 131 f. Tese (Concurso de livre docência em História da Arte) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1968.

FERRAZ, Cláudia Pereira. A etnografia digital e os fundamentos da Antropologia para estudos em redes on-line. **Aurora**: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.12, n.35, p. 46-69, jun.-set. 2019.

FERNANDEZ, Hylío Lagana; DEUS, Ana Iara Silva de. **Estereótipos sobre indígenas brasileiros e produção de vídeo para escolas**. In: anais do EDUCERE — Congresso Nacional de Educação, XII. 2015. Paraná.

FILHO, Manuel Ferreira Lima; SILVA; Telma Camargo da. A arte de saber fazer grafismo nas bonecas Karajá. **Horizontes Antropológicos**. v. 18, p. 45-74, 2012.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Não sou vítima, diz Lilia Schwarcz sobre polêmica com Beyoncé no roda viva**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/09/nao-sou-uma-vitima-diz-lilia-schwarcz-sobre-polemica-com-beyonce-no-roda-viva.shtml>. Acesso em 10 set. 2020.

FOSTER, Hal (org.). **Vision and visibility**. Seattle: Bay Press, 1988.

FRANCO, C.F.O.; SILVA, F.C.P. da; CAZÉ FILHO, J.; BARREIRO NETO, M.; SÃO JOSÉ, A.R.; REBOUÇAS, T.N.H.; FONTINÉLLI, I.S.C. **Etnobotânica e Taxonomia do Urucuzeiro**. 2008. Artigo em Hipertexto. Disponível em: [http://www.infobibos.com/Artigos/2008\\_1/UrucumTaxon/index.htm](http://www.infobibos.com/Artigos/2008_1/UrucumTaxon/index.htm). Acesso em 16 jul. 2023.

FREITAS, Altieri Dias de. Notas sobre o contexto de trabalho do grupo modernidade/colonialidade. **REALIS**, Pernambuco, v.8, n. 02, p. 145-171. Jul-Dez. 2018.

FUNAI, Fundação Nacional do Índio. **Quem são**. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao?start=1#>. Acesso em 2 fev. 2019.

G1. **Caso yanomami: o que é e por que se fala em genocídio indígena, 2023**. Disponível em: <https://umsoplaneta.globo.com/sociedade/noticia/2023/01/24/caso-yanomami-o-que-e-e-por-que-se-fala-em-genocidio-indigena.ghtml>. Acesso em 1º out. 2023.

G1. **Brasília recebe 3ª Marcha das Mulheres Indígenas a partir desta segunda (11), 2023**. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2023/09/11/brasil-recebe-3a-marcha-das-mulheres-indigenas-a-partir-desta-segunda-11.ghtml>. Acesso em 1º out. 2023.

Gabinete do Ministro. **Portaria Normativa nº 13**, de 11 de maio de 2016. Disponível em: [http://www.in.gov.br/materia/-/asset\\_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/21520493/do1-2016-05-12-portaria-normativa-n-13-de-11-de-maio-de-2016-21520473](http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/21520493/do1-2016-05-12-portaria-normativa-n-13-de-11-de-maio-de-2016-21520473). Acesso em: 30 jul. 2020.

GARCIA, Indyanelle Marçal. **O transcender da ausência**: um estudo sobre tecidos e memória a partir da obra “A Grande Pegada” (1990). In: Anais do 6º Seminário Moda Documenta & 3º Congresso Internacional de Memória, Design e Moda, 2016, Curitiba. Disponível em: [http://www.modadocumenta.com.br/wp-content/uploads/2016/07/ANAIS-MD2016\\_portugues.pdf](http://www.modadocumenta.com.br/wp-content/uploads/2016/07/ANAIS-MD2016_portugues.pdf). Acesso em 30 ago. 2019.

GONÇALVES, Alicia Ferreira. Sobre o conceito de cultura na Antropologia. **Cadernos de Estudos Sociais**. Recife, v. 15, nº 1, p. 61-74, jan-jun, 2010. Disponível em: <file:///C:/Users/Indy/Downloads/1416-Texto%20do%20artigo-1561-1480-10-20141003.pdf>. Acesso em 03 dez. 2023.

GONZAGA, Alvaro de Azevedo. **Decolonialismo indígena**. São Paulo: Matrioska Editora, 2021. *Leituras críticas importam, Alvaro de Azevedo Gonzaga (Coord.), 2021, 169 p.*

Google Acadêmico. **Busca**, sem data. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/?hl=pt>. Acesso em 2 jan. 2020.

GOOGLE ARTS & CULTURE. **Quando o Brasil amanhecia**. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/ewWBXuZgjiwAIQ?hl=pt-BR>. Acesso em 30 abr. 2022.

GOOGLE ARTS & CULTURE. **No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas**, 2015. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/zAVhN-7p65D7Jw?hl=pt-BR>. Acesso em: 16 jul. 2023.

GUERRAS DO BRASIL. Direção: Luiz Bolognesi. Produção: Buriti Filmes, 2019, documentário.

HERNANDEZ, F. **A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito**. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Orgs.). Educação da cultura visual: conceitos e contextos. Santa Maria: Editora da UFSM, p. 31-49, 2011.

Iara Revista de Moda, Cultura e Arte. Edições, sem data. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/>. Acesso em 30 jan. 2020.

INSTITUTO BIXIGA DE PESQUISA. **Mulheres Indígenas em Contexto Urbano: Tecendo Histórias e Valorizando Saberes**, 2021.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2010**: Características gerais dos indígenas - resultados do universo. Disponível em: [https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/95/cd\\_2010\\_indigenas\\_universo.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/95/cd_2010_indigenas_universo.pdf). Acesso em 21 abr. 2021.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo 2010**: população indígena é de 896,9 mil, tem 305 etnias e fala 274 idiomas. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?busca=1&id=3&idnoticia=2194&t=censo-2010-populacao-indigena-896-9-mil-tem-305-etnias-fala-274&view=noticia>. Acesso em 12 fev. 2019.

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 12 fev. 2019.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Memória IBGE**. Disponível em:

<https://memoria.ibge.gov.br/historia-do-ibge/historico-dos-censos/censos-demograficos.html>. Acesso em 1º jun. 2021

ÍNDIOS KARAJÁS. **Ritual de passagem dos meninos da infância a**

**adolescência**. Disponível em: <https://aldeiakrehawa.blogspot.com/2016/11/ritual-de-passage-dos-meninos-da.html> . Acesso em 5 de set. 2023.

INDUMENTA. **Exposição Ixitkydkỹ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Iny Karajá, 2022**. Disponível em:

<https://www.vestiresmulheresinykaraja.com/>. Acesso em 15 jul. 2023.

INDUMENTA.BR. Post aula inaugural. Instagram, 2022. Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/CgC389Kui5M/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>. Acesso em 20 ago. 2023.

INSTITUTO PIPA. **Denilson Baniwa**. Disponível em:

<https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>. Acesso em 10 maio 2021.

INSTITUTO PIPA. **O instituto e a arte contemporânea brasileira**. Disponível em:

<http://www.institutopipa.com/pt/homepage/>. Acesso em 28 maio 2021.

INSTITUTO PIPA. **Podcast #08**: Conversa com Denilson Baniwa. Disponível em:

<https://www.premiopipa.com/podcast/>. Acesso em 27 maio 2021.

INSTITUTO PRECISA SER. **Sobre nós**. Disponível em:

<https://institutoprecisaser.org/>. Acesso em 5 jul. 2023.

IRIBARRY, Isac Nikos. Aproximações sobre a Transdisciplinaridade: Algumas Linhas Históricas, Fundamentos e Princípios Aplicados ao Trabalho de Equipe. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, 2003, 16(3), p. 483-490.

Iny Tkylysinamy Rybèna. **Arte iny karajá**: patrimônio cultural do Brasil /

Comunidades Iny Karajá ; organização, Nei Clara de Lima e Rosani Moreira Leitão.

– Goiânia : IPHAN-GO, 2019.

JORNAL UFG. Aprovado sistema de cotas para pós-graduação na UFG. Disponível

em: <http://jornal.ufg.br/n/80663-aprovado-sistema-de-cotas-para-pos-graduacao-na-ufg>. Acesso em 15 abr. 2020.

JPP MARCA. Alok on Global Citizen Live Amazon Amazônia 2021, YouTube, 2021.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zjA7oBHDYjo>. Acesso em 23 set. 2023.

KARAJÁ, Lilialeia Manackiru Mauri. **[Modos de vestir na aldeia São Domingos/MT]**. WhatsApp [roda de conversa por chamada de vídeo] [informação verbal]. 19 de set. 2023.

KARAJÁ, Lilialeia Manackiru Mauri. **[Futebol nas aldeias]**. WhatsApp [roda de conversa por chamada de vídeo] [informação verbal]. 5 de maio de 2021.

KARAJÁ, Nadirene Narubia. **[Marcação do Komarura]**. WhatsApp [roda de conversa por chamada de vídeo] [informação verbal]. 5 de maio de 2021, 22 a 25 min.

KARAJÁ, Tuinaki Koixaru. **[Cabelos das mulheres Iny Karajá]**. WhatsApp [conversa particular] [informação verbal]. 29 out. 2023.

KARAJÁ, Tuinaki Koixaru. **[Futebol nas aldeias]**. WhatsApp [roda de conversa por chamada de vídeo] [informação verbal]. 5 maio 2021.

KARAJÁ, Tuinaki Koixaru. **[Mulheres da figura 62]**. WhatsApp [conversa particular] [informação verbal]. 2 dez. 2023.

KARAJÁ, Tuinaki Koixaru. **[Uso de artefatos tradicionais masculinos usados por mulheres ativistas Iny Karajá]**. Plataforma Zoom [Grupo de Estudos do PPK]. 25 set. 2023.

KARAJÁ, Waxiaki. **[Adorno kuóhi]**. WhatsApp [conversa particular] [informação verbal]. 1º abr. de 2023.

KARAJÁ, Waxiaki. **[Casamentos de mulheres Iny Karajá]**. WhatsApp [conversa particular] [informação verbal]. 2 fev. 2023.

KARAJÁ, Waxiaki. **[Contexto de uso do tuù]**. WhatsApp [conversa particular] [informação verbal]. 11 ago. 2023.

KARAJÁ, Waxiaki. **[Dente de capivara na produção do Kuè]**. WhatsApp [conversa particular] [informação verbal]. 10 ago. 2023.

KARAJÁ, Waxiaki. **[Marcação do Komarura]**. WhatsApp [conversa particular] [informação verbal]. 9 set. 2023.

KARAJÁ, Waxiaki. **[Origem da aldeia Santa Isabel do Morro/TO]**. [informação verbal]. Entrevista concedida a Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça, Tocantins, 2 set. 2022, não publicada.

KARAJÁ, Waxiaki. **[O uso de cocar pelas mulheres ativistas Iny Karajá]**. Google Meet [Reunião de curadoria do RE-FARM CRIA] [informação verbal], 5 jul. 2022.

KARAJÁ, Waxiaki. **[Sobre o futebol nas aldeias]**. WhatsApp [conversa particular] [informação verbal]. 18 set. 2023.

KARAJÁ, Waxiaki. **[Sobre a relação atual entre Xavante e Karajá]**. WhatsApp [conversa particular] [informação verbal]. 20 set. 2023.

KARAJÁ, Waxiaki. **[Sobre o tuù]**. WhatsApp [conversa particular] [informação verbal]. 17 ago. 2021.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura - Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia**, Belo Horizonte, v. 8, p. 97-119, 2006.

KUADY, Mairu Hakuwi. **[Marcação do Komarura]**. WhatsApp [conversa particular] [informação verbal]. 9 set. 2023.

KUADY, Mairu Hakuwi. **[A imagem dos povos originários no olhar colonizador]**. Instagram [post]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cx9KXgZIya-/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D> . Acesso em 7 out. 2023

KOHLER, Carl. **História do Vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

KOPENAWA, Davi, ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Palavras de um Xamã Yanomani. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EDUFBA-EDUSC, 2012.

LAVIER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

LEITÃO, Rosani Moreira; LIMA, Nei Clara de. LIMA FILHO, Manuel Ferreira e SILVA, Telma Camargo. **Bonecas Karajá**: arte, memória e identidade indígena no Araguaia - Dossiê descritivo do modo de fazer *ritxoko*. UFG/IPHAN/FAPEG. Goiânia. Fevereiro de 2011.

LESSA, Agla Mendes de Melo. **IMAGENS E OLHARES**: Povos indígenas e a construção/reforço de estereótipos através de imagens dos séculos XVI-XVII e XIX-XX utilizadas como complementos em conteúdos na sala de aula. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Bahia, 2016.

LILIA SCHWACZ. Instagram: @liliaschwarcz. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDeND7OnekC/?igshid=7d72w3tufwma>. Acesso em: 5 ago. 2020.

LIMA, Nei Clara de; SENA, Selma. **Lavras e Louvores**. Goiânia, Goiás, 2006, 2 f. Disponível em: [file:///C:/Users/Indy/Documents/0.%20Doutorado/7.%20Tese/Imagens%20tese/Folde\\_r\\_.pdf](file:///C:/Users/Indy/Documents/0.%20Doutorado/7.%20Tese/Imagens%20tese/Folde_r_.pdf) . Acesso em: 17 ago. 2021.

LIPOVETSKY, Gilles. **Império do Efêmero**. A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 2ª ed.



5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&search=raheto&pos=4&source\_list=term&ref=%2Fca  
tegoria%2Fadornos-plumarios%2F . Acesso em 30 ago. 2023.

MUZA. 16ª Primavera dos Museus, instagram, 2022. Disponível em:  
[https://www.instagram.com/p/CisVjI3OBY3/?igshid=MDE2OWE1N2Q%3D&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CisVjI3OBY3/?igshid=MDE2OWE1N2Q%3D&img_index=1). Acesso em: Acesso em 8 maio 2023.

NASCIMENTO, Clarissa Pacheco do. **A construção de significados da marca FARM: uma investigação sobre branding**. 2017, 153 f. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, 2017.

NAZARENO, Elias; ARAÚJO, Ordália Cristina Gonçalves; PEREIRA, Tamiris Maia Gonçalves. Tempo, lugar e interculturalidade na perspectiva dos estudantes indígenas do curso de Educação Intercultural – UFG. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, jan./jun. 2019.

NOSSA, Gustavo Frank de. **Após acusações de racismo, Farm anuncia novo líder: “Não dá para ignorar”**. Disponível em:  
<https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2021/08/14/apos-criticas-por-racismo-farm-anuncia-novo-lider-nao-da-para-ignorar.htm>. Acesso em 17 fevereiro de 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.

OCAÑA, Ortiz; ARIAS LOPEZ, María Isabel. **Hacer decolonial: desobedecer a la metodología de investigación**. Hallazgos. 2018, p. 149-168.

ORDÁLIA, ORDÁLIA CRISTINA GONÇALVES ARAÚJO; NAZARENO, ELIAS . Contatos Interétnicos no Vale do Araguaia: Os Iny e os Colonizadores entre os Séculos XVI e XX. **Historia Ambiental Latinoamericana y Caribeña (HALAC)**, v. 10, p. 200-226, 2020.

O ÍNDIO NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA. **Paul Ehrenreich**. Disponível em:  
<http://fotografia.povosindigenas.com.br/paul-ehrenreich/>. Acesso em 17 ago. 2021.

**OLIVEIRA, Sindoval Wahuka. [Mito de origem do povo Iny Karajá]. Plataforma Zoom [Grupo de Estudos do PPK] [informação verbal]. 31 jan. 2023.**

OLIVEIRA, Ana Rafaella. **Rodrigo Tremembé, na contramão dos padrões da moda**. Plataforma Colabora, 2023. Disponível em:  
<https://projetocolabora.com.br/ods12/rodrigo-tremembe-na-contramao-dos-padroes-da-moda/> . Acesso em 29 set. 2023.

OPAS. Organização Pan-Americana de Saúde. **Folha informativa sobre a covid-19**. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19>. Acesso em 10 abr. 2021.

PAULA, Teresa Cristina T. de. **A gestão de coleções têxteis nos museus Brasileiros: perspectivas e desafios**. In: I Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauro, Editora da Universidade Católica do Porto, 2012. v. 1. p. 52-62. Disponível:

[https://citar.artes.porto.ucp.pt/sites/default/files/files/artes/CITAR/Edicoes/04\\_gestao-colecoes.pdf](https://citar.artes.porto.ucp.pt/sites/default/files/files/artes/CITAR/Edicoes/04_gestao-colecoes.pdf). Acesso em 2 mar. 2020.

PAULA, Teresa Cristina T. de. **Tecidos no museu**: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. In: Anais do Museu Paulista, São Paulo, número 2, volume 14, p. 253-298, 2006.

PÉTESCH, Nathalie. 1992. **La Pirogue de Sable**. Modes de représentation et d'organisation d'une société du fleuve. Les Karajá de l'Araguaia (Brésil Central). Tese de doutoramento. Université de Paris X-Nanterre. Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative.

PIRES, Ema Ribeiro; SOLER, Mariana Galera. **Coisas para (re)vestir**: notas sobre indumentária, ciências e acervos. ACERVO. Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 31-48, maio/ago. 2018.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Apresentação. In: Lander, Edgardo (Org.). **A Colonialidade do saber**: Eurocentrismo e Ciências sociais – Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 3-5.

POLIVANOV, Beatriz. **Etnografia Virtual, Netnografia ou Apenas Etnografia? Implicações dos Termos em Pesquisas Qualitativas na Internet**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 36º, 2013, Manaus-AM.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. **Karajá**: nome. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Karaj%C3%A1#:~:text=%C3%89%20um%20nome%20tupi%20que,1908%2C%20consagra%20a%20grafia%20Karaj%C3%A1>. Acesso em: 24 dez. 2020.

POVOS INDÍGENAS DO BRASIL. **Yanomami**, sem data. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami> . Acesso em 1º out. 2023.

POVOS INDÍGENAS DO BRASIL. **Tremembé**, sem data. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Trememb%C3%A9>. Acesso em 1º out. 2023.

PPMAC. **Aguai, Chapéu-de-napoleão**. Disponível em: <https://www.ppmac.org/content/aguai-chapeu-de-napoleao>. Acesso em 16 jul. 2023.

PROSAS. **Chamada RE-FARM CRIA**. Disponível em: <https://prosas.com.br/editais/10165-chamada-re-farm-cria>. Acesso em 9 out. 2023.

QUERMES, Paulo Afonso de Araújo; CARVALHO, Jucelina Alves de. Os impactos dos benefícios assistenciais para os povos indígenas: estudo de Caso em Aldeias Guaranis. **Revista Serviço Social & Sociedade**, nº 116, p. 769 a 791, 2013.

QUIJANO, Aníbal; WALLERSTEIN, Immanuel. Americanity as a concept, or the Americans in the modern world-system. **Internacional Social Science Journal**, v. 44, n. 4, p. 549-557, 1992.

RAPPAPORT. Joanne. MÁS ALLÁ DE LA ESCRITURA: la epistemología de la etnografía en colaboración. **Revista Colombiana de Antropología**, Volumen 43, enero-diciembre 2007, p. 197-229.

RCDF. Research Collective for Decolonizing Fashion, sem data. Disponível em: <https://rcdfashion.wordpress.com/>. Acesso em 28 mar. 2021.

Revista dObra[s]. Sobre, sem dada. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras>. Acesso em 25 jan. 2020.

Revista Ensinar Mode. Atual, sem data. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode>>. Acesso em 3 fev. 2020.

Revista Visualidades. Início, sem data. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL>. Acesso em 20 jan. 2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p. (Feminismos Plurais).

ROOT, R. Ferramentas poderosas para um manifesto da moda. **dObra[s]** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 9, n. 20, p. 266–272, 2016. DOI: 10.26563/dobras.v9i20.491. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/491>. Acesso em 3 dez. 2023.

**RUADY, Sandra Hakulili. Anuência da aldeia São Domingos. [informação verbal]. Entrevista cedida a Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça por telefone, 2020.**

SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira. Uma análise teórico-política decolonial sobre o conceito de moda e seus usos. **ModaPalavra**. Florianópolis, V. 13, N. 28, p. 164–190, abr./jun. 2020.

SANTOS, Roberta Fernandes. Da construção do estereótipo de selvagem à representação do indígena brasileiro no livro didático de história. **Revista Escritas do Tempo**. Unifesspa, Pará. V. 2, n. 6, p. 58-73, outubro a dezembro de 2020.

SEBRAE. **Adote práticas para diminuir resíduos na produção de moda**, 2023. Disponível em: <https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/adote-praticas-para-diminuir-residuos-na-producao-de-moda,d37cae21e224f410VgnVCM1000004c00210aRCRD> . Acesso em 30 set. 2023.

SÉRVIO, Pablo Petit Passos. O que estudam os estudos de cultura visual?. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 7, p. 196-215, 2014.

SILVA, Cássio Júnio Ferreira da; SANTOS, Erica de Oliveira; TAVARES, Marcelo Goés. Papa-capim e sua turma: representações e imagens sobre o índio brasileiro nos HQs de Maurício de Sousa. **Revista Anagrama**. São Paulo, v. 1, p. 1-12, jan-jun 2017.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

SORIA, Sofía. Crítica, política y pedagogia decolonial. Uma lectura a contrapelo. **Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas**. Vol 19, 2017.

SOUSA, Ferdinando de. **Araguaia: um rio que poderá desaparecer em 40 anos.** Disponível em: <https://ferdinandodesousa.com/2017/11/22/araguaia-um-rio-que-podera-desaparecer-em-40-anos/#:~:text=Um%20estudo%20publicado%20em%202014,existir%20em%20at%C3%A9%2040%20anos>. Acesso em 1º out. 2023.

SOUZA, Caroline; PRETTO, Nicholas; MAIA, Gabriel. **O perfil das gestantes indígenas e as desigualdades no acesso à saúde.** Jornal Nexo, São Paulo, 26 de outubro de 2021. Gráfico. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/grafico/2021/10/26/O-perfil-das-gestantes-ind%C3%ADgenas-e-as-desigualdades-no-acesso-%C3%A0-sa%C3%BAde>. Acesso em 3 fev. 2022.

SOUZA, Eric Ferreira de; CALÇAVARA, Lilian Brandt (Orgs.). **Narrativas Karajá.** Palmas, TO: IPHAN - Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2016, p.16.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, 174 p.

STUART, Hall. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

SVENDSEN Lars. **Moda: Uma Filosofia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TAB. **‘Black is King’:** intelectuais negros falam sobre texto de Lilia Schwarcz. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/08/05/black-is-king-intelectuais-negros-falam-sobre-texto-de-lilia-schwarcz.htm>. Acesso em 10 set. 2020.

TAINACAN. **Início.** Disponível em: <https://tainacan.org/> Acesso em 2 maio 2023.

TAYLOR, Lou. *Fashion and Dress History: Theoretical and Methodological Approaches.* In: BLACK, Sandy et al. (Ed.). **The Handbook of Fashion Studies.** London: Bloomsbury, 2013. p. 23-43.

THE NATURE CONSERVANCY. **O último relatório do IPCC: O que é e por que ele é importante?**, 2023. Disponível em: [https://www.tnc.org.br/conecte-se/comunicacao/noticias/ipcc-report-climate-change/?utm\\_source=google&utm\\_medium=cpc&utm\\_campaign=ipcc&gclid=Cj0KCQjwjt-oBhDKARIsABVRB0zvi3GZJFFN0G7qlXvwo83v4B2OwnPJTqyMeNUy2xQ5-47zCQscSsgaAkehEALw\\_wcB](https://www.tnc.org.br/conecte-se/comunicacao/noticias/ipcc-report-climate-change/?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=ipcc&gclid=Cj0KCQjwjt-oBhDKARIsABVRB0zvi3GZJFFN0G7qlXvwo83v4B2OwnPJTqyMeNUy2xQ5-47zCQscSsgaAkehEALw_wcB) . Acesso em 1º out. 2023

TIGRERO – O FILME QUE NUNCA EXISTIU. Direção: Mika Kaurismäki. Estados Unidos da América, 1994, 75 min, Documentário.

TORRES, Maristela Sousa. **Mulher Karajá desvendando tradições e tecendo inovações:** diálogo sobre as demandas de gênero. 2011. 223 f. Tese (Doutorado em Antropologia) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

TREMembÉ, Rodrigo. **Instagram, 2022.** Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CfWpIXbFBKC/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==> . Acesso em 29 set. 2023.

TURMA DA MÔNICA. **Coleção Você Sabia? Índios**. São Paulo: Editora A Globo, n. 14, 2005.

TRIBUNA TOCANTINS. **Governo do Tocantins participa da festa indígena Hetohoky que celebra cultura e tradição dos povos originários Karajá**, 2023. Disponível em: <https://tribunato.com/tocantins/50318/>. Acesso em 25 set. 2023.

UFG/FAV. **Ixitkydkỹ: um olhar sobre os vestires tradicionais das mulheres Inỹ Karajá**. Disponível em: <https://fav.ufg.br/n/160046-ixitkydk-um-olhar-sobre-os-vestires-tradicionais-das-mulheres-in-karaja>. Acesso em 8 maio 2023.

UFG OFICIAL. **Aula inaugural do curso “Vestires plurais das mulheres Inỹ Karajá**. YouTube, 19 de julho de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HOXlh9ZICQw>. Acesso em 10 jul. 2023.

UFG. Universidade Federal de Goiás. **Quem somos**. Coordenadoria de Ações Afirmativas, sem data. Disponível em: <https://acoesaafirmativas.ufg.br/p/27631-quem-somos>. Acesso em 14 abr. 2020.

UFG. Universidade Federal de Goiás. **Comitê de Ética em Pesquisa**. 2016. Disponível em: <https://cep.prpi.ufg.br/p/38807-conheca-o-cep>. Acesso em 1º mar. 2019.

UFG. Universidade Federal de Goiás. **Dúvidas frequentes UFGincludi**. Coordenadoria de Ações Afirmativas, sem data. Disponível em: <https://acoesaafirmativas.ufg.br/p/27853-duvidas-frequentes-ufgincludi>. Acesso em 14 abr. 2020.

UFG. Universidade Federal de Goiás. **Resoluções**. Disponível em: <https://cep.prpi.ufg.br/p/959-resolucoes>. Acesso em 27 maio 2020.

UFG. Universidade Federal de Goiás. **Processo seletivo SiSU/UFG 2020**. Disponível em: [https://sisu.ufg.br/sistema/2020/Editais/EDITAL\\_MATRICULA\\_SISU\\_2020\\_complementar\\_n1.pdf](https://sisu.ufg.br/sistema/2020/Editais/EDITAL_MATRICULA_SISU_2020_complementar_n1.pdf). Acesso em 8 dez. 2021.

UFMG. **Primeira Revista da Mônica era publicada há 50 anos**. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/primeira-revista-da-turma-da-monica-era-publicada-ha-50-anos>. Acesso em 11 maio 2021.

UNITED NATIONS. **The facts on climate and energy**. Disponível em: <https://www.un.org/en/climatechange/science/mythbusters>. Acesso em 1º out. 2023.

VOGUE DESFILES. **Maurício Duarte São Paulo N55**. Disponível em: <https://vogue.globo.com/desfiles/noticia/2023/05/mauricio-duarte-or-sao-paulo-or-n55.ghtml>. Acesso em 29 set. 2023.

WALSH, Catherine. **Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo II. Ediciones Abyla Yala, Serie Pensamiento decolonial, 2017.

## TRABALHOS CONSULTADOS

BICALHO, Poliene Soares dos Santos. Se pinta e se veste: a segunda pele indígena. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [s. l.], v. 11, n. 23, p. 88–99, 2018.

BORGES, Mônica V. **As falas masculina e feminina no Karajá**, 1997, 268 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, 1997.

DAMAS, Vandimar Marques. Vermelho e negro: **Beleza, sentimentos e proteção entre os Tapirapé**, 2016, 291 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

ESSEL, Osuanyi Quaicoo; AMISSAH, Emmanuel R. K. Smock Fashion Culture in Ghana's Dress Identity-Making. **Historical Research Letter**. Volume 18, p. p. 32-38. Disponível em:  
<[https://www.researchgate.net/profile/Osuanyi\\_Essel/publication/319417874\\_Smock\\_Fashion\\_Culture\\_in\\_Ghana's\\_Dress\\_Identity-Making/links/59a94c1e458515eafa910798/Smock-Fashion-Culture-in-Ghanas-Dress-Identity-Making.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Osuanyi_Essel/publication/319417874_Smock_Fashion_Culture_in_Ghana's_Dress_Identity-Making/links/59a94c1e458515eafa910798/Smock-Fashion-Culture-in-Ghanas-Dress-Identity-Making.pdf)>. Acesso em: 02 fev. 2021.

MÜLLER, T. M. P., & FERREIRA, P. A. B. A. A decolonialidade como emergência epistemológica para o ensino de história. **Arquivos Analíticos de Políticas Educativas**, 26(89). <http://dx.doi.org/10.14507/epaa.26.3511>, 2018.

RACHMAN, Syaiful; HAMIRU, Hamiru; UMANAILO, M Chairul Basrun; YULISMAYANTI, Yulismayanti; HARZIKO, Harziko. Semiotic Analysis Of Indigenous Fashion In The Island Of Buru. **International Journal of Scientific & Technology Research**. Volume 8, número 8, p. 1515-1519. Disponível em:  
<[https://www.researchgate.net/profile/M\\_Chairul\\_Basrun\\_Umanailo2/publication/335389816\\_Semiotic\\_Analysis\\_Of\\_Indigenous\\_Fashion\\_In\\_The\\_Island\\_Of\\_Buru/links/5d623635299bf1f70b0aaaf0/Semiotic-Analysis-Of-Indigenous-Fashion-In-The-Island-Of-Buru.pdf](https://www.researchgate.net/profile/M_Chairul_Basrun_Umanailo2/publication/335389816_Semiotic_Analysis_Of_Indigenous_Fashion_In_The_Island_Of_Buru/links/5d623635299bf1f70b0aaaf0/Semiotic-Analysis-Of-Indigenous-Fashion-In-The-Island-Of-Buru.pdf)>. Acesso: 02 Fev. 2021.

RIBEIRO, Eduardo Rivail. **A grammar of Karajá**, 2012, 302 f. Tese (Doutorado em Linguística) — Universidade de Chicago, Chicago, Illinois, 2012.

TAVEIRA, Edna L. **Etnografia da cesta Karajá**. Goiânia: Editora UFG, 2012 [1982], p. 23-27.

**ANEXOS**



## PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** OS MODOS DE VESTIR DAS MULHERES KARAJÁ NA CONTEMPORANEIDADE: tradição, re-invenção e visualidade

**Pesquisador:** INDYANELLE MARCAL GARCIA DI CALACA

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 40935720.1.0000.5083

**Instituição Proponente:** Faculdade de Artes Visuais

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 4.540.305

#### **Apresentação do Projeto:**

O objeto de estudo desta pesquisa é sobre como as mulheres Karajá compõe seus modos de vestir na contemporaneidade, visando discutir que sentidos são produzidos a partir disso. Esses modos expressam alguma semelhança ou diferença aos modos de se vestir das mulheres da Sociedade Nacional? Eles resultam na manutenção de uma tradição? De que modo as roupas circulam dentro da aldeia? De que modo as roupas integram a vida individual e coletiva? Há diferença no modo de vestir entre as mulheres de uma mesma aldeia, ao considerar faixa etária, posição social na comunidade, religião, etc? O uso das vestimentas tradicionais pelas mulheres Karajá estaria relacionada ao sentimento de pertencimento/identidade? O estudo irá se alicerçar no levantamento e revisão bibliográfica sistematizada, envolvendo vários campos do saber, tais como: Estudos sobre Indumentária, Cultura Visual, Cultura Material, História e Antropologia. Além disso, será realizada uma pesquisa documental e análise de imagens das aldeias do povo Karajá presentes em arquivos e acervos museológicos. A pesquisa de campo se dará através da etnografia digital, com entrevistas semi-estruturadas realizadas com mulheres Karajá e pesquisadores que estiveram presencialmente nas aldeias, por meio de recursos que melhor convêm a cada participante, tais como: e-mail, telefone, redes sociais, vídeo chamada, entre outros.

**Endereço:** Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2

**Bairro:** Campus Samambaia, UFG

**CEP:** 74.690-970

**UF:** GO

**Município:** GOIANIA

**Telefone:** (62)3521-1215

**E-mail:** cep.prpi@ufg.br



Continuação do Parecer: 4.540.305

### **Objetivo da Pesquisa:**

Geral:

Discutir que sentidos são produzidos, a partir dos modos como as mulheres Karajá se vestem na contemporaneidade.

Específicos:

1) Descobrir de que modo as mulheres Karajá se vestem na atualidade; 2) Investigar quais são os adornos e vestimentas que compõe a indumentária tradicional/identitária das mulheres Karajá; 3) Investigar por quem e como são feitas ou adquiridas as vestimentas das mulheres Karajá; 4) Pesquisar se esses modos de se vestirem expressam alguma semelhança ou diferença aos modos das mulheres da Sociedade Nacional do Brasil.

### **Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

O TCLE traz sobre os riscos, p. 3: O único risco que a pesquisa para o participante é o desconforto e/ou constrangimento causado pelas memórias ou lembranças afetivas, decorrentes das entrevistas que serão realizadas.

Benefícios da participação: a sua colaboração no desenvolvimento da pesquisa científica em nossa região e a sua contribuição para as discussões acerca da indumentária indígena das mulheres Karajá.

### **Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

Pesquisa extremamente relevante, visando identificar sentidos e significados que constituem a cultura Karajá, seus modos de ser, sentir e pertencer coletivamente por meio da vestimenta de mulheres.

### **Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Todos os documentos exigidos constam no processo.

### **Recomendações:**

Recomendo duas alterações/inserção de informações no TCLE:

1ª) Reelaborar o primeiro parágrafo, p. 3, TCLE:

Onde se lê:

“O único risco que a pesquisa para o participante é o desconforto e/ou constrangimento causado pelas memórias ou lembranças afetivas, decorrentes das entrevistas que serão realizadas. Os

**Endereço:** Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2

**Bairro:** Campus Samambaia, UFG

**CEP:** 74.690-970

**UF:** GO

**Município:** GOIANIA

**Telefone:** (62)3521-1215

**E-mail:** cep.prpi@ufg.br



Continuação do Parecer: 4.540.305

benefícios da participação são: a sua colaboração no desenvolvimento da pesquisa científica em nossa região, a sua contribuição para as discussões acerca da indumentária indígena das mulheres Karajá, o que poderá auxiliar investigações de futuros pesquisadores”

Leia-se:

O único risco que a pesquisa pode oferecer à/ao participante é o desconforto e/ou constrangimento causado pelas memórias ou lembranças afetivas, decorrentes das entrevistas que serão realizadas. Neste caso, a/o participante, pode interromper e sair da entrevista sem nenhum prejuízo, sendo garantido o sigilo da sua participação.

#### **Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

Sou de parecer favorável ao desenvolvimento da pesquisa intitulada “OS MODOS DE VESTIR DAS MULHERES KARAJÁ NA CONTEMPORANEIDADE: tradição, re-invenção e visualidade”, mediante as das adequações solicitadas no TCLE, salvo melhor juízo deste conselho.

#### **Considerações Finais a critério do CEP:**

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO, o mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEPUG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, previsto para julho de 2023,

#### **Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1648678.pdf	03/12/2020 22:55:04		Aceito
Outros	Termo_de_Anuencia_Lider_Aldeia_Sao_Domingos.pdf	03/12/2020 22:53:05	INDYANELLE MARCAL GARCIA DI CALACA	Aceito
Outros	Instrumento_de_Coleta_Indyanelle_Marcals_Garcia_Di_Calaca.pdf	03/12/2020 22:43:51	INDYANELLE MARCAL GARCIA DI CALACA	Aceito

**Endereço:** Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2

**Bairro:** Campus Samambaia, UFG

**CEP:** 74.690-970

**UF:** GO

**Município:** GOIANIA

**Telefone:** (62)3521-1215

**E-mail:** cep.prpi@ufg.br



Continuação do Parecer: 4.540.305

TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_Humanidades_Indyanelle_Marcacal_Garcia_Di_Calaca.pdf	03/12/2020 22:42:30	INDYANELLE MARCAL GARCIA DI CALACA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Termo_de_Compromisso_Indyanelle_Marcacal_Garcia_Di_Calaca_Assinado.pdf	03/12/2020 22:41:37	INDYANELLE MARCAL GARCIA DI CALACA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_Doutorado_PPGACV_Indyanelle_Marcacal_Garcia_Di_Calaca.pdf	03/12/2020 22:40:21	INDYANELLE MARCAL GARCIA DI CALACA	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_Rosto_Indyanelle_Marcacal_Garcia_Di_Calaca_Assinado.pdf	03/12/2020 22:24:03	INDYANELLE MARCAL GARCIA DI CALACA	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

GOIANIA, 15 de Fevereiro de 2021

---

**Assinado por:**  
**João Batista de Souza**  
**(Coordenador(a))**

**Endereço:** Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2  
**Bairro:** Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIANIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br





4364047

08620.000868/2022-38



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA  
FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO  
ASSESSORIA DE ACOMPANHAMENTO AOS ESTUDOS E PESQUISA

OFÍCIO Nº 229/2022/AAEP/FUNAI

Brasília, data da assinatura eletrônica.

À Senhora

**INDYANELLE MARÇAL GARCIA DI CALAÇA**

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual

Universidade Federal de Goiás

Rua 9, nº 622 - Edifício Rio Araguaia, Aptº 504 - Setor Centro

CEP: 74.013-040 - Goiânia/GO

**Assunto: Ingresso em Terra Indígena - Pesquisa Científica.**

Referência: Processo nº 08620.000868/2022-38.

Senhora pesquisadora,

1. Cumprimentando-o, faço uso do presente para encaminha o documento digital **Autorização de Ingresso em Terra Indígena nº 37/AAEP/2022**, em nome da pesquisadora supracitada, com o objetivo de realização de pesquisa científica, intitulada:

**“OS MODOS DE VESTIR DAS MULHERES INY KARAJÁ NA CONTEMPORANEIDADE: tradição, re-invenção e visualidade”.**

2. Sendo o que tínhamos a informar, estamos à disposição para fornecimento de demais informações que eventualmente se fizerem necessárias ao pronto atendimento do presente pleito.

Anexos: I - **Autorização de Ingresso em Terra Indígena nº 37/AAEP/2022** - SEI (4364037)

Atenciosamente,

*(assinado eletronicamente)***ALEXANDRE ROCHA DOS SANTOS**

Assessor AAEP/PRES-FUNAI



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Rocha dos Santos, Assessor(a)**, em 03/08/2022, às 14:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site:

[http://sei.funai.gov.br/sei/controlador\\_externo.php?](http://sei.funai.gov.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.funai.gov.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4364047** e o código CRC **849D2ACA**.

---

**Referência:** Caso responda este Ofício, indicar expressamente o Processo nº 08620.000868/2022-38

SEI nº 4364047

SCS Quadra 09 Edifício Parque Cidade Corporate Torre B Sala 1102 11º andar, Setor Comercial Sul - Bairro Asa Sul  
CEP 70308-200 Brasília - DF (61) 3247-6022 - <http://www.funai.gov.br>

## APÊNDICE 1 – TRABALHOS ENCONTRADOS NO GOOGLE ACADÊMICO A PARTIR DOS TERMOS ‘INDUMENTÁRIA INDÍGENA’ (2015-2019)

KLINK, Leonardo V. **Problemáticas etnográficas: os indigentes artefatuais e indumentárias indígenas em um museu sul-mineiro e sua solução tipológica.**

Disponível em:

<[https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/58086630/Artigo\\_Museu.pdf?1546197358=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DPROBLEMATICAS\\_ETNOGRAFICAS\\_OS\\_INDIGENTES.pdf&Expires=1601336484&Signature=CRKGFxzNBHthpoz2e9nth45~G~gGG8MroYEdBcxnvUNICpIXuHcFvTRC3k9UsMy4MYLSyqtRgLhE0BroEOXtgko4NnrW7XR~qedM0xc2rRyscx2cq6-IOtuN4JezubYVQBPvN0nYnPWC5YWk1GkD1VPrj862Zwk-9xxL3Yn7Qw9HatePr1VYk4ZjdfpgOi8BLQVUcFvv9eK2RZujAhOzT-KU2XIfMm2wVG7MdVYWOKGM0xSH3Ovi8NPM7TzRdummyLDyZrauHfL1iSsG9BlmXWHthfNgOySSlv0g3ODLecOYe7jColjJuvfWte7GA8qAF46uRUvB8c5JsIDj52xakXw\\_\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/58086630/Artigo_Museu.pdf?1546197358=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DPROBLEMATICAS_ETNOGRAFICAS_OS_INDIGENTES.pdf&Expires=1601336484&Signature=CRKGFxzNBHthpoz2e9nth45~G~gGG8MroYEdBcxnvUNICpIXuHcFvTRC3k9UsMy4MYLSyqtRgLhE0BroEOXtgko4NnrW7XR~qedM0xc2rRyscx2cq6-IOtuN4JezubYVQBPvN0nYnPWC5YWk1GkD1VPrj862Zwk-9xxL3Yn7Qw9HatePr1VYk4ZjdfpgOi8BLQVUcFvv9eK2RZujAhOzT-KU2XIfMm2wVG7MdVYWOKGM0xSH3Ovi8NPM7TzRdummyLDyZrauHfL1iSsG9BlmXWHthfNgOySSlv0g3ODLecOYe7jColjJuvfWte7GA8qAF46uRUvB8c5JsIDj52xakXw__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA)>. Acesso em: 13 Set. 2020.

ANDRADE, Rita Morais de. Vestires indígenas em bonecas karajá: argumentos para uma história da indumentária no Brasil. **Revista História: Questões & Debates**, n<sup>o</sup> 2, v. 65, p. 197 a 222, 2017. Disponível em:

<<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/55395>>. Acesso em: 16. Set. 2020.

BICALHO, Poliene Soares dos Santos. Se pinta e se veste: a segunda pele indígena. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [s. l.], v. 11, n. 23, p. 88–99, 2018. Disponível em:

<<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/712>>. Acesso em: 16 Set. 2020

MONDRAGÓN, Sandra Rodríguez; ALCÁNTARA, Oscar Herrera; WALLS, Luis Jorge Soto; ALMEIDA, Manuel Martín Clavé. *Estudio de la indumentaria indígena mexicana*. **Research in Computing Science**. México, V. 139, p. 191-201, 2017.

Disponível em:

<[https://www.polibits.cidetec.ipn.mx/2017\\_139/Estudio%20de%20la%20indumentaria%20indigena%20mexicana.pdf](https://www.polibits.cidetec.ipn.mx/2017_139/Estudio%20de%20la%20indumentaria%20indigena%20mexicana.pdf)>. Acesso em: 16 Set. 2020.

CASCO, Verónica Jessenia Cacuango. **Indumentaria indígena en las comunidades casco valenzuela, topo, angla y ugsha parroquia san pablo, otavalo** – Ecuador siglo XX y XXI. 2019. 72 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Turismo) – Facultad de Ciencias Administrativas y Económicas, Universidad Técnica Del Norte, Ibarra-Ecuador, 2019.

Disponível em: <<http://repositorio.utn.edu.ec/handle/123456789/9735>>. Acesso em: 22 Set. 2020.

SILVA, Andreia Jussara Cardoso da; VIDAL, Viviane Pouey. **A Cultura indígena e sua influência na formação da identidade riograndense:**

educação patrimonial e arqueologia nas escolas. Disponível em: <<http://200.132.146.161/index.php/siepe/article/view/15743>>. Acesso em: 22 Set. 2020.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; ANDRADE, Rita Morais de. **Bonecas Ritxoko e sua indumentária em museus: um balanço do Projeto Presença Karajá**. In: Anais do II Seminário internacional de pesquisa em arte e cultura visual (SIPACV). 2018, Goiânia, Brasil. Disponível em: <<https://orbi.uliege.be/handle/2268/235598>>. Acesso em: 22 Set. 2020.

NIETO, Ericka Tatiana Pintag. **Indumentaria femenina originaria de los grupos étnicos indígenas del cantón riobamba**. 2019. 99 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Desenho Gráfico) – *Facultad de Informática y Electrónica, Escuela Superior Politécnica de Chimborazo*, Riobamba, Equador, 2019. Disponível em: <<http://dspace.esPOCH.edu.ec/handle/123456789/11478>>. Acesso em: 22 Set. 2020.

GONZÁLEZ, Alicia Yaneth Vasquez; MEJÍA, Cristina Chávez; TAPIA, Francisco Herrera; MELÉNDEZ, Fermín Carreño. **La indumentaria xita: continuidad y cambios. Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales**. 2019. Disponível em: <<https://www.eumed.net/rev/cccss/2019/03/xita-continuidad-cambios.html>>. Acesso em: 22 Set. 2020.

DA MOTTA, Dilza Fonseca. A representação da produção artesanal indígena no tesouro de cultura material dos índios no Brasil. **Liinc em Revista**, v. 14, n. 2, 17 dez. 2018. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/liinc/article/view/4321>>. Acesso em: 22 Set. 2020.

ROMERO, Antonio Pedrote; GARCÍA Eva Bravo. La designación de la indumentaria en las Relaciones Geográficas mexicanas a través del léxico náhuatl. **Revista Española de Antropología Americana**. V. 48, 2018, p. 143-161. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/195630370.pdf>>. Acesso em: 22 Set. 2020.

DI CALACA, Indyanelle Marçal Garcia. **A indumentária no Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga: visualidade e patrimônio**. 2018. 157 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8177>>. Acesso em: 22 Set. 2020.

MARTINS, Morgana Fernandes; COSTA, Carla Aparecida Da. A inclusão das culturas afrobrasileira e africana nas grades curriculares dos cursos de Moda e Indumentária. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 089–102, 2019. Disponível em: <<https://www.periodicos.udesc.br/index.php/Ensinarmode/article/view/14358>>. Acesso em: 22 Set. 2020.

ALEXANDRA, Montero Ordóñez Nataly. **La indumentaria tradicional en el turismo cultural: caso de estudio pueblo tomabela del cantón**. 2018, 141 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Turismo e Hotelaria) – *Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Universidad Técnica De Ambato*, Ambato, Equador,

2018. Disponível em: <<http://repositorio.uta.edu.ec/handle/123456789/27691>>. Acesso em: 22 Set. 2020.

ANDRADE, Rita Morais de. **Indumentária indígena no contexto da história da indumentária brasileira e do patrimônio nacional**. In: Manuelina Maria Duarte Cândido; Camila Azevedo de Moraes Wichers; Janine Helfst Leicht Collaço (Org.). Patrimônios culturais : entre memórias, processos e expressões museais. Goiânia : Editora Imprensa Universitária, 2017. 195 p. : il.. 1ed.Goiânia: Editora Imprensa Universitária UFG, 2017, v. 1, p. 100-112.

SILVA, Anderson Noel de Lima e; SILVA Eduardo Dias da. En(saia)ndo a moda: a indumentária do toré potiguara paraibano em uma coleção de moda. **CES Revista**, [S.l.], v. 32, n. 2, dez. 2018. ISSN 1983-1625. Disponível em: <<https://seer.cesjf.br/index.php/cesRevista/article/view/1716>>. Acesso em: 27 set. 2020.

SOTO, Miriam Lima. La materia prima en la indumentaria de los pueblos indígenas de las tierras bajas de Bolivia. In: Museo Nacional de Etnografía y Folklore VISTIENDO MEMORIAS. Miradas sobre la indumentaria desde el Museo Nacional de Etnografía y Folklore. –1ª. Ed.-- La Paz: MUSEF, 2019. P. 149-158. Disponível em: <[https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/60528210/Vistiendo\\_Memorias\\_2019\\_20190908-121434-1ovlx1k.pdf?1567988755=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3D2\\_Articulos\\_en\\_Vistiendo\\_Memorias\\_Mirada.pdf&Expires=1601257047&Signature=Zcs~hE7CXnGoGaLxNMZYhDLWWiWMD2go15kodu4sJRp10xgKO0vDYemMp2SSam5sGNAklQKmWw60KjiOUWizdCJHJQGWRUgPDsEPoPYxAKj5I0O8WE3I4pGoGa5K-uDtDBO-kGzLP78XBdQLwBOHQOjKoMlyAlwvUPa9po8QwbB3ytdt6H-VZJHcMmxik~Fu4Qyuzm~e83WfVQ1koz-33924vAIQR0mbUacskst5HoKlZabrgwKZkBhm4X1Syu2PZPLiBgNhjQVaJwQkh-GtrU5CdrfxhCWGmHBnSZSw28A~z0lclh2MeLS4df0vAvu7GnR1AUeVXJGjmf2gOAnFOQ\\_\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=149](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/60528210/Vistiendo_Memorias_2019_20190908-121434-1ovlx1k.pdf?1567988755=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3D2_Articulos_en_Vistiendo_Memorias_Mirada.pdf&Expires=1601257047&Signature=Zcs~hE7CXnGoGaLxNMZYhDLWWiWMD2go15kodu4sJRp10xgKO0vDYemMp2SSam5sGNAklQKmWw60KjiOUWizdCJHJQGWRUgPDsEPoPYxAKj5I0O8WE3I4pGoGa5K-uDtDBO-kGzLP78XBdQLwBOHQOjKoMlyAlwvUPa9po8QwbB3ytdt6H-VZJHcMmxik~Fu4Qyuzm~e83WfVQ1koz-33924vAIQR0mbUacskst5HoKlZabrgwKZkBhm4X1Syu2PZPLiBgNhjQVaJwQkh-GtrU5CdrfxhCWGmHBnSZSw28A~z0lclh2MeLS4df0vAvu7GnR1AUeVXJGjmf2gOAnFOQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=149)>. Acesso em 27 Set. 2020.

Paes, Dayana Soares Araújo. **Arte indígena: miçangas na cultura Ye'Kuana**. 2018. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Fronteiras) – Universidade Federal de Roraima, 2018. Disponível em: <<http://repositorio.ufrr.br:8080/jspui/handle/prefix/240>>. Acesso em: 27 Set. 2020.

ROZAS, Maria Patricia Arias. Del rebozo a la pañoleta. La reinvencción de la vestimenta indígena. **Revista Encartes Antropológicos. Set.** 2019. Disponível em: <<https://207.249.117.46/jspui/handle/1015/934>>. Acesso em: 27 set. 2020.