

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM MODA

Maria Gabriela Diniz Ribeiro

MENGA: Moda como uma ferramenta de re-laço com os saberes ancestrais

Juiz de Fora

2026

Maria Gabriela Diniz Ribeiro

MENGA: Moda como uma ferramenta de re-laço com os saberes ancestrais

Trabalho de Conclusão de Curso
submetido à Comissão Examinadora do
Curso de Bacharelado em Moda, do
Instituto de Artes e Design, da
Universidade Federal de Juiz de Fora,
como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Bacharel em Moda.

Orientador: Prof. Me. Anirã Marina de Aguiar Casali Dias

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Diniz Ribeiro, Maria Gabriela .

MENGA : Moda como uma ferramenta de re-laço com os saberes ancestrais / Maria Gabriela Diniz Ribeiro. -- 2026.

71 p.

Orientador: Anirã Marina de Aguiar Casali Dias

Coorientadoras: Gabriela Andrade de Oliveira, Cristiane Laia

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2026.

1. Saberes ancestrais. 2. Decolonialidade. 3. Revista de moda.. I. de Aguiar Casali Dias, Anirã Marina , orient. II. Andrade de Oliveira, Gabriela , coorient. III. Laia, Cristiane , coorient. IV. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus guias, que me dão força e sabedoria para correr atrás dos meus objetivos e, em especial, à Maria Navalha do Cais, que, antes mesmo de eu a conhecer, guiou meus caminhos para que eu chegasse até aqui e, principalmente, muito feliz com minha trajetória. Agradeço também à Casa de Caridade Santo Antônio de Umbanda, que me acolheu e é um grande suporte para mim quando minha cabeça dá suas desandadas. Agradeço muito à minha comunidade, à minha família, minha mama, meu dadson, minha irmã, meus avós, todo mundo que, além de me criar, me ensinou muitas coisas e plantou dentro de mim um senso de coletividade que carrego com muito orgulho e que atravessa tudo o que faço. Agradeço pela amizade de Lelê, que me acompanha, me ensina muito, que eu admiro tanto e que foi muito importante para que este trabalho fosse realizado. Agradeço ao meu orientador, Anirã, por ter acreditado na minha ideia, me apresentado muita gente massa e por ser o responsável por eu estar feliz com o resultado deste trabalho, pois, além de me ensinar a respeitar a minha forma de escrever (e a escrever também), me ensinou a defender o que eu acredito mesmo que fuja um pouco das normas.

*Eu não cheguei aqui sozinha e espero continuar juntando gente pelo caminho,
fortalecendo e sendo fortalecida por esses encontros.*

RESUMO

Neste trabalho, proponho discutir a moda como uma ferramenta para a preservação e a perpetuação de saberes ancestrais populares, indígenas e afro-brasileiros. Dentro dessa proposta, abordarei principalmente a perspectiva indígena Krenak, trazida por Ailton Krenak, e os saberes de comunidades quilombolas e afro diaspóricas ao longo do tempo, e como esses saberes podem nos ajudar a elaborar alternativas que articulem sustentabilidade e justiça socioambiental dentro do sistema da moda. Para isso, parto de uma análise crítica do sistema atual, buscando compreendê-lo em sua estrutura e identificar os pontos em que se mostra contraditório ou excludente. O objetivo é abrir espaço para outras formas de se relacionar com o vestuário, reconhecendo modos diversos de expressão que também constituem o fazer e o pensar a moda. Para materializar essa discussão, trago como referência o ofício das fiandeiras da Vila de Sagarana, que tive a oportunidade de conhecer quando estive na cidade para realizar uma residência artística. Como forma de apresentação final escolhi a produção de um editorial, que será apresentado dentro de uma revista autoral de moda, cujo nome será MENGA. Dessa forma o trabalho, além de discutir alguns conceitos de forma teórica, demonstra como essa reflexão pode ser aplicada na prática.

Palavras-chave: Saberes ancestrais, Decolonialidade, Revista de moda.

ABSTRACT

In this work, I propose to discuss fashion as a tool for the preservation and perpetuation of ancestral knowledge from popular, Indigenous, and Afro-Brazilian cultures. Within this framework, I will focus primarily on the Indigenous Krenak perspective, as presented by Ailton Krenak, as well as the knowledge of quilombola and Afro-diasporic communities throughout history, and how this knowledge can help us develop alternatives that connect sustainability and socio-environmental justice within the fashion system. To do so, I begin with a critical analysis of the current system, aiming to understand its structure and identify the points at which it proves contradictory or exclusionary. The goal is to create space for alternative ways of relating to clothing, recognizing diverse forms of expression that also shape the making and thinking of fashion. To bring this discussion into a concrete context, I reference the craft of the spinners from the village of Sagarana, whom I had the opportunity to meet while working in the region. As a final form of presentation, I chose to produce an editorial that will be featured in an independent fashion magazine, which I will name MENGA. In this way, the project not only addresses certain concepts from a theoretical perspective, but also demonstrates how this reflection can be applied in practice.

Keywords: Ancestral knowledge, Decoloniality, Fashion magazine.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Desfile Métiers d'Art 2014 da Chanel.....	23
Figura 02 - Capa da "Elle UK"	23
Figura 03 - Alice Pataxó é capa da edição de março da Glamour	23
Figura 04 - Eu não ando só.....	34
Figura 05 - Tatá boizinho da língua de cobra do cajueiro.....	35
Figura 06 - Prancha Iconográfica de tipografia.....	40
Figura 07 - Prancha Iconográfica de tema.....	42
Figura 08 - Prancha Iconográfica de beleza.....	44
Figura 09 - Prancha Iconográfica de pose.....	45
Figura 10 - Prancha Iconográfica de acessórios	46

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	CARDANDO CONCEITOS: DESEMBARAÇANDO O SISTEMA DE MODA E SUAS ORIGENS.....	13
2.1	ENTRELAÇANDO OS FIOS: UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL SOBRE A MODA.....	18
3	TRAMA DE SABERES: A MODA COMO UMA FERRAMENTA DE RE-LAÇO COM OS SABERES ANCESTRAIS	27
4	FIANDEIRAS, TECELÃS E TINTUREIRAS.....	32
5	EDITORIAL: DESENVOLVIMENTO	41
5.1	PRANCHA ICONOGRÁFICA DE TEMA E CORES.....	41
5.2	PRANCHA ICONOGRÁFICA DE BELEZA, POSES E ACESSÓRIOS	42
5.3	FICHA TÉCNICA.....	47
5.4	CUSTOS DO EDITORIAL	47
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
7	REFERÊNCIAS.....	49
8	EDITORIAL: PRODUTO FINAL.....	52
9	TEXTOS DA REVISTA	60

1 INTRODUÇÃO

“(…) enquanto você, ou alguém que aprendeu com você, está ensinando, passando para frente o nosso conhecimento, eu estarei vivo, mesmo enterrado. Mas se você deixar de ensinar o que eu lhe ensinei, eu estarei enterrado mesmo que esteja vivo. A minha vida está em suas mãos. Você agora é responsável pelo meu viver.”

- Nego Bispo

Desde sempre eu penso muito sobre a morte e a vida, mas a morte nunca foi uma coisa que me causou medo ou sofrimento. A morte, pra mim, sempre esteve mais ligada à saudade — uma saudade da presença. Na casa da minha bisa, tínhamos o costume de reunir a família e de contar e relembrar muitas histórias, inclusive as histórias dos meus avós. E tinha uma história de que eu gostava muito, de uma brincadeira que meu avô fazia com uma prateleira de latas que havia debaixo das escadas na casa da minha bisa. Sempre que eu ia a Cataguases, na infância, e ficava nessa casa, eu lembrava dessa história. Eu lembrava do meu avô, e parecia que eu conseguia ver ele descendo as escadas e sendo palhaço. Então, eu conseguia matar a saudade dele, e isso permanece até hoje. Eu não o conheci, mas ouvir as histórias o manteve presente.

Meu trabalho surge um pouco disso — de uma necessidade que foi plantada em mim de manter o passado vivo. Não por um desespero de não conseguir desapegar, mas por acreditar que a vida e o conhecimento se constroem a partir dessas relações: do que foi com o que está sendo. As histórias mudam, afinal, “quem conta um conto, aumenta um ponto” e esse ponto diz muito sobre o entorno de quem está contando esse conto. São esses pontos, essas mudanças, que são a força da cultura e da oralidade — mudanças que só são possíveis quando a cultura é vivida. Por isso é que eu acredito que, quando você musealiza a cultura sem nenhuma proposta política que vise à preservação e à continuidade desses saberes, transformando-os em algo que ninguém pode tocar e colocar seu ponto, você acaba matando essas cosmovisões diversas. Elas deixam de conversar com o espaço e vão perdendo o sentido de ser. Por isso, eu concordo com Gilberto Gil quando ele diz que cultura é algo ordinário, é “feijão com arroz”¹. Tem que estar no prato de todo

¹ ADOGADO EMPREENDEDOR. Cultura é ordinária Gilberto Gil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/shorts/XFhz98zqMB0>>.

mundo, no dia a dia. É nessa relação que a gente vai aprendendo como prefere temperar esse “feijão com arroz”. Mas ele tem que estar ali, participando do cotidiano e se refazendo nele.

Neste trabalho, pretendo botar meu ponto na história da moda e pensar sobre como ela pode contribuir na direção de tentar desmumificar a cultura e manter vivos os diversos saberes populares, ancestrais e não coloniais do nosso território. Eu não escolho a moda apenas por afinidade, mas por vê-la como uma importante ferramenta de comunicação e influência, com potencial para transformar a maneira como nos relacionamos com nós mesmos e com o mundo ao nosso redor. Desde sempre, a moda desempenha um papel importante na construção da identidade social, refletindo valores, crenças e práticas culturais. Ela tem o poder de moldar percepções e, ao mesmo tempo, ser moldada pela sociedade. Parto da lógica apresentada por Nego Bispo (2023), onde ele diz que em certos momentos se faz necessário transformar as armas do inimigo em técnicas de defesa e que, para fazer essa transformação, uma das saídas possíveis é dominar também, processo que ele chama de contradominação.

Eu percebo a moda como uma arma poderosa usada pelos ocidentais. E, para começar esse processo de contra-dominação e transformá-la em uma aliada, vejo como passo importante entender o que é academicamente consensual. Então, no segundo capítulo deste trabalho eu me proponho a trazer um mapeamento de quando e onde surgiu esse sistema de moda ocidental, a partir dos trabalhos de alguns pesquisadores dessa área como Maria Cláudia Bonadio, Daniela Calanca, Elizabeth Wilson, Gilles Lipovetsky e François Boucher, para que a partir deles a gente consiga entender os contextos que atravessam essa conceituação.

Me baseando nessas pesquisas, trago autores tanto do campo da moda como Cristiane Mesquita, Alliny Maia e Heloisa Helena de Oliveira Santos, quanto de fora dele, como Nego Bispo, Ailton Krenak, Sueli Carneiro, Aníbal Quijano, Marilena Chaui e Boaventura de Sousa Santos, para que a gente possa dançar com esses conceitos estabelecidos e, junto com o pensamento desses outros pesquisadores, construir novas perspectivas acerca dessas convenções. A partir disso, podemos pensar sobre o quanto essa forma moderna e contemporânea de fazer moda ainda consegue se sustentar em um mundo que tem, cada vez mais, caminhado na direção de um colapso climático. Pensando também em como a moda pode se aliar

aos nossos processos culturais, a fim de manter as ancestralidades do sul² global vivas: vivendo, comendo e caminhando. Refletindo, também, sobre como esses saberes podem nos ajudar a repensar nossa forma de lidar com o mundo e com a moda.

A ferramenta dentro da moda que eu escolho para dar andamento a essa proposta de “contra-dominação” e soma de perspectivas é a imagem de moda: o editorial. É sobre isso que falarei no terceiro capítulo. Nele abordarei historicamente quando a moda passa a se associar à juventude, que tem como pano de fundo principal o pós-guerra e a emergência das subculturas, buscando entender como ela é uma ferramenta que consegue se comunicar com facilidade com os jovens e, assim, usá-la como instrumento de “contra-dominação”, a fim de trazer os mais novos para o centro dessas conversas sobre o comportamento humano no mundo. Colocando em diálogo, no presente, o passado e o futuro, para que, assim, a gente consiga caminhar na direção de reconstruir nossa relação com a terra.

No quarto capítulo eu pretendo revisitar uma viagem que fiz no início do ano de 2025, onde tive a felicidade de conhecer algumas mestras fiandeiras em uma residência artística que fiz em Sagarana para pintar um mural na sede do Cresertão, Centro de Referência em Tecnologias Sociais do Sertão, espaço feito pela e para a comunidade de Sagarana onde ocorrem feiras, exposições, oficinas, exibição de filmes, forró, entre outras atividades para a comunidade. Uma instituição que luta para fortalecer e manter viva essa comunidade e seus saberes em meio a tantas disputas de território provocadas pelo agronegócio. Infelizmente, por conta dessas disputas e da lógica de produção e consumo capitalistas, nos tempos atuais a noção de territorialidade como esse lugar onde as pessoas nascem, crescem, aprendem, se estabelecem e se relacionam, não se faz mais tão viva. Foi colocada na cabeça dos jovens a ideia de que em cidade pequena não dá pra crescer, o que faz com que eles migrem para a cidade mais próxima que ofereça uma perspectiva melhor. Isso não significa que eles não se relacionem com o território, mas cria-se essa ideia de que é necessário sair.

² Referência ao conceito de Epistemologias do Sul, pautado por Boaventura de Sousa Santos, que propõe reconhecer e valorizar saberes produzidos por povos e comunidades historicamente invisibilizados. Aqui, falo principalmente dessas cosmovisões do Sul Global, com destaque para os povos originários (neste trabalho, eu me apoio especialmente na cosmovisão do povo Krenak), quilombolas e comunidades populares rurais.

No último capítulo, busco amarrar todas as discussões trazidas ao longo do trabalho, pensando sobre a ancestralidade em um relato de experiência da minha ida a Sagarana. Cruzando as discussões propostas a partir dos referenciais teóricos com as coisas que eu vivi e observei nessa residência, meu objetivo é dar um passo na direção de uma tentativa de retorno e permanência dos jovens na comunidade. E, continuando com as referências a músicos, agora eu evoco Emicida e Gilberto Gil com o verso: “viver é partir, voltar e repartir.”³ Esses jovens que partem vão catando coisas pelo caminho. Então, eu acredito que esse retorno deve se fazer no compartilhamento das andanças dos mais velhos com os mais novos e vice-versa, para a construção de novas possibilidades e, talvez, com isso, gerar novos encontros.

Práticas têxteis são um saber que sempre me despertou interesse. Eu aprendi a bordar ainda novinha, com a minha mãe, e tanto na minha família materna quanto na paterna, a costura e essa relação com o tecido sempre estiveram presentes. Estar em Sagarana e ter tido a oportunidade de aprender um pouco sobre esse ofício foi muito valioso, e por isso eu me sinto na obrigação de retribuir e reverenciar esse encontro neste trabalho. Na parte prática, as imagens que serão produzidas falarão sobre esses saberes e sobre esse encontro, não para sacralizar, mas numa tentativa de manter suas memórias através das imagens. Todas essas imagens farão parte de uma revista, que será elaborada como produto final deste trabalho e que, além do editorial, também apresentará os temas e reflexões abordados ao longo do mesmo.

O termo “Re-laço” intitula o trabalho para representar o gesto que estou fazendo de tentar reconstruir laços rompidos, recuperar relações que foram interrompidas pela modernidade, pelo ritmo acelerado ou pela colonialidade. A metáfora do laço, como um nó que mantém estruturas unidas, reforça a retomada da noção de que as relações são de reciprocidade: damos e recebemos do mundo. Não somos donos; somos parte. Re-laço com uma ancestralidade que não se restringe à ancestralidade humana, mas também à do sangue do corpo da terra que nos abriga.

³ EMICIDA. Emicida - É tudo pra ontem part. Gilberto Gil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qbQC60p5eZk>>. Acesso em: 11 jul. 2025.

2. CARDANDO CONCEITOS: DESEMBARAÇANDO O SISTEMA DE MODA E SUAS ORIGENS

Dentro do campo de pesquisa e ensino de moda, é sustentada por diversos teóricos (Maria Cláudia Bonadio, Daniela Calanca, Elizabeth Wilson, Gilles Lipovetsky, François Boucher e diversos outros) a ideia de que os acontecimentos históricos que pavimentaram o caminho para a construção do que hoje é entendido como moda têm como cenário a Europa do século XIV, momento marcado pela transição da Idade Média para o Renascimento, início da Idade Moderna.

Esse movimento é definido por uma transformação de perspectiva em relação ao olhar do ser humano para si mesmo no mundo, quando o homem passa a ser o centro, concepção filosófica denominada antropocentrismo. O que importa é o “eu” e o agora. Como dito pelo antropólogo Viveiros de Castro em seu texto *Subjetivação radical do mundo* (2023, p.4) “A ciência cancelou a alma das pedras, das plantas, depois dos bichos e dos mortos. A propriedade da alma agora está restrita aos humanos vivos.” Me arrisco a acrescentar, essa ciência cancelou a alma de todos que não eram o homem branco.

É essa corrente filosófica europeia que deu munição para que os brancos acreditassem que poderiam dominar e colonizar o resto do mundo, com um conceito de verdade que se propunha a ser absoluta e universal. É nesse cenário que o homem começa a caminhar em direção a uma individualização, passando a valorizar mais o próprio corpo à medida que começa a se perceber como centro de si mesmo.

No capítulo "Conexão 3" do livro *Moda Contemporânea - Quatro Ou Cinco Conexões Possíveis* (2010), Cristiane Mesquita situa historicamente os acontecimentos que contribuíram para esse processo de individualização. Conforme a ciência avança no século XIV, os entendimentos do ser humano acerca do próprio corpo se transformam, assim a humanidade começa a se dissociar da natureza, o que Nego Bispo (2023) denomina de “cosmofobia”. Esse afastamento gera como consequência a ideia de superioridade em relação aos outros indivíduos e à própria natureza. Por se achar superior à natureza, o homem supõe que pode dominá-la e explorá-la. É no século XVI que esse fascínio pelo “eu” se evidencia ainda mais.

a massificação do uso de espelhos, o surgimento da fotografia e, em seguida, a democratização do retrato fazem parte dessa intensificação do gosto pela contemplação de uma subjetividade que se acredita estampada nas aparências (SANT'ANNA, 1995 apud Mesquita, 2004)

Como Bonadio apresenta em seu texto *O Corpo Vestido*, o “crescimento da vida cotidiana” (2015, p.183-184)⁴, com o olhar da nobreza se voltando para a vestimenta como forma de se afirmar hierarquicamente por meio de cerimônias pomposas e cheias de códigos de comportamento, se soma à valorização do corpo, decorrente do antropocentrismo e do movimento de individualização, gerando uma busca constante pela transformação das silhuetas e despertando um gosto pelo adornar-se. É nesse mesmo contexto que a burguesia, como classe social, começa a surgir e se consolidar com a expansão dos comércios — um fator muito importante para entender o surgimento da moda. A burguesia acentua ainda mais a busca por transformação por meio da moda, numa tentativa de se distinguir e se afirmar como classe. Consequentemente, passa a ditar os padrões de gosto e comportamento da sociedade. Além de defender que o sistema de moda é um fenômeno que tem suas raízes na Europa, é possível também caracterizá-la como uma sistema moderno ocidental, de acordo com Lipovetsky:

Contra a ideia de que a moda é um fenômeno consubstancial à vida humano-social, afirmamos-la como um processo excepcional, inseparável do nascimento e do desenvolvimento do mundo moderno ocidental. Durante dezenas de milênios, a vida coletiva se desenvolveu sem culto das fantasias e das novidades, sem a instabilidade e a temporalidade efêmera da moda, o que certamente não quer dizer sem mudança nem curiosidade ou gosto pelas realidades do exterior. Só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias. (1987, p.25)

Stuart Hall (2006) observa esse processo de construção do indivíduo a partir do entendimento do “eu”, relacionando-o à noção de identidade. Isso é importante para que tenhamos um panorama dos funcionamentos e transformações do sistema de moda ao longo do tempo. Ele subdivide essas identidades em três tipos de

⁴ “é a partir da expansão de comércio, crescimento da vida cotidiana e a crescente sofisticação das cortes reais e aristocráticas a partir do século XIV que será possível observar os primeiros sinais da moda, a qual se manifestará não só a partir da aceleração das mudanças na silhueta, mas também no crescente gosto pelas formas e acessórios fantasiosos” (Bonadio, 2017) p.183 -184

sujeito, em diferentes momentos da história. O primeiro é o que ele chama de sujeito do Iluminismo. Aqui, a ideia de identidade é norteadas pelos conceitos de racionalidade do movimento intelectual que lhe dá nome. Acreditava-se que a identidade do indivíduo era algo que não se alterava durante sua vida, uma espécie de essência dada a cada um. Com base nesse raciocínio, era desse indivíduo de personalidade invariável que o conhecimento surgia e se validava. Lipovetsky (1987) marca esse contexto como um momento de transição, principalmente no vestuário masculino. Com o Iluminismo, o ideal masculino passa a se atrelar à ideia de racionalidade e sobriedade. O traje masculino vai perdendo a pomposidade, a ostentação e o exagero característicos da aristocracia. Os tecidos passam a ter cores mais neutras e escuras, tornando-se mais discretos.

O segundo sujeito apontado por Hall é o sociológico, que tem sua subjetividade formada a partir de suas interações sociais e dos papéis que desenvolve nessas estruturas. O interior passa a se relacionar com o exterior, mas sua identidade ainda carrega uma certa estabilidade temporal. A concepção de subjetividade inata e imutável é transposta por três linhas de pensamento que surgem entre os séculos XIX e XX. Hall parte dos pensamentos marxistas, a partir da visão de Althusser; dos pensamentos psicanalíticos, que começam a surgir nesse momento com Freud e Lacan; e do linguista Saussure, todos questionando a ideia de essência inata e o homem como autor primário de si mesmo, caracterizando a construção do “eu” como algo ligado ao olhar do outro e às concepções anteriores.

Já os outros dois marcos “des-centradores”, o pensamento de Foucault e o movimento feminista, transpõem a ideia do sujeito sociológico e caracterizam o sujeito pós-moderno. O sujeito se individualiza cada vez mais e a identidade começa a se fragmentar e a se pluralizar, modificando-se de acordo com o tempo, o espaço, os contextos e os ciclos sociais. É a partir desse ponto que emergem as ideias de políticas identitárias, nas quais cada sujeito luta pelas causas que o atravessam. Podemos identificar, como um reflexo inicial desse comportamento na moda, as tendências que surgem no pós-guerra, impulsionadas por movimentos de revolta que se manifestam por meio da estética e acabam sendo absorvidas pela indústria, transformadas em objetos de consumo e modos de vida standardizados (*lifestyle*). Apesar de Hall reconhecer a simplicidade dessa forma de mapeamento das identidades, ela nos ajuda a compreender de uma forma cronológica como as

identidades modernas e pós modernas são construídas e a partir daí é possível elaborar como isso pode ser observado dentro do sistema de moda.

Além de entender os contextos que atravessam o surgimento da moda, também se faz necessário definir as características que determinam esse conceito. Elizabeth Wilson (1989, p.14) defende que “a moda é o traje, no qual a característica fundamental é a mudança rápida e constante de estilos” . Essas transformações se dão a partir de um fenômeno de imitação e distinção, que também começa a surgir no contexto do século XIV. Apesar de, nesse período, existirem as leis suntuárias, que proibiam outras classes, exceto a corte, de usarem determinados tecidos, jóias e acessórios, isso não foi impeditivo para essa nova classe que estava surgindo — os burgueses. Muitas vezes, eles copiavam os trajes da corte por entenderem a estética da aristocracia como sinônimo de luxo. Assim, a moda vai ganhando força nessa nova camada social e, mesmo quando a monarquia se desfaz, seu status de detentora do luxo não morre, apenas se apresenta de outra maneira.

Com a evolução do capitalismo industrial, a moda passa a ser mais possível e acessível às outras camadas sociais, principalmente por conta do surgimento do prêt-à-porter. As linhas de distinção pautadas na visualidade tornam-se nebulosas. A burguesia, então, precisa encontrar uma nova forma de se diferenciar e a moda de classe dá espaço para a moda de consumo. Na “moda de cem anos” que surge na segunda metade do século XIX com a ascensão e estabelecimento da burguesia e seguia uma lógica vertical, partindo das elites (Lipovetsky, 1987). Já na “moda aberta”, com a instauração do prêt-à-porter, que se consolida por volta dos anos 1960, as lógicas da moda se invertem, e as ruas passam a influenciar a alta-costura, e não mais apenas o contrário. Nos dois contextos existe uma ideia de imitação e distinção que firma na moda um caráter de transformação e efemeridade, sendo que essa percepção de tempo e sazonalidade se acelera muito mais no segundo cenário, com o advento do prêt-à-porter. No primeiro, a lógica de imitação e distinção se dá dentro e a partir da alta-costura, com as outras classes buscando reproduzir os trajes das alta classe dentro das suas possibilidades financeiras. No segundo, em que há uma espécie de democratização do gosto, essa lógica se apresenta por meio de uma busca incessante por autenticidade.

Com a moda se tornando mais acessível a outras camadas sociais, as pessoas passam a utilizá-la como forma de expressar suas individualidades.

Mesquita aponta que, a partir dessa consciência e percepção do “eu”, que começa a se desenvolver no século XIV, o corpo passa a ser um campo manipulável. A subjetividade começa a ser expressa por meio da aparência e se liga diretamente a ela. O corpo se torna “via de expressão do eu” (Mesquita, 2004). A sociedade, nos moldes aristocráticos de tradução de status por meio da roupa, abre espaço para a liberdade criativa de elaboração do “eu” pautada no consumo. As pessoas passam a ser valorizadas e percebidas quando tem uma boa construção de estilo guiada pelas suas individualidades e, assim, conseguem se diferenciar dos demais. A aparência vira um espaço de comunicação. Miller (2013), que usa a sociedade londrina como pano de fundo para sua pesquisa, parte do pensamento de Sennett para localizar o momento em que esse novo comportamento de busca por autenticidade se instala. Pensando em uma sociedade pré-Revolução Francesa, na qual o modo de se vestir das pessoas era baseado em suas funções e posições sociais e não expressava gosto pessoal, o autor marca o pós-Revolução Francesa como o início dessa mudança de comportamento, com o surgimento de novas dinâmicas de percepção e expressão de si:

A partir daí, pode-se reconhecer o começo da trajetória liberal, que enfatiza o eu como meta da vida. Isso leva, enfim, ao ideal californiano pós-1960, de passar a vida em busca do eu verdadeiro, natural, autêntico. (Miller, 2013, p.62)

Seguindo com Mesquita (2004), existe um caráter paradoxal ao entrelaçar a moda e a autenticidade, pois ela possui, em si, o poder tanto de ser uma ferramenta para se distinguir e montar sua subjetividade, como também de ser um dispositivo de repressão e massificação das subjetividades. Em alguns casos — como foi o do movimento punk — a moda o incorpora, massifica e esvazia o vestir de seu caráter ideológico. Diferenciar-se só é aceito até certo ponto, e essa liberdade extrema de construção de si, trazida por essa nova possibilidade de consumo, passa a ser uma angústia lançada sobre o indivíduo. Como observa Miller (2013), nessa tentativa de entender e reconhecer os limites do aceitável, nasce uma aura de ansiedade relacionada à moda, por conta desse paradoxo da escolha: existem milhares de opções, e, na tentativa de fazer a escolha perfeita, as pessoas se paralisam e caem no conformismo para evitar a estranheza. Afinal, as pessoas querem se diferenciar

para serem percebidas, mas não a ponto de causar sua exclusão social por não conseguirem se encaixar em nenhum grupo. Essa busca por autenticidade “é cheia de irônicas contradições: liberdades que criam ansiedades, empoderamento que parece opressivo, individualismo que leva à conformidade.” (Miller, 2013, p.60). Apesar de Miller estudar a sociedade londrina, esse é um fenômeno que pode ser observado em diversas sociedades ao redor do mundo, ainda mais com o processo de globalização.

É a partir dessas ansiedades geradas pelas dinâmicas que forçam ao sujeito uma constante reformulação de si através do consumo que começa a surgir o sistema fast-fashion, extremamente discutido modelo de produção e consumo que se baseia principalmente na velocidade produzida pela lógica industrial. Nele, a moda se consolida como ferramenta de construção de narrativas identitárias, que no contexto capitalista em que vivemos, precisa estar sempre se reformulando.

2.1 ENTRELAÇANDO OS FIOS: UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL SOBRE A MODA

Depois de mapear como o conceito de moda foi construído historicamente e validado dentro do campo acadêmico, proponho trazer algumas provocações para refletir sobre essa perspectiva. Uma das bases argumentativas será o pensamento decolonial, uma corrente crítica muito utilizada por pensadores latino-americanos, que surge principalmente através do grupo Modernidade/Colonialidade⁵ e promove o diálogo e a cooperação entre diferentes áreas do conhecimento, ou seja, a transdisciplinaridade, na direção de combater o epistemicídio gerado pelas lógicas de produção de conhecimento eurocêntricas e colonialistas. A abordagem crítica relacionada a esses conceitos se faz importante, principalmente no contexto brasileiro, quando consideramos que, como apontado por Maia (2022), o primeiro curso de moda a surgir no Brasil não fez questão de considerar as especificidades culturais e históricas do nosso território e apenas adaptou a estrutura do curso elaborado na Europa e nos Estados Unidos. Isso faz com que os conteúdos

⁵ É um conjunto de intelectuais e pesquisadores latino-americanos, de diversos campos de pesquisa, que surgiu no final do século XX e início do XXI, com o objetivo de criticar e repensar os conceitos de modernidade, colonialismo e globalização a partir de uma perspectiva do Sul global, pensando principalmente a partir da América Latina.

trabalhados aqui se relacionem apenas com realidades do Norte global ou, quando estudamos a história da moda brasileira, tratemos apenas de uma moda construída a partir desse olhar eurocêntrico. Tal perspectiva invisibiliza outras formas de se relacionar com o vestir e naturaliza a ideia de que apenas as sociedades ocidentais têm modernidade e, portanto, seriam as únicas capazes de elaborar uma estrutura curricular legítima. Assim, é possível afirmar que a grade curricular dos cursos de moda no Brasil também segue uma lógica epistemicida de produção e perpetuação do conhecimento. A estrutura atual não abre espaço para outras formas de pensar o vestir, impedindo que essas perspectivas sejam reconhecidas como legítimas. Dentro da graduação, esses debates sequer têm lugar, o que perpetua uma formação eurocentrada e excludente.

O conceito de colonialidade, desenvolvido pelo sociólogo Aníbal Quijano (2005), entende a construção da concepção de raça — forma de classificar povos não europeus —, como instrumento fundamental para legitimar o processo de colonização e a exploração do trabalho dos povos do resto do mundo pelos europeus, reduzindo grupos sociais complexos e diversos a categorias generalizantes, como “índios” e “negros”. Podemos perceber que o processo de dominação não foi apenas territorial e econômico, mas também achatou as subjetividades desses povos, plurais, inferiorizando-os dentro dessa lógica hierárquica produzida. Relacionou-se, ainda, os conhecimentos elaborados por esses povos a algo atrasado e primitivo, colocando-os dentro de uma noção dualista e hierarquizada de produção de ciência e cultura que se perpetua até a contemporaneidade. O uso das teorias decoloniais se faz pertinente pois nos permite pensar a moda como uma ferramenta de poder que deslegitima sistemas de saber de diversas culturas, que foram, muitas vezes, apagados pela lógica colonialista e epistemicida.

A definição de epistemicídio, elaborada por Boaventura de Sousa Santos e utilizada por Sueli Carneiro (2005) para pensar as questões de raça no contexto brasileiro, é posta como um projeto sistêmico, pautado na ideia de diferença inata entre as raças defendida pelo filósofo Kant, que localiza o sujeito europeu como o único sujeito racional, capaz de produzir ciência, avanço e verdade.⁶ Essa lógica

⁶ “Em sua antropologia, Kant identifica diferenças inatas entre as raças. Elas abrigariam capacidades e inclinações que seriam grandemente devidas ao meio ambiente. Assim, os trópicos seriam inibidores do desenvolvimento de tipos laboriosos como seria o caso dos negros, ao contrário do que ocorreria nos climas

inferioriza e silencia as cosmovisões e as formulações de conhecimento de outros grupos sociais, desqualificando e eliminando modos de construção de saber baseados na corporeidade, oralidade e relações ancestrais. Trata-se de uma lógica de dominação que sustentou o processo de colonização e que segue operando como estrutura até os dias atuais. De forma menos explícita do que no período colonial, quando essa ideia de superioridade encontrava respaldo direto na ciência, agora se faz revestida de novas máscaras, que tornam sua atuação mais complexa, mas, ainda assim, são violências colonialistas.

A fim de demonstrar um pouco de como esse epistemicídio se dá dentro da moda, trago um dos pensamentos que pauta e caracteriza a alta-costura e a ideia de luxo e elegância nesse sistema de moda europeu. Segundo Dana Thomas (2008), o *savoir-faire* (saber fazer) é um conceito de técnica e artesanaria que define a alma da alta-costura, carregando em si uma ideia de exclusividade, autenticidade e longevidade. No contexto do século XX, em que as marcas de luxo estavam cada vez mais se rendendo à lógica industrial, o *savoir-faire* passou a ser entendido como uma forma de resistência cultural e de preservação de tradições familiares, como é o caso da Louis Vuitton, que conseguiu manter esse conceito por mais tempo que outras casas, embora também tenha se rendido às novas lógicas de produção e consumo. Partindo do que foi exposto, cabe aqui uma provocação: por que quando esse conceito de artesanaria e preservação de saberes de tradição familiar está relacionado à cultura europeia, isso é visto como moda e percebido como algo luxuoso e, quando está atrelado à cultura de outros povos, é reduzido à indumentária, à “cultura de tal povo” (Santos 2020, p.183)⁷, algo “empalhado” no tempo? Não seria a moda europeia apenas mais uma — entre muitas — forma de se relacionar com o vestuário? Isso não é também uma forma de inferiorizar os sistemas de vestimenta de outros grupos sociais?

temperados, fator explicativo da propensão dos povos brancos ocidentais, que neles tendem a serem mais laboriosos. O foco das preocupações de Kant é determinar as condições de possibilidade de desenvolvimento da espécie humana da cultura e da civilização e identificar os grupos humanos mais aptos para a realização dessa tarefa. Da classificação das capacidades inatas de cada uma das raças humanas, Kant conclui serem os nativos americanos pessoas fracas para o trabalho árduo e resistentes à cultura. Já os asiáticos seriam tipos humanos civilizados, mas sem espírito e estáticos, 99 enquanto os africanos seriam tipos humanos que representam a cultura dos escravos, posto que aceitam a escravidão, não têm amor à liberdade, e seriam incapazes de criarem sozinhos uma sociedade civil ordenada.” (Sueli Carneiro, 2005, p.98-99)

⁷ “o vestuário, como os demais sentidos e significados propostos por um povo são não apenas desqualificados, mas também aprisionados em um sistema denominado pelo colonizador de “cultura” de tal povo” (Santos, 2020, p.183)

É nesse ponto que podemos inserir a discussão de Santos e Medrado. No texto *Moda e decolonialidade: colonialismo, vestuário e binarismo* (2023), as autoras problematizam justamente a categorização binária dentro da lógica colonial que estrutura o campo da moda, e fazem essa problematização a partir da análise crítica dos estudos de Gilda de Mello e Souza e Gilberto Freyre, que, segundo elas, contribuíram para reforçar e consagrar essa concepção binária no âmbito da moda. De acordo com as autoras, esse modelo divide as relações com o vestir entre “moda”, entendida como expressão contemporânea, dinâmica e inovadora, e “indumentária/traje”, associada a roupas características de determinados povos, mas frequentemente tratada como algo tradicional e, por isso, parado no tempo. Ao estabelecer essa divisão, atribui-se à indumentária apenas a possibilidade de imitar ou reproduzir, impondo uma hierarquia onde se legitima a moda e subalterniza quem produz o que os acadêmicos denominam de indumentária. Essa classificação, segundo as autoras, naturaliza a ideia de que somente os sujeitos brancos do eixo Norte seriam capazes de produzir inovação e historicidade. Esse enquadramento distorce a realidade e reforça desigualdades culturais e raciais limitando a plena expressão estética desses grupos, cujos sistemas de vestir são desconsiderados como produções legítimas através dos discursos produzidos pelo sistema de moda. Esse sistema produz, portanto, regimes de verdade sobre o sujeito, sua relação com a vestimenta e, por consequência, com sua identidade e seu modo de estar e ser no mundo. Então, podemos relacionar esse pensamento com a fala de Ailton Krenak:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história. (Krenak 2019, p.11)

É a concepção de verdade absoluta, que surge no Renascimento, como mencionado no subcapítulo anterior, atrelada a noção de raça, como traz Quijano, que faz com que os povos europeus se achem no direito de achatar e dualizar as subjetividades do mundo: entre o que é e o que não é, quem tem raça e quem não tem, quem é o etnógrafo e quem é o “outro” a ser estudado. Não há espaço para

outras existências; conseqüentemente, não há espaço para as outras expressões de modas do mundo. O conhecimento das outras comunidades só é validado quando é pesquisado por um etnógrafo.

O estudo do “outro”, para Nego Bispo (2023, p.2), faz parte do processo de denominação: “uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta.” Depois de apagar (ou tentar apagar) a cultura de outros povos, os colonizadores recontam suas histórias, “reensinam” suas próprias modas, só que agora com os valores e perspectivas do dominador. O que acontece na moda é um exemplo do projeto epistemicida colonialista. As modas de outros grupos sociais só é entendida como moda legítima através de processos de apropriação, como, por exemplo, ao virar inspiração para alguma coleção de uma casa de luxo dentro do sistema de moda europeu. Eles deslegitimam e subjagam os saberes do outro, para depois saquear esses conhecimentos.

Dentro da moda, existem vários exemplos desse processo, mas um que considere pertinente trazer — por ser recente e envolver uma casa de luxo — foi o caso da Chanel, em que a marca se apropriou de cocares, objetos pertencentes à cultura indígena norte-americana, em 2014. Posteriormente, esses cocares foram assimilados como acessórios e usados por diversas celebridades.

Os Estados Unidos são um país que faz questão de invisibilizar os povos originários de seu território e celebra o genocídio que esses povos sofreram através da história romântica do Dia de Ação de Graças, que em teoria celebra a união entre colonos e indígenas, mas maqueia a realidade histórica marcada por genocídios. Segundo o National Day Calendar (2025), desde 1970 é organizada uma marcha no Dia de Ação de Graças para honrar a memória dos nativos ancestrais, o que eles chamam de National Day of Mourning (Dia Nacional de Luto). Nesse sentido, conseguimos observar como o sistema de moda ocidental atua como curador do que merece ou não ser reconhecido como moda: ignorando o genocídio e epistemicídio de certos povos, ressignificando seus os símbolos, que agora não carregam mais o vínculo com as suas cosmologias. A matéria do O GLOBO (2015) traz algumas imagens que ajudam a entender como ocorreu o caso:

Figura 01 - desfile Métiers d'Art 2014 da Chanel



Fonte: O GLOBO (2015)

Figura 02 - capa da "Elle UK"



Fonte: O GLOBO (2015)

Como contraponto, temos a capa da Revista Glamour protagonizada pela ativista Alice Pataxó, que afirma a importância do cocar: "Uso sempre que algo importante será feito. É um símbolo de sabedoria e da posição social que nós ocupamos na sociedade" (Glamour, 2023).

Figura 03 - Alice Pataxó é capa da edição de março da Glamour



Fonte: Glamour (2023)

Um dos argumentos trazidos por teóricos para não caracterizar a relação de outros povos com o vestir-se como moda é a de que esses vestires estão datados e fincados em um contexto imutável, que são para estar apenas em museus, sendo estudados e não nas passarelas sendo — autonomamente — criativos.⁸ Santos pontua a partir do pensamento de Sahlins que:

todo sistema cultural está em permanente diálogo com a práxis e, em razão dessa interação, esse sistema se reavalia a todo tempo. Este processo provoca mudanças em diversos níveis, alterações estas que um olhar eurocentrado racista pode optar por não perceber. (2020, p.181)

Tendo isso em vista, é uma escolha contraditória e seletiva pautar o que é moda a partir da ideia de mutabilidade e fechar os olhos para todas as outras manifestações que também seguem uma lógica própria de transformação, afinal, o que se relaciona, naturalmente, se transforma. Não é como se, dentro desses diversos outros sistemas de vestir, os processos de transformação que partem da autenticidade não estivessem presentes, mas, nesses contextos, a autenticidade

⁸ “(...) enquanto os grandes estilistas europeus se inspiram e criam a partir da moda africana ou, pensando da diáspora, nos guetos e ruas, ou ainda, trazendo para o caso brasileiro, indígena, ribeirinho e outros povos “sem moda – ou até “sem história” (sahlins, 2003) cabe apenas, em resposta, copiar.” (Santos, 2020, p.169)

não é uma centralidade e, por isso, também não produzem ansiedade relacionada à percepção e construção de si próprio. As pessoas conseguem expressar suas diferenças e particularidades, construídas a partir de suas relações e individualidades, sem a necessidade de se destacar do conjunto ou se diferenciar dos outros apenas por uma demanda de consumo produzida pela lógica capitalista, mas sim pelo laço entre a comunidade e a individualidade. A busca por autenticidade do mundo moderno se relaciona com a constante necessidade produzida nos indivíduos, de que eles devem se diferenciar para se destacar para serem percebidos em meio a uma multidão que tem se homogeneizado cada vez mais. Existe, entretanto, um limite oculto dentro dessa elaboração da autenticidade, você não pode se diferenciar a ponto de não conseguir se encaixar em nenhum grupo. É uma produção de autenticidade competitiva e ansiosa.

Aqui me permito fazer outra provocação: para onde esse comportamento colonialista, individualista, antropocêntrico e ansioso tem nos levado? Dentro do sistema de moda, onde cada vez mais se discute sustentabilidade como forma de reduzir os estragos que fizemos, como humanidade, no mundo, acredito que cabe discutir comportamento sustentável antes de falar sobre “matéria-prima” sustentável ou até mesmo sobre lógicas de produção sustentáveis. Acredito que seja necessário discutir justiça socioambiental antes de falar sobre modos de produção, pois assim as chances de cairmos em um discurso de *greenwashing* ou até em um esvaziamento de pauta são menores. De acordo com nego bispo:

Apesar de serem criaturas da natureza, os humanistas se descolam da natureza e se tornam criadores. Daí sua necessidade de sintetizar o orgânico, de chamar todas as vidas de matéria-prima. Essa matéria-prima passa a ser um objeto a ser melhorado, beneficiado e sintetizado pelos humanos. Eles se sentem os donos da inteligência, se sentem o próprio deus – o deus na lógica da verticalidade, na lógica do poder, da interferência na vida alheia e da manipulação, e não um deus na lógica da biointeração. (Dos Santos, 2023, p.16)

Ainda faz sentido manter essa lógica de efemeridade na moda, trazida pelo processo de industrialização? Foi essa ligeireza na produção, somada à hierarquização de seres e saberes, que nos fez chegar até aqui, próximos, ou já diante, de um colapso climático. Eu acredito que uma forma de pensar sustentabilidade é parar de falar e começar a escutar quem sempre conseguiu se

relacionar com o mundo sem destruí-lo, quem sempre respeitou o tempo da vida. Mas, para escutá-los, precisamos incluí-los na conversa, e isso implica reconhecer essas outras relações com o vestir como formas legítimas de moda também.

Krenak (2019) propõe, em sua obra *Ideias para adiar o fim do mundo*, caminhos para questionarmos como temos nos relacionado com a vida nos últimos tempos e para tentarmos sonhar um futuro baseado nas sabedorias da ancestralidade, considerando como os povos originários resistiram à colonialidade e como têm atravessado os pesadelos do progresso produzidos pela modernidade e pela pós-modernidade. Para que assim voltemos a “pisar suavemente na terra” (NESTANTE, 2022) e a conviver com ela. É necessário parar de ver os outros seres — nossos parentes — como recursos para satisfazer nossa necessidade compulsiva de consumo. Se “as relações têm que ser cultivadas” (Krenak, 2016), quais são as formas de convivências que nós temos cultivado?

Acredito que, para que consigamos pensar em sustentabilidade, precisamos antes refletir sobre o nosso comportamento no mundo. Com este trabalho, depois de parar para ler e escutar os ensinamentos de alguns mestres e mestras, pretendo dar minha contribuição com algumas *ideias para adiar o fim do mundo*, tendo como ferramenta o pensamento sobre uma moda orientada pelos modos de vida dos ancestrais do nosso território e cultivados pelos mestres de saberes das tradições. Partindo de algumas falas de Krenak (2025), quero sonhar com novas possibilidades, para que possamos cuidar do corpo da Terra. Trazendo à memória, por exemplo, o ofício das fiandeiras, que, mesmo através de práticas trazidas pelos povos europeus, mantém suas produções alinhadas ao tempo do corpo da Terra, subvertendo as lógicas da modernidade e fortalecendo sua relação com o território. Apesar de Krenak (1992) dizer que os povos originários não produzem moda, acredito que ele se refere a essa moda ocidental, pautada nessa lógica insana de consumo. A maioria das comunidades possui, sim, uma relação com o vestir-se e adornar-se como forma de expressão, relação e convivência com o território e suas particularidades.

O sistema de moda atual, junto com o agronegócio, constitui um dos grandes “vilões” produzidos pela modernidade, que consomem a terra de maneira desenfreada. A moda, em especial, se sustenta sobre um ciclo de produção e transformação acelerado, que gera pilhas e pilhas de resíduos têxteis e químicos

tóxicos, os quais são destinados, dentro de uma lógica geopolítica colonial, a países do chamado Sul Global, espaços historicamente explorados e colocados à margem do mundo. O que é vendido como um lifestyle idealizado e nunca alcançado é sustentado às custas da precarização de trabalhadores e do envenenamento de territórios. Pensar nas estruturas desse sistema e sonhar com outras possibilidades é um passo necessário na direção de imaginar *ideias para adiar o fim do mundo*. Mas, para que isso seja possível, é preciso também olhar para trás, para a ancestralidade, como Krenak (2019) nos ensina. E aqui eu trago a memória dos saberes têxteis produzidos em nosso território, vários deles apropriados, silenciados e transformados em “tendência” pela indústria da moda. Esses conhecimentos não produzem apenas beleza puramente estética, mas carregam cosmovisões, modos de viver e conviver com o corpo da terra. Ao revisitar essas práticas ancestrais, não como folclores, mas como tecnologias vivas, talvez possamos reconstruir uma moda que conecta o território, o tempo e a comunidade.

3 TRAMA DE SABERES: A MODA COMO UMA FERRAMENTA DE RE-LAÇO COM OS SABERES ANCESTRAIS

Nós não temos cultura, nós temos modos – modos de ver, de sentir, de fazer as coisas, modos de vida. E os modos podem ser modificados.

- Nego Bispo

Antes de apresentar meus pontos de vista, é importante refletir sobre as características que estruturam as noções de cultura popular, cultura erudita e cultura de massa. Para isso, tomo como referência os estudos de Marilena Chauí, especialmente a obra *Conformismo e Resistência:4* (2014), na qual a autora desenvolve uma análise acerca da cultura popular e de seus desdobramentos. A autora apresenta uma cronologia da concepção que temos atualmente sobre o que é cultura, e as definições mais relevantes para nosso estudo aparecem quando ela retoma o verbo latino *colere*, o qual define cultura como cultivo e cuidado, estabelecendo relações com diferentes áreas, como a agricultura, a puericultura e o culto. Além disso, Chauí também afirma que:

Em sentido amplo, cultura é o campo simbólico e material das atividades humanas, estudadas pela etnografia, pela etnologia e pela antropologia, além da filosofia. Em sentido restrito, isto é, articulada à divisão social do trabalho, tende a identificar-se com a posse de conhecimentos, habilidades e gostos específicos, com privilégios de classe, e leva à distinção entre cultos e incultos, de onde partirá a diferença entre cultura letrada-erudita e cultura popular. (Chauí, 2014, p. 13).

Partindo dessa definição, percebemos que é no interior dessa sociedade dividida em classes que podemos distinguir a cultura popular da cultura erudita. Isso ocorre porque, em um sistema classista, a cultura não consegue se desvincular da lógica de hierarquização que organiza as produções de conhecimento, tanto artísticas como científicas em melhores ou piores a depender do local de onde partem. É então que podemos definir cultura popular como aquela produzida pelas classes populares, percebida, portanto, como atrasada, mística e rasa; e cultura erudita como a produzida pela classe média e financiada pela classe dominante, vista, assim, como contemporânea, complexa e, portanto, mais relevante.

[...] os chamados “subalternos” devem gozar do direito ao “moderno”, mas apenas na qualidade de consumidores ou na condição de “calouros”, artistas julgados pelos padrões das emissoras legalizadas. Na qualidade de produtores e de criadores é-lhes vedado o acesso ao “moderno”, pois, se tal ocorresse, os “subalternos” estariam pondo em questão a viga-mestra da “modernidade”, isto é, a divisão social entre competentes e incompetentes, ou, no jargão sociológico, entre elite e massa. (Chauí, 2014, p.26-27).

Esse pensamento nos conduz à terceira noção de cultura: a cultura de massa, que Chauí denomina anti-cultura. Trata-se do momento em que a cultura passa a se transformar em entretenimento. No entanto, ela considera simplista a ideia de diferenciar cultura popular de cultura de massa apenas pelo argumento de que uma é “feita pelo povo” e a outra é “feita para o povo”. A cultura de massa nasce da indústria cultural, organizada pelo mercado, pelos meios de comunicação e pelas instituições de poder. Ela é pensada para gerar consumo e, por isso, segue as lógicas industriais de produção e circulação, nas quais os símbolos das culturas populares são transformados pelas elites econômicas em mercadorias padronizadas, e posteriormente revendidas ao povo como entretenimento. Esse processo despolitiza as classes populares, reforça hierarquias e impede que os

grupos subalternizados participem da modernidade como criadores, limitando-os ao papel de consumidores.

Desse modo, torna-se possível compreender por que Nego Bispo manifesta resistência ao uso do termo “cultura” e demonstra preferência pela noção de “modos”. Em palestra concedida ao Observatório da Branquitude, em 2023, o autor problematiza a forma como falantes da língua portuguesa frequentemente utilizam o idioma sem plena consciência dos sentidos históricos e políticos que as palavras carregam (Observatório da branquitude, 2023). Para Bispo, a imposição da escrita pelos europeus ocorreu dissociada de uma escuta sensível da oralidade, a qual, segundo ele, possui maior capacidade de atravessar o tempo e produzir compreensão coletiva. Essa reflexão mostra-se especialmente pertinente quando aplicada ao campo da moda, uma vez que o próprio termo “moda” carrega um potencial semântico mais amplo do que aquele geralmente reconhecido nos espaços acadêmicos. Conforme o *Dicionário Houaiss* (2009), moda refere-se a um conjunto de opiniões, gostos e modos de agir, viver e sentir compartilhados socialmente, o que amplia sua compreensão para além de um sistema normativo de produção de roupas. Nesse sentido, Epaminondas (2024), no artigo *Caminhos decoloniais nos estudos de moda: raça, gênero e um conceito em revisão*, evidencia como diferentes línguas mobilizam termos distintos para nomear tanto a indumentária quanto a roupa que veste o corpo e constitui a aparência do sujeito, apontando para disputas conceituais em torno do próprio significado de moda. A autora recorre às contribuições de Angela Jansen (2020), que propõe que a construção de uma moda decolonial passa pela desvinculação do conceito de moda da lógica da modernidade-colonialidade, redefinindo-o como “uma multitude de possibilidades” que existem dentro e fora da modernidade. Para tanto, Jansen diferencia o substantivo *fashion*, associado à moda eurocêntrica institucionalizada, do verbo *to fashion*, que remete ao ato de moldar o corpo e a aparência, abrangendo múltiplas temporalidades e geografias e operando além da diferença colonial. A possibilidade de transpor esse uso para o contexto brasileiro, segundo Epaminondas, reside na adoção do termo “vestir”, já defendido por alguns autores para designar práticas que envolvem intervenções sobre o corpo, relacionadas ou não aos sistemas institucionais da moda. Ainda assim, o que costuma ser interpretado como moda no campo acadêmico permanece frequentemente reduzido a um sistema europeu

difundido globalmente, desconsiderando a pluralidade de experiências, saberes e modos de vida historicamente situados em outros contextos, em contradição com o próprio significado do termo que nomeia esse sistema. A ideia desse capítulo é essa, propôr a moda como uma ferramenta para perpetuar esses saberes, que são modos de viver, de agir, de se expressar do nosso território, demonstrando como ela pode ser uma ferramenta para manutenção dos saberes como uma prática viva e atuante na contemporaneidade. Tais saberes marginalizados pelas lógicas coloniais podem ser entendidos como expressões legítimas de moda, ou seja, como modos coletivos de agir, sentir e expressar opiniões, gostos e identidades. Também podemos pensar esses saberes como uma faca de dois gumes, de um lado, cortam os vínculos com a colonialidade ao romper com o caráter epistemicida desse sistema; de outro, nos permitem pensar em sustentabilidade de uma forma menos rasa e que também pense justiça socioambiental, pois esses ofícios possuem alternativas de existência e convivência mais sustentáveis e integrados ao mundo que nos cerca. E aqui, sustentabilidade não é entendida apenas no sentido ecológico convencional, mas como uma prática de sustentação coletiva da vida — de todas as vidas. Pensar a moda não como um dispositivo de consumo e descarte, mas como um meio possível para existir e resistir, até que a resistência não seja mais necessária e a existência seja plural e envolvente.

Para começarmos esse processo, uma das estratégias que podemos usar como forma de contra-dominância e de mudança nas perspectivas do nosso campo é a guerra das denominações, apresentada por Bispo em seu livro *Colonização, Quilombos: modos e significações* (Bispo, 2019), na qual ele busca enfraquecer e substituir as palavras utilizadas pelos colonialistas como forma de luta contra-colonial. Para Bispo, o ato de nomear não tem a ver apenas com o significado das coisas: é uma forma de dominação. Ao determinar os termos usados para significar o mundo, os colonizadores impõem sua própria visão. Renomear é uma forma de resistir. É neste ponto que nós entramos, não para renomear a moda, mas para reivindicar e reinventar o uso do termo, já que, como brinca Nêgo Bispo (2023), os colonialistas não sabem usar nem a própria língua. Trata-se, portanto, de abranger outras expressões estéticas que não apenas a europeia e, por consequência, incorporar outros modos de se relacionar, já que, semanticamente, esse é o real significado de "moda". A partir desse novo ponto, podemos erguer

outras visões contra a perspectiva colonialista sobre o que é moda e o que é, pejorativamente, considerado cultura.

O diálogo com a juventude é outra ferramenta valiosa no processo de contra-dominação, nesse sentido, a moda e a ressignificação do termo surgem como importantes aliadas. Elisabeth Murilho, no artigo *É possível falar de tribos urbanas hoje? A moda e a cultura juvenil contemporânea* (2011), aponta que, a partir da década de 1950, no pós-guerra, origina-se a condição juvenil, compreendida como um período de transição entre a infância e a vida adulta.

A juventude começa a ganhar destaque dentro da sociedade por ser um grupo que expressa ideias de liberdade, individualidade e descontração. Ser jovem passa a ser um desejo, e a moda começa a se apropriar das revoltas que surgem nas ruas para elaborar as coleções desfiladas nas passarelas, a fim de dialogar com esse novo público que estava emergindo e transformar suas expressões de revolta em objetos de consumo. Com o surgimento da indústria cultural, a moda passou a se relacionar de forma mais direta com o público jovem e se consolidou como uma ferramenta de comunicação dos jovens com o mundo e vice-versa. A moda pode assumir um papel estratégico, pois facilita o diálogo com a juventude, ampliando a possibilidade de provocar debates e reflexões nesse meio. Considerando que os jovens representam uma força transformadora e um caminho para o futuro, é fundamental estabelecer canais de comunicação com eles. A moda, da forma como foi construída para se comunicar com esse grupo, revela-se um meio privilegiado para aproximarmos nosso debate, no sentido de incitar questionamentos nesse grupo, que possui uma certa liberdade de se movimentar e ir contra as normas sociais.

O texto *Tejemos nuestra vida: testimonios sobre el arte textil de Taquile* (2017) nos ajuda a reforçar essa importância com exemplos práticos, ao apresentar diversos relatos sobre o papel do fiar e do tecer tanto na economia do povo taquileño quanto em seu modo de vida e em seu sentimento de comunidade — que busca valorizar os saberes dos mais antigos e reconhece igualmente as produções e vivências dos mais jovens. Essa dinâmica contribui para retirar os mais velhos do lugar de “peso” dentro da sociedade e os aproxima das gerações mais novas. Por meio dos depoimentos, podemos observar a relevância do diálogo com a juventude para manter os saberes vivos no tempo. Aliado a isso, evidencia-se o valor de

cultivar um sentimento de orgulho em torno desses conhecimentos, de modo que os jovens continuem se interessando pelas práticas ancestrais não coloniais de seus territórios e, ao reproduzi-las, também possam transformá-las a partir de suas próprias vivências. A seguir, um dos relatos presentes na obra:

Mi papá y mi mamá me enseñaron a los 4 años a hilar con lana de oveja y pushkana. Luego me enseñó mi papá a tejer chullo oreja, purito blanco, sin figuras. Pero luego me interesó aprender a hacer con figuras y mi papá también me enseñó a tejer con figuras: rosas, pajaritos, tijera, cinta lawar. Ahora ya aprendí a tejer y saco mis figuras. - Santos Michell Mamani Quispe, 16 años. (Tejemos nuestra vida, 2017)

“Meu pai e minha mãe me ensinaram a fiar com lã de ovelha e pushkana quando eu tinha 4 anos. Depois meu pai me ensinou a tecer um gorro de orelha, puramente branco, sem figuras. Mas depois me interessei em aprender a fazer com figuras, e meu pai também me ensinou a tecer com figuras: rosas, passarinhos, tesoura (símbolo decorativo), cinta lawar (cinto com padrões tradicionais). Agora já aprendi a tecer e crio minhas próprias figuras.”
— Santos Michell Mamani Quispe, 16 anos (tradução da autora)

Assim, podemos perceber como a juventude, quando estimulada a participar dos processos de transformação da cultura, vê nela uma forma de expressão de si sem perder os laços com a comunidade e a ancestralidade.

Retomando a ideia da imagem de moda como uma forma de comunicação com a juventude, é importante considerar que uma das suas finalidades é a produção de desejo, que estimula a compra de um produto. Porém a imagem não é apenas uma ferramenta estética, mas um artifício cheio de nuances. Quando a palavra esconde ou não fala, a imagem revela — para quem sabe ler essas sutilezas — e comunica. É uma forma mais instantânea de provocar emoções, evocar memórias, envolver e estabelecer conexões com quem a vê, fortalecendo discursos e facilitando sua compreensão, contribuindo para o interesse do espectador pelo produto. Embora seu objetivo imediato seja estimular o desejo de compra, a função que aqui pretendo atribuir à imagem de moda vai além disso. Busco que ela opere na construção de outros tipos de desejo, como o de pertencimento, o de retorno a determinadas memórias e o de criação de relações simbólicas entre sujeito, corpo e vestimenta, ativando dimensões afetivas que ultrapassam o consumo material. Portanto, o produto que pretendo “vender” com as imagens que serão produzidas é

o desejo de envolvimento dessa humanidade mergulhada no “eu” com suas memórias ancestrais, provocando, assim, uma saída de si para olhar em volta e reaver nossa relação com o mundo que nos abriga, de forma mais cuidadosa e consciente.

4 FIANDEIRAS, TECELÃS E TINTUREIRAS

No início deste ano de 2025, eu me inscrevi em um edital para fazer uma intervenção em Sagarana, onde convidaram artistas a participarem da criação de murais em um espaço comunitário em construção, que é o Cresertão, um ponto de encontros, memórias e celebrações. Local pensado para ser uma casa coletiva, onde crianças brincam, pessoas mais velhas compartilham saberes e a arte transforma o cotidiano, esse lugar tem como pilar a arte e os modos de vida da cidade e de quem a habita. Os murais fariam parte — e agora fazem — dessa construção simbólica e afetiva, trazendo cor, histórias e acolhimento. Na minha proposta procurei incorporar elementos que remetessem ao cerrado, como as máscaras de lobo-guará usadas pelas crianças, que fizeram alusão tanto às máscaras presentes em diversos festejos típicos da região quanto à figura simbólica do lobo-guará. Ao fundo, desenhei um pequizeiro, e as cobras corais também foram incluídas como símbolos da fauna e flora local. Busquei trazer elementos que evocassem a ideia de proteção, como a figa de Guiné e as cobras, que possuem o poder de transmutar energias negativas em positivas, promovendo proteção do espaço e o descarrego para quem entra (figura 04). Além disso, o trabalho reflete sobre a importância de respeitar o tempo das coisas, com a mais velha sendo a árvore maior e cheia de flores e frutos e as crianças tendo mudinhas nascendo nas suas cabeças. Busquei transmitir, além da ideia de respeito, o entendimento da importância de cada fase da vida, com a sabedoria da idade mais avançada e a curiosidade e alegria das crianças, dois momentos que muitas vezes não são devidamente valorizados no mundo atual. Quis representar as crianças mascaradas para evitar definir seus gêneros, focando no fato de que são crianças. A ideia da máscara também visava possibilitar que qualquer pessoa que observe ou interaja com o trabalho possa se imaginar naquela posição, tendo a oportunidade de aprender e conhecer mais sobre o mundo ao seu redor. A proposta foi bem aceita,

principalmente pelas crianças, que me ajudaram a colorir o desenho e posteriormente o mural. Isso me deixou muito feliz, pois como eu sou tímida e estava em um lugar novo, me sentia muito insegura e ter as crianças me ajudando foi aos poucos me dando uma confiança para continuar o processo. Depois, a gente até fez um desenho com um pouco das ideias de cada um, e aí surgiu o Tatá Boizinho da Língua de Cobra do Cajueiro (figura 05).

Figura 04 - *Eu não ando só*



Fonte: Da autora, 2025.

Figura 05 - Tatá boizinho da língua de cobra do cajueiro



Fonte: Da autora, 2025.

Como a maioria das propostas enviadas falavam sobre o ofício das fiandeiras, o pessoal do Cresertão fez uma surpresa e convidaram duas fiandeiras para fiar e conversar com a gente depois do cinema. A maioria das mestras conta que começou a fiar muito cedo, por volta dos oito anos de idade. Em geral, aprenderam dentro de casa, observando e praticando ao lado de suas mães.

Dona Yana contou que, às vezes, organizavam mutirões entre elas e passavam o dia nas casas umas das outras, fiando enquanto os maridos limpavam os quintais. No fim do dia, o quintal estava limpo e a casa, com roupas de cama novas — tudo arrumadinho. Dona Eva foi uma das que aprendeu a fiar desde pequena. Com apenas oito anos, já dominava a técnica, mas se interessou em aprender a tecer, tingir, costurar e bordar também. Ela se casou aos 14 anos e contou, com orgulho, que foi ela mesma quem fez o próprio vestido de noiva e todo o enxoval de casamento, que depois teve que dividir com uma prima. Disse ainda que era ela quem costurava as roupas do marido, que gostava de estar sempre vestido com peças novas.

Hoje, Dona Eva não fia mais, mas, no dia em que Dona Yana e outra mestra foram ao Cresertão fiar para a gente ver, ela se animou e fiou também. Depois, conversando com a gente, disse que queria voltar a fiar, mas a fábrica que produzia as melhores rodas de fiar, que ficava em Patos de Minas, acabou fechando. Hoje, é mais difícil achar rodas que não sejam de segunda mão. Elas disseram que, hoje em dia, já não se reúnem tanto para fiar em grupo, apenas quando tem algum evento. A maioria prefere fiar em casa mesmo.

Algumas gostam de cantar enquanto trabalham, outras, nem tanto. Dona Inhana gostava mais de cantar e era mais conversadeira, e contou que, por dia, fia uma determinada quantidade de algodão medida em arrobas. Essa unidade, geralmente usada para pesar gado, ganha sentido nesse contexto e revela as particularidades do lugar cercado por fazendas, se fazendo uma linguagem mais comum que quilos.

João, esposo da minha melhor amiga, que é cineasta e foi quem primeiro conheceu Sagarana por morar em Arinos, cidade da qual Sagarana é distrito, compartilhou um pouco sobre o processo de tingimento contando que quando chega a hora de tingir os fios, eles chegam a encher a carroceria do caminhão com folhas de manga, que dão uns tons de amarelo no algodão.

Uma das meninas ia fazer sua pintura com tinta de barro, e por isso Joca nos levou para buscar esse barro que ele também usa na confecção de algumas peças de cerâmicas. No caminho ele foi explicando todo o processo que envolve a criação das peças. Naquele dia fiz uma ocarina, e foi engraçado como parece que eu voltei a ter um entusiasmo de criança aprendendo uma coisa nova.

A produção de cerâmica exige conhecimento, paciência e muita atenção aos detalhes. No final todos acabaram usando barro em suas pinturas. Em Sagarana, é comum que as casas sejam decoradas com objetos de barro. Me apaixonei especialmente pela casa de Dona Teriana, que, junto com o marido, cria diversas peças decorativas. Foi esse encantamento que me inspirou a trazer a cerâmica como referência para a prancha de beleza do editorial. Além disso, um dos territórios que também está no Sertão de Minas é o Vale do Jequitinhonha, onde vivem as mestras do barro - mulheres que trabalham com cerâmica e produzem peças que retratam outras mulheres. Apesar de não ter ido a Jequitinhonha, achei que caberia utilizar suas obras também como base estética para a composição visual da beleza no editorial.

Um momento muito bonito foi a reação de Dona Zidora à homenagem feita por Decy, que a retratou em uma das paredes do Cresertão. Apesar de, à primeira vista, ela ter estranhado, depois parece que gostou, porque, como forma de agradecimento, preparou três fornadas de mané pelado enrolado em folha de bananeira e mandou para a gente comer. Achei muito bonita essa forma dela de agradecer. Neste ato, consegui enxergar a ideia de compartilhamento de saberes que Nego Bispo fala. Decy sabe pintar, Dona Zidora sabe fazer o mané pelado, e uma presenteou o outro com sua sabedoria.

O forró foi outra coisa que gostei muito, tanto por gosto pessoal quanto por perceber como esse evento é um ponto de encontro das crianças, dos jovens e dos mais velhos. Todo mundo dança e todo mundo se diverte. Achei essa uma forma muito esperta e eficiente de fortalecer os laços comunitários e manter vivas as tradições locais, ainda mais porque ninguém tentou "gourmetizar" o forró só porque pessoas de fora estavam lá. Foi respeitado o gosto das pessoas da cidade.

Em uma conversa com Dona Nega, ela falou sobre como aprendeu a fiar, e esse relato me fez refletir sobre as questões de gênero que atravessam não só esse saber, mas muitos outros conhecimentos têxteis, historicamente associados ao que

se entende como “saber feminino”. Dona Nega começou a fiar por volta dos sete ou oito anos, como a maioria das fiandeiras, e um aspecto marcante desse aprendizado é o fato de ele não ter sido uma escolha, mas uma imposição do pai. Ela conta que, em um dia específico, foi obrigada a fiar sozinha, sem nunca ter sido ensinada diretamente. Para dar conta da exigência, recorreu às memórias das vezes em que havia observado a mãe e as avós fiando e, entre tentativas e esforço, conseguiu fiar duas rodadas ainda naquele mesmo dia.

Embora hoje Dona Yana relate que existem homens que fiam, essa prática sempre esteve majoritariamente vinculada à extensão dos trabalhos domésticos e, portanto, ao universo feminino. Nesse sentido, o fiar também se configura como um espaço de controle e dominação sobre o corpo das mulheres. Muitas fiandeiras relatam, por exemplo, que seus companheiros as proibiam de participar das reuniões coletivas; ainda assim, elas iam transformando o encontro e o próprio ato de fiar em um gesto de resistência.

Pensar o sertão a partir desses relatos exige romper com a visão romantizada que, muitas vezes, se constrói sobre os processos de transmissão dos saberes tradicionais. O sertão é carne e osso: é feito de beleza, mas também de violências e contradições. Encarar essas tensões não enfraquece os saberes, ao contrário, permite que essas questões sejam debatidas e reelaboradas, afinal, a contemporaneidade também tem o que contribuir.

4.1 PRANCHA ICONOGRÁFICA DE TIPOGRAFIA E IDENTIDADE VISUAL

MENGA é uma revista de moda que nasce com a proposta de tensionar e ampliar os debates sobre moda dentro da academia, ao mesmo tempo em que busca democratizar esses conhecimentos para quem está fora do espaço acadêmico. Seu objetivo é aproximar reflexões, pesquisas e produções que discutem moda a partir dos saberes e modos de vida não coloniais do nosso território, valorizando aquilo que é construído coletivamente, que resiste às narrativas hegemônicas e que é transmitido pelos mestres detentores desses saberes. A revista propõe pensar como a moda pode se aliar a essas comunidades, contribuindo para manter vivos seus conhecimentos, suas práticas e suas memórias por meio das imagens, que são capazes de preservar histórias, gestos, técnicas e modos de existir que muitas vezes são invisibilizados pelos circuitos tradicionais da moda.

O nome MENGA vem das tradições da Umbanda e do Candomblé e significa “sangue”, que foi traduzido aqui como um símbolo de ancestralidade e continuidade. Esse sangue não remete apenas ao sangue animal; também existe o sangue que vem dos vegetais e o dos minerais, que são sangues que fundamentam os rituais dentro dessas tradições. Isso conversa bastante com a proposta da revista, que é não só resgatar nossas relações com o sangue da nossa ancestralidade humana, mas também resgatar a nossa relação com o sangue do corpo da terra que nos abriga.

Figura 06 – Prancha Iconográfica de Tipografia e identidade visual



Fonte: Da autora, 2025.

5. EDITORIAL: DESENVOLVIMENTO

A revista proposta neste trabalho se configura como um desdobramento material e discursivo do editorial, ampliando sua potência narrativa para além da imagem. Mais do que um suporte editorial, a MENGA opera como um território de articulação entre moda, ancestralidade e crítica ao sistema hegemônico de produção de sentidos. Ao reunir entrevistas, imagens, textos reflexivos e processos criativos, a revista constrói uma narrativa que dialoga com as referências do editorial e as expande a partir de uma perspectiva situada, comprometida com os saberes do nosso território e com outras formas de existir e vestir. Assim, a MENGA não se propõe apenas a representar uma ideia de artesanato, mas a tensioná-la, evidenciando seus conflitos, apagamentos e resistências, ao mesmo tempo em que afirma a moda como linguagem política, relacional e atravessada pelo território.

A seguir, detalho cada uma das etapas que compuseram o desenvolvimento do editorial, explicando as escolhas criativas e as referências que guiaram o processo.

5.1 PRANCHA ICONOGRÁFICA DE TEMA E CORES

Baseado no tema escolhido e nas experiências vividas, foi criada a prancha de tema. Como os fios e tecidos são tingidos com técnicas de tingimento natural, usei algumas plantas do sertão, muito utilizadas pelas tintureiras, para construir a paleta de cores. Escolhi as cores produzidas a partir do jatobá, do murici-do-cerrado, do urucum e das folhas de manga, além das cores naturais do algodão. Busquei trazer todos os processos que envolvem a produção têxtil, como plantar, fiar, tingir, tecer, bordar e costurar, como forma de nos reconectar aos processos produtivos por completo. Trouxe algumas imagens de peças de cerâmica, que é algo muito forte em Sagarana, e uma imagem de Nossa Senhora, para representar a religiosidade.

Figura 07 – Prancha Iconográfica de Tema e Cores



Fonte: Da autora, 2025.

5.2 PRANCHA ICONOGRÁFICA DE BELEZA, POSES E ACESSÓRIOS

Para a prancha de beleza (figura 08), usei como referências as bonecas de cerâmica produzidas pelas mestras do Vale do Jequitinhonha. Apesar de não ser algo produzido em Sagarana, como o trabalho com barro é muito presente na cidade, achei pertinente laçar esses ofícios. Baseado nelas, farei o cabelo e a maquiagem. Para a pele, trarei como outra inspiração as águas do rio Urucuia, que

banha a cidade. Por isso, a pele terá um aspecto molhado e bem iluminado. A palhacinha de uma das imagens é uma homenagem que farei a Dona Gasparina, que se caracteriza de palhaço para dar oficinas às crianças da cidade.

Na prancha de pose (figura 09), busquei referências que remetem à conexão, ao cuidado e à força. Como Dona Eva contou que fiou, teceu, bordou e costurou seu vestido e enxoval de casamento, uma das produções fará referência a isso. Outra referência será o forró da cidade, onde todos se reúnem. Além disso, trarei a relação dos mais velhos com os mais novos: uma das produções fará referência à pintura que fiz em uma das paredes do Cresertão, que trata justamente desse tema. Outra produção será inspirada nos encontros das mestras fiandeiras, que se reúnem para fiar, cantar e conversar.

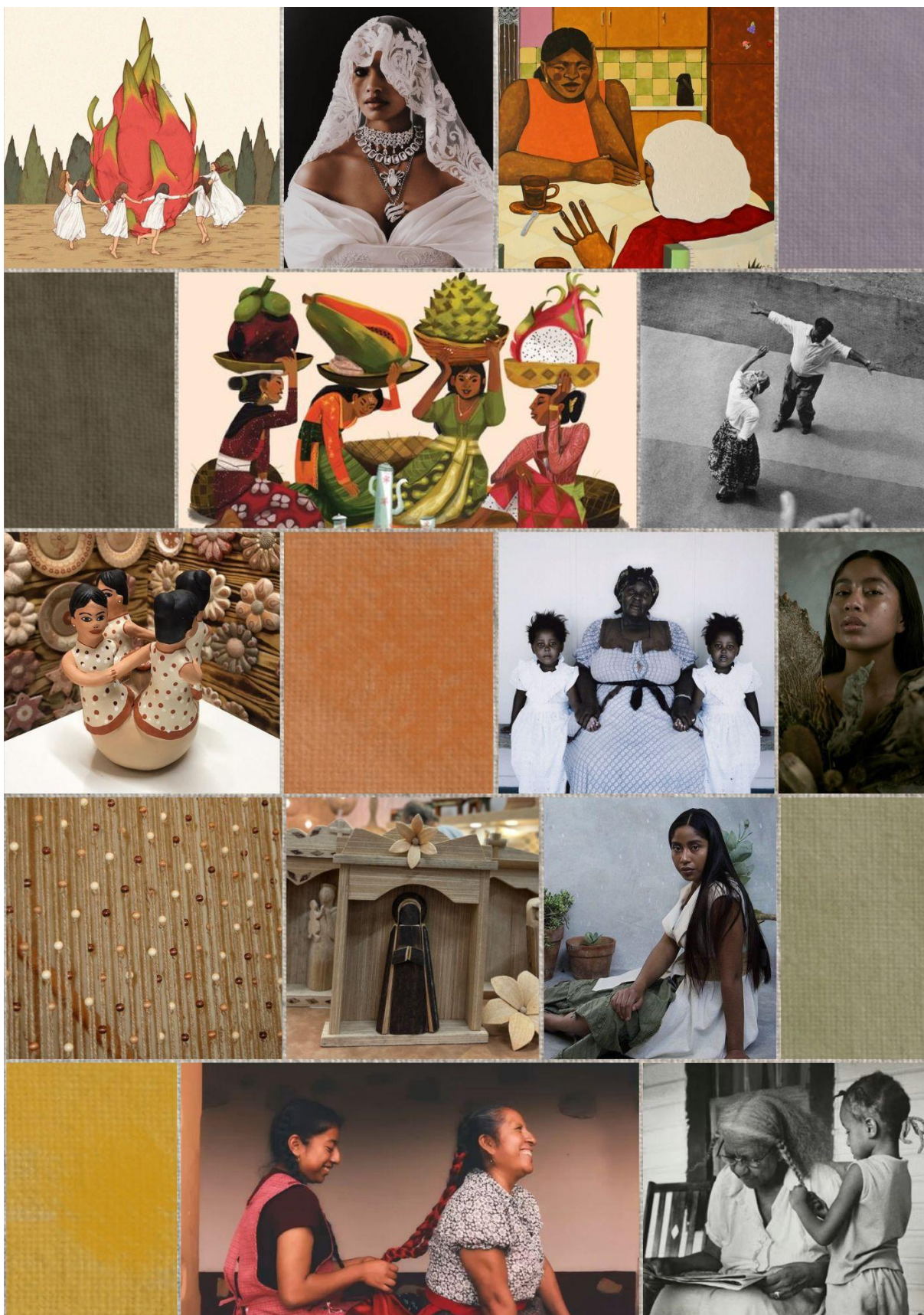
Para os acessórios (figura 10), trarei peças produzidas a partir de sementes, barro e fios, que representam as etapas iniciais dos processos dos quais fazem parte, além de reforçar a ideia de reconexão com as fases da produção artesanal. Também farei alusão aos festejos da cidade e às performances do coletivo de Joca com Passarin — o Mutum Cênico. As crianças que serão fotografadas estarão usando máscaras, que estão presentes em ambas as referências citadas.

Figura 08 – Prancha Iconográfica de Beleza



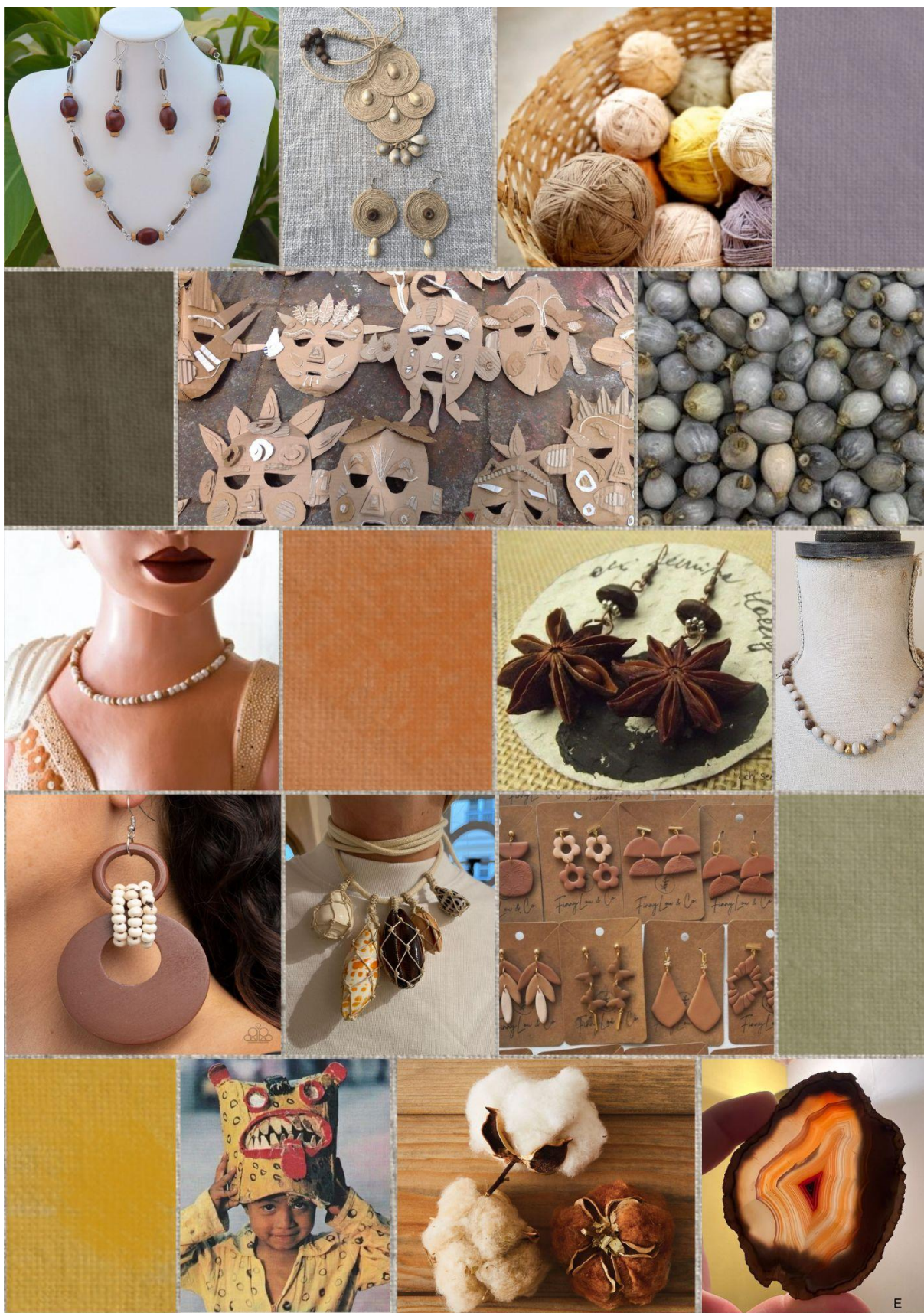
Fonte: Da autora, 2025.

Figura 09 – Prancha Iconográfica de Pose



Fonte: Da autora, 2025.

Figura 10 – Prancha Iconográfica de Acessórios



Fonte: Da autora, 2025

5.3 FICHA TÉCNICA

Conceito, Direção, Produção geral: Maria Gabriela Diniz Ribeiro

Styling e Produção de Moda: Maria Gabriela Diniz Ribeiro

Assistente de produção: Vitor juinio

Orientação: Prof. Me. Anirã Marina de Aguiar Casali Dias

Fotografia e Tratamento de imagens: Letícia Aguiar Barcelos

Modelos: Taylane, Vitor Junio, Dona Gasparina, Bianca, Elaine, Dona Yana e Dona Ledina

Acessórios: brinco de baru - dona gasparina + acervo pessoal

Cabelo e maquiagem: Maria Gabriela Diniz Ribeiro

Locação: Sagarana de minas - MG

Agradecimentos: Dona Nega, Rhaul, Jaqueline, Dona Eva e Dona Joana

5.4 CUSTOS DO EDITORIAL

Tabela 1 – Planilha de custos do editorial

Item	Valor unitário	Quantidade	Valor total	Fornecedor
Deslocamento JF - DF	\$270,00	1 passagem	\$270,00	Gypsy
Deslocamento DF - Sagarana	\$120,00	2 passagens	\$240,00	Baú/ Táxi
Deslocamento Sagarana - DF	\$120,00	2 passagens	\$240,00	Baú/ Táxi
Hospedagem	\$0	—	\$0	Rhaul
Alimentação	\$30,00	14 refeições × 2 pessoas = 28 refeições	\$840,00	Dona Eva
Acervo de Styling e figurino	\$100	—	\$100	Brechós variados
Microfone	\$71,10	1 Aparelho	\$71,10	Amazon
Rebatedor	\$118,90	1 equipamento	118,90	Amazon
Fotógrafa	\$332,50	—	\$332,50	—
Modelos e entrevistadas	\$50,00	9 pessoas	\$450	—
			Valor total:	\$2.662,50.

Fonte: Autoria própria, 2025.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, busquei tensionar o campo da moda a partir de uma perspectiva que não a compreende apenas como um sistema mercadológico, mas como um território simbólico, político e relacional. Partindo de uma análise crítica das origens do sistema de moda ocidental e de suas bases modernas, individualistas e colonialistas, procurei evidenciar como essa estrutura se construiu por meio da exclusão, da hierarquização de saberes e do epistemicídio de outras formas de se relacionar com o vestir. Ao olhar para esse sistema, não o fiz com a intenção de negá-lo por completo, mas de compreendê-lo em suas contradições, para então disputar seus sentidos e seus usos.

Nesse percurso, procurei desmontar a ideia naturalizada de que apenas o sistema de moda europeu seria capaz de produzir inovação, historicidade e legitimidade estética. A separação binária entre “moda” e “indumentária”, tão recorrente no campo acadêmico, se mostrou como uma ferramenta de manutenção de hierarquias epistemológicas. Ao tensionar essa lógica, este trabalho aponta para a necessidade de reconhecermos os diversos sistemas de vestir como produções vivas, que se modificam a partir das relações entre comunidade e território, ainda que não operem segundo a lógica efêmera e ansiosa do consumo capitalista. Ao propor esse deslocamento, busco ampliar o entendimento de moda para além de um modelo único, abrindo espaço para outras existências e outros modos de fazer.

Os resultados alcançados a partir da articulação entre teoria e prática, especialmente por meio da produção do editorial e da revista autoral *MENGA*, foram muito satisfatórios. A experimentação com a imagem de moda enquanto linguagem, aliada à pesquisa conceitual e ao envolvimento afetivo com o tema, evidenciou o potencial dessa ferramenta como meio de comunicação e contra-dominação. Eu acredito que o processo de transformar reflexões teóricas em imagens é exercício potente, no qual a criatividade está constantemente atravessada por um compromisso político. Por fim, espero que esta pesquisa possa contribuir, ainda que de forma modesta, para ampliar o campo de reflexão sobre moda, ancestralidade e decolonialidade. Que ela desperte em quem lê um olhar mais atento aos modos de vida que nos cercam. Assim como são as pequenas práticas cotidianas que constroem nosso futuro e nossas memórias acredito que a moda, quando pensada a partir do re-laço, pode se tornar um instrumento de continuidade.

7 REFERÊNCIAS

BISPO, Antônio. Colonização, quilombos: modos e significações. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia, 2019.

BONADIO, Maria Cláudia. O corpo vestido. [S. l.: s. n.], 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/34141730/O_corpo_vestido. Acesso em: 9 jun. 2025.

BRASIL DE FATO. “Estou questionando o progresso em qualquer termo” | BdF Entrevista Ailton Krenak. [S. l.], 2021. 1 vídeo (54 min 12 s). Publicado pelo canal Brasil de Fato. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mnPrJf0Ub-8>. Acesso em: 22 jul. 2025.

CALANCA, Daniela. História social da moda. São Paulo: Senac, 2008.

CARNEIRO, Sueli Aparecida. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://negrasoulblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-o-utro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2025.

CHAUÍ, Marilena. Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Autêntica, 2014.

DOS SANTOS, Antônio Bispo; PEREIRA, Santídio. A Terra Dá, A Terra Quer. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

EPAMINONDAS, Natalia. Caminhos decoloniais nos estudos de moda: raça, gênero e um conceito em revisão. dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], n. 40, p. 266–292, 2024. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1795>. Acesso em: 27 dez. 2025.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUAMÁN CARHUARICRA, Angelina; PERU. Ministerio de Cultura. Tejemos nuestra vida: testimonios sobre o arte textil de Taquile. Lima: Ministerio de Cultura, 2017. Disponível em:

https://geoportal.cultura.gob.pe/assets/patinmaterial/archivos/doc/ba_57fd5607906e2.pdf.

Acesso em: 27 nov. 2025.

KRENAK, Ailton. Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, Adauto (org.). Tempo e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

KRENAK, Ailton. Culturas indígenas. [S. l.]: Instituto CPFL, 2016. 1 vídeo (26 min 44 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LEw7n-v6gZA>. Acesso em: 22 jul. 2025.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. O amanhã não está à venda. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIPOVETSKY, Gilles. O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MAIA, Alliny. Notas sobre História da Moda e da Indumentária no Brasil e possíveis aproximações com perspectivas decoloniais. Revista dObra[s], [S. l.], n. 34, p. 200-224, mar. 2022.

MARINELLI, Isabella. Alice Pataxó é capa da Glamour de março. Glamour, [S. l.], 8 mar. 2023. Disponível em: <https://glamour.globo.com/lifestyle/capas/noticia/2023/03/alice-pataxo-e-capa-da-glamour-de-marco.ghhtml>. Acesso em: 12 jan. 2026.

MESQUITA, Cristiane. Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2010.

MILLER, Daniel. Trecos, troços e coisas: uma teoria da materialidade. São Paulo: Zahar, 2013.

MURILHO, Elisabeth. É possível falar de tribos urbanas hoje? A moda e a cultura juvenil contemporânea. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 138–146, jan./abr. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/9755>. Acesso em: 22 jul. 2025.

NESTANTE. Pisar suavemente sobre a terra: rumo a uma pedagogia da coexistência – Ailton Krenak – ativista indígena. [S. l.], 2022. 1 vídeo (31 min 02 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OJTzYfizvN8>. Acesso em: 22 jul. 2025.

O GLOBO. Chanel pede desculpas por usar cocares indígenas em desfile. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/moda/chanel-pede-desculpas-por-usar-cocares-indigenas-em-desfile-11044459>. Acesso em: 15 fev. 2026.

OBSERVATÓRIO DA BRANQUIDADE. Nego Bispo: contracolonialidade e justiça climática. Rio de Janeiro, 2023. 1 vídeo (1 h 1 min 3 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wTdZI-B2v_Y&t=1s. Acesso em: 6 ago. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Epistemologias do Sul. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Heloísa Helena de Oliveira. Uma análise teórico-política decolonial sobre o conceito de moda e seus usos. Modapalavra e-periódico, Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 164–190, mar. 2020.

SANTOS, Heloísa Helena de Oliveira; MEDRADO, Mi. Moda e decolonialidade: colonialismo, vestuário e binarismo. Revista TOMO, São Cristóvão, v. 42, e17545, jan. 2023. DOI: 10.21669/tomo.v42i.

THOMAS, Dana. Deluxe: como o luxo perdeu o brilho. Tradução de Cassia Zanon. São Paulo: Campus, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Subjetivação radical do mundo. [S. l.]: Cadernos Selvagem, 2023. Disponível em: https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2023/10/CADERNO76_VIVEIROS_DE_CASTRO.pdf. Acesso em: 24 jun. 2025.

WILSON, Elizabeth. Enfeitada de sonhos: moda e modernidade. São Paulo: Almedina, 1989.



menga

Janeiro 2026

Fia lá

Que eu fio cá

Eu quero ver fiar















Fonte: autoria propria/ link para acesso da revista :

<https://drive.google.com/file/d/17LuhMgEfnrr-vGScXLA4333PV8rHRuLb/view?usp=sharing>

9 . TEXTOS DA REVISTA

DESEMBARAÇANDO O SISTEMA DE MODA

Em algum momento da minha vida, alguém me disse que, antes de desconstruir as coisas, a gente precisa aprender e entender como elas são feitas. Os caminhos que percorreram até se tornarem o que são. Numa comparação talvez meio torta, é como o que chamamos de fundamento dentro da umbanda, cada casa mexe sua panela de um jeito, mas existe uma base que sustenta a manipulação desses saberes.

No caso da umbanda, eu não me atreveria a questionar esses fundamentos. Mas como aqui estamos falando de **moda**, eu me dou a liberdade de ser atrevida. Antes de me lançar nesse atrevimento, porém, convido vocês a virem comigo entender de onde vem essa ideia que temos sobre o que é moda.

Me apoiando em alguns estudiosos da área como Maria Cláudia Bonadio, Elizabeth Wilson, Gilles Lipovetsky e Cristiane Mesquita principalmente. Eu pretendo traçar uma linha cronológica de onde e como alguns conceitos foram surgindo. Para isso, nós vamos nos transportar para a Europa do século 14, onde a maioria desses teóricos determina que foi a época em que a moda começa a dar as caras. Foi ali que algo começou a mudar na Europa. O olhar do ser humano, que antes observava o mundo à sua volta, voltou-se para si mesmo. O homem passou a se colocar no centro do mundo, ponto de vista que ficou conhecido como **antropocentrismo**, e que Nego Bispo, um importante pensador quilombola, vai chamar de **Cosmofobia**. O ser humano para de se ver como parte da natureza e começa a acreditar que é dono dela. E é no século 16 que esse fascínio por si mesmo se estabelece de fato.

Mas o que isso tem a ver com moda? Esse olhar voltado para o indivíduo transformou a forma como passamos a vestir esse “eu”. A nobreza passou a usar a roupa como uma espécie de armadura simbólica, cheia de códigos, para mostrar quem era e onde estava na pirâmide social. As silhuetas mudam, o gosto pelo enfeite cresce, e se vestir passa a ser uma espécie de performance. Elizabeth Wilson (1989, p.14) defende que “a moda é o traje, no qual a característica fundamental é a mudança rápida e constante de estilos”. E nesse contexto essas mudanças ocorriam por conta de uma lógica de imitação e distinção, lógica que perdura até os dias atuais. Essa nobreza tentava de todas as formas impedir que as

outras camadas sociais tivessem a possibilidade de se vestir de maneira semelhante a eles e para isso existiam as leis suntuárias que proibiam essas outras classes de usarem determinados tecidos, jóias e acessórios. Mas nesse momento estava começando a surgir uma nova classe dentro da organização social europeia, a burguesia, e mesmo com a existência dessas leis isso não impedia esse grupo de copiar os trajes da corte. Dessa forma a moda vai ganhando força, e mesmo depois de a monarquia se desfazer, seu prestígio como símbolo do luxo permanece vivo, reinventando-se em novas formas de expressão e desejo.

Depois que a burguesia se consolida e que a Europa passa pelas Revoluções Industriais, conseguimos dividir a moda em dois momentos que vão se aproximando da ideia de moda que temos hoje. O primeiro é o que Lipovetsky chama de “moda de cem anos”, momento em que surge a alta-costura. Aqui, a moda ainda é determinada como uma moda de classe, pois as elites definem o que está na moda, enquanto as demais camadas sociais tentam reproduzir esses códigos dentro de suas possibilidades financeiras. Essa moda perdura até, aproximadamente, os anos 1960, quando começa a ceder espaço à chamada “moda aberta”, marcada pelo surgimento do prêt-à-porter, uma expressão francesa que significa "pronto para vestir". As roupas deixam de ser sob medida e passam a ser produzidas em série (algo semelhante ao que vemos hoje nas lojas de shopping, embora, na época, em uma escala bem menor). As passarelas passam então a se apropriar das estéticas das ruas, invertendo o fluxo de influência. A busca deixa de ser a imitação da burguesia e passa a girar em torno da autenticidade. Conforme o tempo vai passando essa necessidade de se reinventar se acelera cada vez mais e essa reinvenção anda sempre de mãos dadas com o consumo, é nesse contexto que começa a surgir o fast fashion, Um **modelo de produção e consumo movido pela velocidade**, moldado pela lógica industrial, onde o tempo acelera e a moda aprende a correr junto.

Cronologicamente, esses foram os caminhos que a moda percorreu até chegar ao modelo que conhecemos hoje. E, antes de terminar, deixo algumas perguntas para a gente pensar: será que esse modelo europeu é a única forma de se relacionar com o vestir e produzir moda? Olhando à sua volta, você acha que as pessoas têm se vestido de maneira mais autêntica, ou parece que está todo mundo

parecido? Quando você sai de casa, veste realmente o que quer, ou o que acha que vai causar menos estranheza?

IDENTIDADE, AUTENTICIDADE E ANSIEDADE (fotos palhaço pirulito dona gasparina)

Sempre achei a estética e a ideologia Punk muito fudas, e uma das minhas maiores vontades é usar um moicano daqueles espetados no dia a dia. Mesmo me considerando autêntica, esse ainda parece ser um limite — talvez pelo medo do julgamento social e de não me encaixar na bolha da qual faço parte. É com esse desabafo que te convido a refletir sobre identidade e autenticidade na moda: até que ponto elas são realmente possíveis dentro do sistema de moda atual?

Com o crescimento do fast fashion, o acesso à moda se tornou mais amplo, e muitas pessoas passaram a usá-la como forma de expressar gostos e individualidades. Mas, segundo Mesquita (2004), existe um caráter paradoxal ao entrelaçar moda e autenticidade, pois a moda possui, em si, tanto o poder de ser uma ferramenta para se distinguir e montar sua subjetividade quanto o de funcionar como um dispositivo de repressão e massificação das subjetividades. Essa nova possibilidade de consumo passa a ser uma angústia lançada sobre o indivíduo, como observa Miller (2013). Afinal, as pessoas querem se diferenciar para serem percebidas, mas não a ponto de causar uma estranheza social. Essa busca por autenticidade “é cheia de irônicas contradições: liberdades que criam ansiedades, empoderamento que parece opressivo, individualismo que leva à conformidade” (MILLER, 2013, p. 60).

Afinal, em um mundo pautado pela lógica de produção industrial, todo mundo se vestir parecido é o ideal para a produção em larga escala — e, ultimamente, é o que tem acontecido. Parece que a maioria das pessoas compartilha o mesmo guarda-roupa da rede social. Será que todas essas pessoas têm as mesmas subjetividades? O que tem permeado as suas escolhas?

ENTRELAÇANDO OS FIOS: UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL SOBRE A MODA

O pensamento decolonial é uma corrente crítica muito utilizada por pensadores latino-americanos, que surge principalmente através de um grupo de estudos chamado Modernidade/Colonialidade essa linha de pensamento promove o diálogo e a cooperação entre diferentes áreas do conhecimento, a **transdisciplinaridade**, na direção de combater a inferiorização e silenciamento das cosmovisões e as formulações de conhecimento de outros grupos sociais gerado pelas lógicas de produção de conhecimento eurocêntricas e colonialistas. Como apontado por Maia (2022), o primeiro curso de moda a surgir no Brasil não fez questão de considerar as especificidades culturais e históricas do nosso território e apenas adaptou a estrutura do curso elaborado na Europa e nos Estados Unidos. Isso faz com que os conteúdos trabalhados aqui se relacionem apenas com realidades do Norte global ou, quando estudamos a história da moda brasileira, tratemos apenas de uma moda construída a partir desse olhar eurocêntrico. Essa perspectiva invisibiliza outras formas de se relacionar com o vestir e naturaliza a ideia de que apenas as sociedades ocidentais têm modernidade e, portanto, seriam as únicas capazes de elaborar uma estrutura curricular legítima. Trata-se de uma lógica de dominação que sustentou o processo de colonização e que segue operando como estrutura até os dias atuais e que muitos teóricos decoloniais chamam de epistemicídio.

Trago um exemplo para demonstrar um pouco de como esse epistemicídio se dá dentro da moda, trago um dos pensamentos que pauta e caracteriza a alta-costura e a ideia de luxo e elegância nesse sistema de moda europeu. Segundo Dana Thomas (2008), o *savoir-faire* (saber fazer) é um conceito de técnica e artesanato que define a alma da alta-costura, carregando em si uma ideia de exclusividade, autenticidade e longevidade. No contexto do século XX, em que as marcas de luxo estavam cada vez mais se rendendo à lógica industrial, o *savoir-faire* passou a ser entendido como uma forma de resistência cultural e de preservação de tradições familiares, como é o caso da Louis Vuitton, que conseguiu manter esse conceito por mais tempo que outras casas, embora também tenha se rendido às novas lógicas de produção e consumo. Partindo do que foi exposto, A partir disso,

cabe uma provocação central: por que, quando a artesanaria e a preservação de saberes de tradição familiar estão associadas à cultura europeia, elas são reconhecidas como moda e percebidas como algo luxuoso, enquanto, quando vinculadas às culturas de outros povos, são frequentemente reduzidas à categoria de indumentária, tratadas como algo “empalhado” no tempo? Não seria a moda europeia apenas uma entre muitas formas possíveis de se relacionar com o vestuário? Essa distinção não atua também como um mecanismo de inferiorização dos sistemas de vestimenta de outros grupos sociais?

Nesse sentido, é importante questionar por que as modas de outros grupos sociais só passam a ser reconhecidas como legítimas quando atravessam processos de apropriação, como ao se tornarem inspiração para coleções de casas de luxo inseridas no sistema de moda europeu. Esse mecanismo reafirma hierarquias coloniais ao mesmo tempo em que apaga os contextos, as cosmologias e os sentidos originais desses saberes. Essa escolha seletiva reforça desigualdades culturais e limita a compreensão da moda enquanto fenômeno plural, situado e atravessado por múltiplas temporalidades e modos de existência.

todo sistema cultural está em permanente diálogo com a práxis e, em razão dessa interação, esse sistema se reavalia a todo tempo. Este processo provoca mudanças em diversos níveis, alterações estas que um olhar eurocentrado racista pode optar por não perceber. (2020, p.181)

Um dos argumentos trazidos por teóricos para não caracterizar a relação de outros povos com o vestir-se como moda é a de que esses vestires estão datados e fincados em um contexto imutável, que são para estar apenas em museus, sendo estudados e não nas passarelas sendo — autonomamente — criativos. Mas não é meio contraditório definir o que é moda a partir da noção de mutabilidade e, ao mesmo tempo, recusar reconhecer os processos de transformação presentes em outros sistemas de vestir? Essas relações também se reinventam, mas operam a partir de outras lógicas, em que a autenticidade não é uma exigência central nem produz a ansiedade constante de diferenciação. A expressão das individualidades se dá pelo vínculo com a comunidade, e não pela necessidade de se destacar do coletivo como resposta a uma demanda de consumo. Diante de um sistema de

moda que tem se voltado ao discurso da sustentabilidade, acredito que seja urgente discutir, antes de tudo, o comportamento que sustenta esse sistema. Falar em justiça socioambiental, antes de falar sobre matéria-prima ou técnicas de produção, é uma forma de evitar que a sustentabilidade se torne apenas mais uma narrativa vazia, esvaziada de sentido e compromisso real.

TRAMA DE SABERES : RE-LAÇO COM OS SABERES ANCESTRAIS

Bom, agora que a gente já entendeu o que fundamenta a moda hoje em dia e abriu outras possibilidades sobre o que pode — ou não — ser moda, eu quero me deter um pouco no porquê de ser tão importante nos aproximarmos de saberes e modos de vida que escapam da lógica industrial que organiza o mundo contemporâneo. Essa aproximação não é apenas estética ou simbólica, mas envolve uma mudança profunda na forma como nos relacionamos com o tempo.

Minha irmã, que é pedagoga, me ensinou algo que sempre ficou comigo: a criança percebe o tempo de forma muito diferente do adulto. Até certa idade, o tempo é um conceito abstrato, e uma das formas mais eficazes de trabalhar essa compreensão — do que é amanhã, semana que vem ou ano que vem — é por meio do plantio, como no experimento do feijão no algodão.

Essa prática coloca a criança em contato com um tempo que não é imediato nem acelerado. O feijão exige espera, cuidado e atenção ao processo. Em uma sociedade em que até a comunicação se tornou “industrial” e somos constantemente bombardeados por informações que são rapidamente assimiladas e esquecidas, quase não sobra espaço para outras temporalidades além da instantaneidade. Nós, jovens e adultos, acabamos desenvolvendo uma relação distorcida com o tempo.

É nesse ponto que penso o re-laço com os saberes ancestrais como uma faca de dois gumes: de um lado, rompe com a colonialidade e com o caráter epistemicida desse sistema; de outro, abre caminhos para pensar sustentabilidade e justiça socioambiental de forma menos rasa, a partir de modos de vida mais desacelerados, coletivos e integrados ao mundo. Uma sustentação presente da vida — de todas as vidas.

O diálogo com a juventude também se mostra fundamental nesse processo de contra-dominação das narrativas. A moda, da forma como foi historicamente construída para se comunicar com os jovens, torna-se um meio potente para

provocar questionamentos em um grupo que ainda possui certa liberdade de movimento frente às normas sociais.

Experiências como as relatadas em *Tejemos nuestra vida: testimonios sobre el arte textil de Taquile* (2017) mostram que os saberes do fiar e do tecer permanecem vivos justamente porque circulam entre gerações. Aprender desde cedo fortalece o sentimento de pertencimento e cria orgulho em torno dessas práticas, sem congelá-las no passado. Ao contrário: os jovens se apropriam desses saberes, criam novas formas e mantêm a tradição viva porque ela continua em movimento.

SERTÃO: CARNE, OSSO E CORAÇÃO - relato de experiência

No início de 2025, fui selecionada para criar um mural no Cresertão, espaço comunitário e um ponto de cultura de Sagarana. Na minha proposta procurei incorporar elementos que remetessem ao cerrado, máscaras de lobo-guará usadas pelas crianças, o pequizeiro, cobras corais e a figa de Guiné, o trabalho reflete sobre a importância de respeitar o tempo das coisas, com a mais velha sendo a árvore maior e cheia de flores e frutos e as crianças tendo mudinhas nascendo nas suas cabeças. Busquei transmitir, além da ideia de respeito, o entendimento da importância de cada fase da vida. As crianças da cidade gostaram do desenho e me ajudaram a pintar ele, Isso me deixou muito feliz, pois como eu sou tímida e estava em um lugar novo, me senti muito insegura e ter as crianças me ajudando foi aos poucos me dando uma confiança para continuar o processo. E, de repente, uma ideia que era minha virou nossa. Juntos, criamos ainda o “Tatá Boizinho da Língua de Cobra do Cajueiro”, personagem criado coletivamente com as crianças.

Como a maioria das propostas enviadas ao edital falava sobre o ofício das fiandeiras, o pessoal do cresertão convidou duas mestras para fiar e conversar com a gente. A maioria das mestras conta que começou a fiar muito cedo, por volta dos oito anos de idade. Em geral, aprenderam dentro de casa, observando e praticando ao lado de suas mães. Dona Yana contou que, às vezes, organizavam mutirões entre elas e passavam o dia nas casas umas das outras, fiando enquanto os maridos limpavam os quintais. No fim do dia, o quintal estava limpo e a casa, com roupas de cama novas — tudo arrumadinho. Dona Eva foi uma das que aprendeu a fiar desde pequena. Com apenas oito anos, já dominava a técnica, mas se interessou em aprender a tecer, tingir, costurar e bordar também. Ela se casou aos

14 anos e contou, com orgulho, que foi ela mesma quem fez o próprio vestido de noiva e todo o enxoval de casamento, que depois teve que dividir com uma prima. Disse ainda que era ela quem costurava as roupas do marido, que gostava de estar sempre vestido com peças novas. Hoje dona Eva quase não fia mais, mas bastou ver as amigas girarem a roda para que, num gesto bonito de memória, se animasse ao ofício novamente, apesar da falta de boas rodas de fiar. João, esposo da minha melhor amiga, que é cineasta e foi quem primeiro conheceu Sagarana por morar em Arinos, e compartilhou um pouco sobre o processo de tingimento contando que quando chega a hora de tingir os fios, eles chegam a encher a carroceria do caminhão com folhas de manga, que dão uns tons de amarelo no algodão.

Uma das meninas, a Sol, ia fazer sua pintura com tinta de barro, e por isso Joca nos levou para buscar esse barro que ele também usa na confecção de algumas peças de cerâmicas. No caminho ele foi explicando todo o processo que envolve a criação das peças. Naquele dia fiz uma ocarina, e foi engraçado como parece que eu voltei a ter um entusiasmo de criança aprendendo uma coisa nova. A produção de cerâmica exige conhecimento, paciência e muita atenção aos detalhes. Em Sagarana, é comum que as casas sejam decoradas com objetos de barro. Me apaixonei especialmente pela casa de Dona Teriana, que, junto com o marido, cria diversas peças decorativas.

Um momento muito bonito foi a reação de Dona Zidora à homenagem feita por Decy, que a retratou em uma das paredes do Cresertão. Apesar de, à primeira vista, ela ter estranhado, depois parece que gostou, porque, como forma de agradecimento, preparou três fornadas de mané pelado enrolado em folha de bananeira e mandou para a gente comer. Achei muito bonita essa forma dela de agradecer. Ali, naquele gesto, consegui enxergar a ideia de compartilhamento de saberes que Nego Bispo fala. Decy sabe pintar, Dona Zidora sabe fazer o mané pelado, e uma presenteou o outro com sua sabedoria.

E, como qualquer boa história do sertão, tudo termina em festa. O forró da cidade reúne crianças, jovens e mais velhos sem distinção. É uma celebração simples, sem tentativas de adaptação para agradar os visitantes. Ali, a tradição se mantém justamente porque pertence à comunidade e Sagarana tece sua identidade assim.

RE-LAÇO

É a partir dessas reflexões que quero agora situar a vila de Sagarana dentro desta revista. Depois de visitar o território e conviver com as pessoas, ficou ainda mais evidente por que esses saberes ancestrais não coloniais são tão centrais para o que estamos construindo aqui.

Toda produção jornalística carrega um viés — a forma como o autor organiza e apresenta os fatos nunca é neutra. Aqui, faço questão de não esconder o meu. Meu desejo é claro: provocar uma desaceleração, convidar à reconexão com o tempo da terra e, como nos propõe Ailton Krenak, sonhar outras possibilidades de adiar o fim do mundo. Ao longo desta edição, venho tentando pensar coletivamente a sustentabilidade do sistema em que estamos inseridos — e, embora a moda seja nosso ponto de partida, ela é também uma ferramenta para pensar muito além dela.

Muito se fala sobre sustentabilidade na moda, quase sempre associando o debate ao uso de matérias-primas biodegradáveis ou a cadeias produtivas mais eficientes. Essas discussões são importantes, mas será que o problema está apenas aí? Para mim, pensar sustentabilidade passa, antes de tudo, por parar de falar e começar a escutar quem sempre soube se relacionar com o mundo sem destruí-lo, respeitando o tempo da vida. Isso implica reconhecer essas outras relações com o vestir como formas legítimas de moda.

Ao trazer à memória o ofício das fiandeiras de Sagarana, percebemos como, mesmo lidando com técnicas introduzidas pelos povos europeus, suas práticas permanecem alinhadas ao tempo do corpo da terra. Elas subvertem as lógicas da modernidade ao fortalecer vínculos com o território, com o coletivo e com a ancestralidade. Pensar nas estruturas desse sistema e imaginar outras possibilidades exige, necessariamente, esse movimento de olhar para trás, como nos ensina Krenak (2019).

Nesta edição, revisito saberes têxteis produzidos em nosso território — muitos deles apropriados, silenciados e transformados em “tendência” pela indústria da moda. Esses conhecimentos não produzem apenas beleza estética: eles carregam cosmovisões, modos de viver e de conviver com a terra. Ao olhá-los não

como folclore, mas como tecnologias vivas, talvez possamos reconstruir uma moda que reconecte território, tempo e comunidade.

MEMÓRIA

O fio é mais do que uma matéria-prima: ele carrega histórias, trajetórias e modos de existir. No sertão, aprender a fiar era, muitas vezes, condição de vida. Desde os sete anos, Dona Nega lembra como a prática entrou na sua vida: encarou a roda, sentiu o esforço nos pés e resistiu ao medo até dominar o gesto. Ela conta que um dia seu pai disse:

“Eu vou sair e, quando eu chegar, eu quero esse algodão fiado. E, se você não fiar, eu vou te matar de bater.”

“Pai, eu não dou conta de fiar, não.”

“Você não é burra. Já viu sua mãe fiando, só não entende se num quer. Você não é burra.”

E ela pensava: hoje meu pai me mata.

“Eu tocava a roda uma hora pra dentro, outra pra trás, uma hora pra dentro, outra pra trás, e tocando com dois pés, porque eu não dava conta, não tinha força pra tocar a roda com um pé só. Eu tocava com dois pés. E eu quase morri, mas eu fiei duas rodadas. Quando ele chegou, eu tava com as duas rodadas fiadas.”

Esse aprendizado, feito com as mãos e com o olhar, revela uma dimensão essencial dos saberes da terra: o aprendizado que passa de geração em geração, não apenas como técnica, mas como presença viva no cotidiano. Eu pensei muito se colocaria esse trecho aqui, porque ele é duro e quebra aquela ideia romantizada que, muitas vezes, a gente constrói sobre os processos de aprendizado dos saberes tradicionais. Mas o sertão é carne e osso e, nesse contexto, a memória não é idealização; ela é o que é, com suas belezas, mas também com suas durezas e contradições.

Quando Dona Nega fala do presente, ela aponta que essa memória, que antes circulava naturalmente — na roça, nas rodas de conversa, nas brincadeiras — hoje encontra desinteresse. Aprender a fiar virou **“coisa cafona”**, algo que só desperta atenção quando tem dinheiro envolvido. **“É triste, mas é a realidade da vida”**, ela diz. Ainda assim, no cotidiano, esses saberes parecem insistir em existir. Eles resistem. Eles vivem nos netos, que aprenderam não porque alguém mandou, mas porque cresceram ouvindo, vendo e participando.

“Meus netos, principalmente o que mora aqui comigo, ele já sabe de tudo. Mas, assim, ele foi criado vendo a gente contar, a gente falar, então ele teve interesse de aprender. Eu acho que se fosse hoje, ele já não iria aprender mais. Eu acho que não.”

Ela conta que ele começou a acompanhar a folia com dez anos. Hoje, toca sanfona. Começou cantando, mas, quando a voz mudou, parou. Agora, parece não ter incentivo pra cantar. Ele só quer tocar. E é aí que Dona Nega conclui, se fosse hoje, talvez ele não aprendesse a cultura deles. Só se fosse pago. Acredito que, até chegarmos num cenário ideal, políticas culturais são muito importantes para que esses saberes não se percam. Em tempos em que o manual recupera sentido diante da velocidade e das telas, olhar para esse ciclo nos convida a pensar como tradição e contemporaneidade se mesclam para afirmar um fazer que é tão político quanto poético.

EU FICO PENSANDO ASSIM: EU FIO, FAÇO O PANO, OS OUTROS ESTÃO NA MODA, E EU ESTOU FORA DE MODA.

No sertão, a roupa de algodão era sinônimo de trabalho, de roça, de sobrevivência. Era o tecido do dia a dia, feito para aguentar o sol, a terra, o corpo em movimento. Hoje, esse mesmo algodão — fiado à mão, tecido com tempo e conhecimento — surge nas vitrines, desfiles e editoriais como artigo de luxo. Mas a fala de Dona Nega traz o caráter contraditório desse retorno. Apesar de ser a mão que cria, ela em nenhum momento se sentiu como parte desse sistema.

“No sábado, dia de Nossa Senhora da Conceição, segunda-feira, eu vi uma mulher vestida com roupa de algodão. Ela é das fiandeiras do Riachinho, né? Mas só ela, só ela no meio de todo mundo, bem arrumada, vestida com a saia de algodão. Só ela que tava na moda, nós tava tudo fora de moda.”

O que acontece na moda é um exemplo de um projeto epistemicida colonialista. As modas de outros grupos sociais só são entendidas como moda legítima através de processos de apropriação, como quando viram inspiração para coleções de casas de luxo dentro do sistema de moda europeu. Esses processos deslegitimam e subjugam os saberes do outro para, depois, saquear esses conhecimentos, que muitas vezes são mal remunerados por essas mesmas casas de luxo, enquanto sua condição de autoria é apagada.

Existe um abismo entre o valor simbólico do artesanato e sua remuneração concreta. Muitas vezes, o fio é comprado barato, o pano é negociado por valores que mal cobrem o tempo investido, enquanto o produto final recebe preços elevados, munidos pelo discurso do “feito à mão”, do “autêntico”, do “exclusivo”. Essa inversão escancara um problema estrutural da moda e do sistema em que estamos inseridos: valoriza-se o objeto, mas desvaloriza-se o trabalho. As fiandeiras produzem algo que não podem mais vestir.

Quem pode estar na moda quando o trabalho que a sustenta é invisibilizado?

CONFLUÊNCIA

“Até as plantas, as rosas, os enfeites que a gente tem na porta aí, se você conversa com elas, elas enflorescem mais rápido. Se você não fala nada com elas, elas vai ficando tristinha, né? Eu acho que tudo a gente tem que ter um diálogo. Eu acho que é o amor, né? Se você conversa com elas, eu acho que elas sentem que a gente tem amor por elas. E se você não fala nada, eu acho que elas ficam pensando que está ali só deixada ali, só ocupando um canto. É igual a gente mesmo.”

Tudo que conflui cresce com mais força. É assim com a água, com as plantas e também com as pessoas. A fala de Dona Nega revela uma ética do cuidado. Conversar é reconhecer a existência e afirmar presença. Assim como ela sente a solidão nas noites em que está “só eu e Deus”, imagina que as plantas também sentem quando não são vistas, quando não recebem palavra. A confluência, aqui, é o encontro de corpos e de afetos. Confluir, portanto, é criar condições para que a vida não precise se defender o tempo todo. É produzir relações em que ninguém é apenas recurso ou força de trabalho; é uma forma de estar no mundo que recusa o isolamento e a indiferença. Tudo o que é cuidado, tudo o que é escutado, tudo o que é dialogado cresce mais forte.