

O MANTO TUPINAMBÁ: Entre o Colonialismo e a Arte Indígena Contemporânea

THE *MANTO TUPINAMBÁ*: Between Colonialism and Contemporary Indigenous Art

Guilherme Susin Sirtoli¹
Juliana Avila Pereira²
Tamara Juriatti³

Resumo: O artigo analisa a ressignificação do Manto Tupinambá na arte indígena contemporânea, enfatizando sua relevância cultural e histórica. A partir da obra de Glicéria (Celia) Tupinambá, discute a recuperação de saberes ancestrais e a confecção de novos mantos como símbolo da luta pela demarcação de terras e preservação cultural. Examina a trajetória da peça, desde sua apropriação colonial até seu retorno ao Brasil, ressaltando suas implicações sociais e espirituais. A arte indígena contemporânea emerge como resistência política, desafiando narrativas hegemônicas. Além disso, destaca-se a conexão entre arte, preservação ambiental e luta territorial, reforçando a necessidade de reparações e reconhecimento dos direitos dos povos originários no Brasil atual.

Palavras-chave: Manto Tupinambá, Arte Indígena Contemporânea, Colonialismo, História.

Abstract: This paper analyzes the resignification of the Tupinambá Cloak in contemporary Indigenous art, emphasizing its cultural and historical significance. Drawing on the work of Glicéria Tupinambá, it discusses the reclamation of ancestral knowledge and the crafting of new cloaks as symbols of the struggle for land demarcation and cultural preservation. The paper examines the artifact's trajectory, from its colonial appropriation to its repatriation to Brazil, highlighting its social and spiritual implications. Contemporary Indigenous art emerges as political resistance, challenging hegemonic narratives. Furthermore, the nexus between art, environmental preservation, and territorial struggle is underscored, reinforcing the need for reparations and for the recognition of Indigenous peoples' rights in contemporary Brazil.

Keywords: Tupinambá cloak, Contemporary Indigenous Art, Colonialism, History.

Introdução

Estamos experimentando uma gradual mudança na condição de vida no planeta e seremos todos postos no mesmo patamar. Um cara que tem trezentos trilhões e eu e você vamos ficar todos na mesma (Krenak, 2020, p.10).

Iniciamos este trabalho com um trecho do livro *A vida não é útil*, do ambientalista e filósofo brasileiro Ailton Krenak, publicado em 2020. No ano em que a obra foi

¹ Doutorando em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica da Arte) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorando em História pela Universidade Federal de Pelotas. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas. Pelotas – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: guisusinsirtoli@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5116776218195450>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8373-6456>. Bolsista CNPq.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História, PPGH/UFPEL, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. Email: Jul.av49@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2338445176161645>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0589-4878>. Bolsista CAPES.

³ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História, PPGH/UFPEL, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. Email: tamara.juriatti@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0693697304213140>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7948-0524>. Bolsista CNPq.

publicada, começamos a vivenciar uma mudança brusca em muitos aspectos da vida em sociedade devido à pandemia de Covid-19¹. Sabemos que as consequências da pandemia ainda são visíveis em nossa sociedade, perceptíveis nas formas de nos relacionarmos, nas perdas imensuráveis que ela causou, além dos impactos significativos em setores como saúde e educação, entre tantos outros. Segundo Krenak (2020), as mudanças que estão ocorrendo no mundo hoje colocam todos os seres humanos em um mesmo patamar, pois não conseguimos nos diferenciar quando o assunto são as mudanças climáticas em curso no planeta.

Entre tais mudanças climáticas, não podemos deixar de mencionar o contexto das inundações que assolaram diferentes cidades do Rio Grande do Sul entre os meses de abril e maio de 2024. Sabemos que tais inundações não foram fatos isolados, mas sim, reflexos de emergências climáticas já em decorrência em nosso mundo. Além disso, cientistas vinculados ao Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC) já estudam prováveis repetições de fenômenos climáticos de alto impacto em nosso planeta: “apesar da chamada ciência da atribuição climática [...] ainda ser ainda muito nova, as relações respaldadas pelo IPCC indicam que fortes precipitações como as observadas atualmente podem se tornar mais recorrentes” (BBC Brasil, 2024, p.1).

De acordo com Latour (2020), o que comumente chamamos como crise climática, anteriormente percebida enquanto algo passageiro e com eminências de ser ‘remediado’, já deve ser encarada de forma diferente. Atualmente, já sentimos em nosso cotidiano as consequências da emergência climática, seja através das mudanças de temperatura em nosso planeta, pelas seguidas queimadas em zonas ambientais ou até mesmo pelos eventos climáticos de alta intensidade. Para Latour (2020), o termo ‘crise’ tornou-se inadequado, pois as consequências das mudanças climáticas já são uma realidade palpável em nossa sociedade. A consciência dos desastres ecológicos, por sua vez, está presente há muito tempo no imaginário da sociedade ocidental:

A consciência dos desastres ecológicos é antiga, viva, fundamentada, documentada, provada, mesmo desde o início da chamada ‘era industrial’ ou ‘civilização da máquina’. Não podemos dizer que não sabíamos. Contudo, existem muitas maneiras de saber e de ignorar ao mesmo tempo. De praxe, quando se trata de prestar atenção em nós mesmos, na nossa sobrevivência, no bem-estar daqueles que nos são caros, tendemos, antes de tudo, a buscar segurança: ao menor resfriado de nossos filhos, consultamos o pediatra; à menor ameaça a nossas plantações, recorremos a inseticidas; diante da dúvida sobre a inviolabilidade de uma propriedade, fazemos um seguro e instalamos câmeras de vigilância; para nos protegermos de uma possível invasão, logo reunimos exércitos nas fronteiras [...]. Ora, para esta crise mundial, ninguém invoca o dito princípio da precaução para se lançar corajosamente à ação (Latour, 2020, p.17-18).

Sabemos que a exploração da natureza e de seus recursos naturais não é algo recente, considerando que a humanidade sempre manejou a natureza para garantir sua sobrevivência e reprodução, contudo, desde a hegemonia do modo de produção capitalista global apoiado na modernidade, o uso dos recursos naturais ocorre de forma desmedida. Além disso, devemos também considerar que a exploração desvairada dos recursos naturais advém da exploração iniciada através da colonização imposta a determinados povos. Sabemos que a colonização ainda possui impactos que podemos vivenciar até hoje, trazendo fraturas expostas em nosso mundo, como propõe Ferdinand (2022). Para o autor, as questões que envolvem a invasão colonial e a exploração ambiental estão intrinsecamente ligadas. A ideia de modernidade implementada pela colonialidade europeia, separando e dividindo os saberes e áreas do conhecimento, acabou por separar a história colonial e a história ambiental:

A primeira proposta parte da constatação de uma dupla fratura colonial e ambiental da modernidade, que separa a história colonial e a história ambiental do mundo. Essa fratura se destaca pela distância entre os movimentos ambientais e ecologistas, de um lado, e os movimentos pós-coloniais e antirracistas, de outro, os quais se manifestam nas ruas e nas universidades sem se comunicar (Ferdinand, 2022, p.23)

Considerando que a exploração colonial e ambiental andam juntas, conforme expõe Ferdinand (2022), devemos ter em mente que o avanço da exploração colonial pelo mundo trouxe consequências drásticas para muitas populações que possuíam uma idiossincrasia própria e passaram a conviver com o modo de explorar advindos do continente europeu. Desde então, muitos são os indígenas que alertam toda a sociedade dos riscos que a exploração desenfreada dos nossos recursos naturais está causando no mundo, prejudicando nosso presente e futuro.

Eu estava com muita raiva. Não queria que os meus continuassem morrendo devorados por suas epidemias xawara. Minha intenção era dizer a eles o quanto, apesar de seu engenho para fabricar mercadorias, o pensamento de seus grandes homens está cheio de esquecimento. Se assim não fosse, por que iriam eles querer destruir a floresta e nos maltratar desse jeito? (Albert; Kopenawa, 2015, p. 382)

Neste trabalho, buscamos analisar como os sentidos atribuídos ao manto Tupinambá se transformaram ao longo dos séculos. Inicialmente, examinamos seus usos e representações ligados aos saques coloniais, evidenciados em pinturas do século XVII. Por fim, discutimos a repatriação do manto em 2024 e a atuação da artista, professora e liderança indígena Glicéria Tupinambá² (1982) na construção de novos (re)significados acerca da peça. Assim, nosso foco perpassa por construir conhecimento

no campo da cultura visual partindo de imagens de tempos distintos, a partir dos procedimentos de montagem propostos por Didi-Huberman (2015), compreendendo que através do conhecimento visual, podemos “apresentar a dupla capacidade de desmontar a história e de montar junto os tempos heterogêneos” (Didi-Huberman, 2015, p.133). Nossa ponto de partida se deu por conta de um fato amplamente divulgado na mídia internacional: a volta do primeiro Manto Tupinambá para o Brasil, em julho de 2024, hoje em posse do Museu Nacional (RJ).

Concebemos que através das análises, possibilitando uma aproximação de diferentes imagens, é possível promover diálogos com questões e representações que atravessam séculos. Segundo Mitchell (2006), a cultura visual diz respeito a um vasto campo de conhecimento que nos permite uma verdadeira “construção visual de um campo social” (Mitchell, 2018, p.9). Mais do que simplesmente o visual, compreendemos que as imagens refletem a própria vida em sociedade, possibilitando ampliarmos o conhecimento sobre aquilo que pertence ao contexto social. Mais do que isso, nos importa pensar e problematizar sobre a maneira como é visto.

Sabemos que, hegemonicamente, a noção de visualidade sempre presume uma autoridade. Essa autoridade, ao gerar uma “visualidade hegemônica”, molda determinadas percepções de mundo. Tais percepções estão vinculadas a uma forma específica de narrar a história, focada em supostos vencedores e perdedores, como problematizado por Mirzoeff (2015; 2016). Assim, mais do que o que vemos, o importante é refletir sobre como vemos: “Ver o mundo não é sobre como vemos, mas sobre o que fazemos com o que vemos. Construímos uma compreensão do mundo que faz sentido a partir do que já sabemos ou pensamos que sabemos” (Mirzoeff, 2015, p. 73).

As imagens, dessa forma, nos permitem diálogos maiores, expandindo limites entre diferentes áreas do conhecimento, em específico no contexto da História e das Artes Visuais, possibilitando uma construção de conhecimento interdisciplinar. Para Didi-Huberman (2015), a imagem pode ser compreendida como um limiar, um despertar que pode aproximar inúmeras questões: “a potência da imagem, com o momento do despertar que a caracteriza, é formalmente apreendida como uma potência do limiar. Isso significa afirmar seu caráter ao mesmo tempo originário e sobredeterminado, imediatamente surgido e extremamente complexo” (Didi-Huberman, 2015, p.127).

O texto que segue expõe o histórico do manto Tupinambá, sua importância em diferentes dimensões, a apropriação dele como parte de gabinete de curiosidades pela aristocracia, seus usos na Europa através de uma pintura que representa Maria Henriqueta

Stuart, a retomada do manto pelos Tupinambá e as discussões que o tema remete, como a questão colonial e ambiental.

O manto: usos, representações e colonialismo

Os Tupinambá, pertencentes ao tronco linguístico Tupi, são uma população indígena que habitava diversas áreas do litoral brasileiro na época da chegada dos colonizadores portugueses. Sua cultura foi interpretada pelos europeus como belicosa, em parte devido à prática de rituais antropofágicos (Costa, 2022, p. 13). Embora tenham sido considerados extintos pelo Estado no século XIX, os Tupinambá continuam a resistir e ocupam hoje a Terra Indígena Tupinambá de Olivença e a Terra Indígena de Belmonte, no sul da Bahia, além da Resex Tapajós-Arapiuns no Pará. A etnia foi oficialmente reconhecida pela Fundação Nacional do Índio (Funai) em 2001, e, desde 2004, os Tupinambá têm reafirmado iniciativas para a recuperação de seus territórios ancestrais (Caffé e Gontijo, 2023, p. 25).

O manto Tupinambá, conhecido em tupi arcaico como “assojaba” ou “guara-abucu”, era uma peça confeccionada a partir de um intrincado processo de trançado de fibras e aplicação de penas de pássaros. Os Tupinambá realizavam expedições para capturar as aves, contudo, com a crescente redução da população de pássaros, eles começaram a utilizar penas de galinha, introduzida pelos europeus. O tingimento das penas era feito de diferentes maneiras, desde o uso do pau-brasil até a tapiragem, técnica que envolvia a aplicação de secreções sobre as penas dos pássaros, fazendo com que crescessem em tons de amarelo e laranja. As plumas eram inseridas em redes feitas de casca de árvore, resultando em um tecido de extrema delicadeza, elogiado pelos cronistas europeus da época (Costa, 2022, p. 14-22).

Além do método de tingimento, havia também a prática de alimentar as aves com uma dieta específica para alterar a cor de suas penas, utilizando alimentos como peixe pirarara, boto cor-de-rosa, alguns ovos e substâncias de plantas, como o óleo de dendê. Embora mantos amarelos tenham certamente existido, muitos deles não sobreviveram aos séculos seguintes. Os indígenas tinham uma preferência pelas penas do guará, tanto as vermelhas naturais quanto as tingidas de amarelo. Essa ave, inicialmente com penas branco-azuladas, via sua plumagem mudar para um tom preto-acinzentado quando começava a voar, ficando vermelha após cerca de um ano (Costa, 2022, p. 14-22).

O manto desempenhava um papel central em diversos rituais dos Tupinambá. Durante as cerimônias de guerra, ele era usado pelos guerreiros para demonstrar poder e

prestígio, adornando principalmente o corpo do executor em celebrações que culminavam na execução de prisioneiros. Além disso, as penas que compunham o manto eram vistas como símbolos de proteção e de aumento da bravura, conferindo aos indígenas uma força espiritual adicional em confrontos e rituais. Essas penas, por sua vez, não atuavam apenas sobre os guerreiros, mas também sobre os inimigos, sendo usadas para subjugar-lhos tanto fisicamente quanto espiritualmente. Em rituais funerários, o manto reforçava a conexão com os antepassados, servindo como um elo entre o mundo dos vivos e o mundo espiritual. Assim, seu uso estendia-se não apenas à guerra e à proteção, mas também à comunicação com os mortos, evidenciando seu profundo significado espiritual (Costa, 2022, p. 14-22).

Os onze mantos Tupinambá que se encontram atualmente na Europa³ foram confeccionados em um contexto colonial pelos Tupinambá. Esses artefatos rapidamente se tornaram objetos de desejo entre os colonizadores e, posteriormente, foram levados para o velho continente, onde foram descontextualizados e musealizados, deslocados de suas origens e transformados em peças exóticas (Costa, 2022, p. 13-14). Como discutido anteriormente, o manto Tupinambá é um objeto importante e de valor social e cultural muito forte para a comunidade Tupinambá. Contudo, tal qual inúmeras outras riquezas das territorialidades americanas, este também fora um pertence roubado pelos europeus através da conquista destas terras. Com o objetivo da acumulação primitiva de capital (Federici, 2017) e colonização das Américas a partir do século XVI, riquezas naturais, objetos culturais e religiosos foram paulatinamente furtados de forma coerciva destas terras e transportados para Europa, tanto para comporem riquezas de sujeitos da nobreza, quanto museus – artefatos estes que estão até os dias de hoje situados nestes espaços.

Mary Louise Pratt, no livro *Os Olhos do Império: Relatos de Viagem e Transculturação* (1999), destaca como as expedições, principalmente de caráter científico às Américas, foram responsáveis para a construção do pensamento europeu sobre o continente sul-americano. A autora pontua que tais expedições contribuíram para a perspectiva eurocentrista moderna, pois, através da classificação dos elementos “naturais” e itens não considerados riquezas (pedras e metais preciosos), advindos de práticas ritualísticas, foram ferramentas poderosas para fundamentar afirmações da identidade europeia, criando um “outro” inferior (Pratt, 1999).

Dessa forma, ao entrarem em contato com os povos indígenas do Brasil, os europeus frequentemente se apropriaram de suas tradições e objetos sagrados, retirando esses itens de seus legítimos proprietários e exibindo-os como troféus de suas conquistas coloniais. A remoção desses objetos fez parte de um processo mais amplo de

desumanização dos povos indígenas pelos colonizadores, que consideravam suas tradições e culturas inferiores/descartáveis, tratando seus símbolos religiosos como meras mercadorias para troca, exibição ou, no caso, utilização como peça de roupa visando o exotismo visual no Velho Mundo.

Dois mantos foram levados do Brasil para Europa pelas mãos do holandês Maurício de Nassau, governador dos territórios ultramarinos holandeses no país. Ambos foram tornados parte de sua coleção particular de objetos exóticos, chamada de “gabinete de curiosidades”, nomeação referente às coleções dos séculos XVI e XVII. Seu acervo, contendo os mantos Tupinambás, foi exposto no palácio de Haia e em Clave entre os anos de 1644 e 1652, em recepções para a nobreza norte-europeia, ao lado de outros artefatos americanos, bem como espetáculos de danças com indígenas das tribos Tapuias e Potiguares (Domingues, 2024), promovendo, assim, uma visão exótica, deturpada e estereotipada da América para os sujeitos da elite da região.

Após os anos de exibição, Nassau optou por fragmentar sua coleção em forma de presentes à alta nobreza norte-europeia, com o objetivo de restituir seu prestígio político-social desgastado nos anos que governou na Colônia, assim, seus muitos artefatos foram espalhados como mecanismos de capital simbólico (Françozo, 2014). Desta forma, os dois mantos Tupinambás em posse de Maurício de Nassau foram doados pelo mesmo às suas sobrinhas, as princesas Maria Henriqueta Stuart (1631-1660), princesa real da Inglaterra, princesa de Orange e condessa de Nassau (Figura 1), e Sofia de Hanôver, princesa da Casa Wittelsbach, filha mais nova do rei Frederico V, rei da Boêmia. As duas princesas foram representadas em telas em óleos utilizando o manto Tupinambá, presente de seu tio. O autor da obra, o pintor holandês Adriaen Hanneman, é conhecido por seus retratos de nobres exilados da corte inglesa. Sua pintura foi fortemente influenciada pelo trabalho de seu conterrâneo Antoon van Dyck, conhecido por sua vez pela profusão de seus retratos barrocos da corte inglesa do século XVII (National Gallery, 2024).

Figura 1 – Adriaen Hanneman. Posthumous Portrait of Mary I Stuart (1631-1660) with a Servant. Óleo sobre tela. 1664.



Fonte: Mauritshuis (acervo digital). Disponível em:
<<https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/429-posthumous-portrait-of-mary-i-stuart-1631-1660-with-a-servant/>>. Acesso em: 23 set. 2024.

No retrato póstumo de Mary Stuart, pintado por Adriaen Hannerman (1601-1671) em 1664, podemos perceber a princesa Mary vestindo uma roupa de corte do século XVII, um turbante asiático de plumas de avestruz vermelhas e o manto com penas vermelhas sobreposto sobre sua veste, no sentido transversal. Sua representação nestas vestimentas indica seu *status quo* de riqueza, evidenciando seu pertencimento à alta nobreza em seu país. Seu traje em um vestido branco e os demais ornamentos importados de outras terras indicam que a princesa está pronta para um baile à fantasia, usando como inspiração as vestimentas indígenas, como aponta Mariana Françozo no livro *De Olinda a Holanda – O gabinete de curiosidades de Nassau* (2014).

Ademais, outros elementos que reforçam o caráter nobre de Mary na pintura estão na composição do cenário, que é bastante opulento e detalhado. Ao fundo, há cortinas ricas que sugerem um ambiente de alto padrão e sofisticação. Essas cortinas são provavelmente tecidas a com veludo ou seda, e podem ter sido usadas para indicar a riqueza e o *status* da musa central. Além das cortinas, o ambiente inclui outros elementos decorativos típicos de uma residência nobre/palácio, como um grande quadro ornamentado com estatuetas remetentes a antiguidade clássica, tapeçarias e objetos de

arte e ou itens de valor. Esses detalhes ajudam a criar uma atmosfera de grandeza e elegância, reforçando a ideia de que a pessoa ao centro pertence a uma classe social elevada.

É possível perceber um menino negro ao lado da princesa em uma posição de subserviência, um servo a sua disposição que é reduzido a mais um entre os diferentes adornos exóticos ao redor de Mary. A pessoa negra foi representada na foto de forma a parecer menor, logo inferior a Mary Stuart, em uma condição sub humana, como se fosse um animal que adornasse o quadro. Hanneman enfatiza o menino como um serviçal colocando um colar de pérolas no pulso da princesa, que nem demonstra percebê-lo. Assim, ao usar as cores, o pintor salienta a pele branca, centralidade e altura de Mary em justaposição ao menino. Ademais, a representação demonstra a hegemonização das diferentes etnias que compõem tanto os territórios africanos como o território brasileiro, não mostrando saber a diferença entre povos indígenas e africanos, que também possuem diversas etnias na denominação.

A representação proposta por Hannerman reverbera questões intrínsecas da maneira como os Holandeses percebiam o Brasil. Segundo Monteiro (2019), a geografia do Brasil, os hábitos, o clima e os povos foram amplamente descritos em documentos produzidos no século XVI, remontando ao período da invasão holandesa em solo brasileiro:

A documentação interna produzida nos primeiros anos do Brasil Holandês também é a fonte das impressões em primeira mão dos novos colonos sobre o povo e o pousar no Atlântico. Diferente dos portugueses, que em 1500 chegaram a um local apenas habitado por ameríndios estabelecidos principalmente em assentamentos nômades, os holandeses encontraram municípios governados por portugueses, habitados por estes últimos e seus descendentes, paróquias de missionários, aldeias indígenas e um grande número de africanos escravizados (Monteiro, 2019, p.10, tradução livre).

Chamamos a atenção para o fato de que Mary Stuart aparece representada utilizando o suposto manto Tupinambá de uma maneira que difere das representações tradicionais do uso dessa peça pelos povos originários. Stuart o veste atravessado sobre o corpo, enquanto, em outras representações, o manto é frequentemente usado cobrindo da cabeça aos pés. Além disso, o manto, colocado sobre um traje típico do século XVI que a princesa veste, reforça o exotismo da peça. Além do item confeccionado pelos Tupinambás, destacamos que a princesa também utiliza um suposto turbante. Sobre as penas utilizadas na confecção do manto, Monteiro (2019) esclarece: “as penas que constituem a capa são supostamente do íbis sagrado, e seu uso carrega significados

completamente diferentes para os Tupinambá e para a Princesa de Orange” (Monteiro, 2019, p. 27, tradução livre).

A representação do manto, seus usos e seus significados, diferem intensamente do contexto europeu do século XVII e da realidade do povo Tupinambá. Dos mantos produzidos entre o século XVI e XVII, restaram apenas 11 unidades (G1, 2024). Sabemos que tais artefatos estão intrinsecamente relacionados com a história dos povos originários brasileiros, em específico aos Tupinambás, mas também diz respeito à própria história do Brasil. Sabemos que, após séculos, um dos tantos mantos Tupinambás que foram subtraídos de nosso país voltou ao solo brasileiro. Devemos considerar que, além de possuírem valor estético e histórico, a repatriação destas peças representa “[...] uma memória transcendental para o povo Tupinambá, já que eles consideram o manto um material vivo, capaz de conectá-los diretamente com os ancestrais e as práticas culturais do passado” (Abdala, 2024, p. 1). A seguir, buscaremos compreender como, mesmo antes da volta do primeiro manto ao Brasil, uma artista ligada ao povo Tupinambá vem trabalhando de modo a ressignificar as relações estabelecidas entre o manto e seu povo.

O Manto reivindicado pela Arte Indígena Contemporânea

A felicidade pode não ter sido feita para nós, mas a vitória, sim. Então aprendam a usar as ferramentas, aprendam o que puderem, pois a luta será intensa todos os dias, e se você tiver conhecimento sobre as ferramentas e suas forças, você terá uma chance de se manter em pé (Baniwa, 2023, p.402).

O trecho acima pertence a um texto escrito pelo artista indígena contemporâneo Denilson Baniwa (1984), que tem como título um questionamento: “O que os jovens indígenas querem?”. Neste texto, Baniwa (2023) destaca a necessidade de utilização de determinadas ferramentas, considerando que a luta dos povos originários é cotidiana. Sabemos dos inúmeros desafios que se apresentam na sociedade para a população indígena. Para o artista, somente através do conhecimento sobre as ferramentas, é possível aos jovens indígenas se manterem de pé, especialmente considerando o contexto das lutas indígenas e sociais no Brasil. A ideia de que a felicidade pode não ter sido ‘feita’ para os povos indígenas, sugere a imposição de adversidades históricas e estruturais, presentes até hoje na sociedade brasileira.

No século XXI, é impossível não considerar o trabalho de artistas indígenas no contexto da arte nacional. Nesse sentido, Jaider Esbell (1979-2021), importante artista, ativista e escritor da etnia Makuxi, de Roraima, expôs, em uma de suas entrevistas, que a arte produzida por artistas indígenas carrega questões políticas inerentes, que, por sua

vez, dizem respeito a um sistema de fundamentos, razões e intensidades que não se subordinam ao modelo europeu de produção artística:

A arte passa por essa objetificação de uma pintura ou mesmo de um objeto para chamar a atenção para uma reflexão que os povos indígenas têm seus próprios sistemas de arte, com fundamentos próprios, razões, intensidades e que eles não pressupõem uma cópia ou um arremedo do modelo europeu de arte. A gente se corporifica nesse lugar de artista e do objeto-arte para falar de política e desses nossos outros sistemas (Esbell, 2021, p. 1).

Podemos observar em diferentes trabalhos de artistas indígenas uma crítica contundente à forma como a arte indígena tem sido enquadrada no contexto ocidental. Essas produções reafirmam a legitimidade e a complexidade dos sistemas artísticos indígenas como espaços de resistência e expressão política. Além do protagonismo indígena, questões relacionadas à ecologia, ao direito à terra, à vida no planeta e à defesa de seus territórios são frequentes nessas obras, desafiando preconceitos amplamente difundidos por setores dominantes da sociedade brasileira:

Outra dimensão importante da arte indígena Contemporânea, identificada pelo protagonismo indígena, é a que trata do ativismo na luta por questões relacionadas ao direito à terra, à vida e à defesa da ecologia da floresta. O ativismo indígena, uma conjunção de arte, política e ativismo, faz-se presente nas produções, nas palavras e ações no âmbito coletivo e individual, ao provocar deslocamentos nos campos da arte, da estética e da política (Luna et al, 2022, p. 80)

Relacionamos a frase de Baniwa com o trabalho desenvolvido por Glicéria Tupinambá, que através de determinadas ferramentas e saberes, produziu ‘novos’ mantos Tupinambá, passados 400 anos desde sua última confecção pelo povo originário. A ausência dos mantos Tupinambá no Brasil, já era contestada por inúmeros sujeitos pertencentes às etnias dos povos originários do Brasil.

A retomada da produção de mantos pelos Tupinambá no Brasil teve alguns episódios marcantes. No final dos anos 1990, em Porto Seguro, foi solicitada uma réplica de um manto por Ana Belluzzo para o Museu Aberto do Descobrimento, encomendada a indígenas do Maranhão, mas o resultado não foi considerado suficientemente convincente para a exposição. Durante as celebrações dos 500 anos da chegada dos portugueses, um dos mantos preservados em Copenhagen foi exibido na Oca do Parque Ibirapuera, em São Paulo, como parte da “Exposição Brasil + 500”. Nessa ocasião, uma delegação da aldeia Tupinambá de Olivença, no sul da Bahia, viajou à capital paulista para ver o manto a convite de um jornal. Ao retornar à aldeia, eles solicitaram a permanência do manto em

solo brasileiro, mas o pedido não foi atendido, embora tenha sido um catalisador importante para a comunidade (Caffé; Gontijo, 2023, p. 27).

Na busca pelo reconhecimento e valorização dos saberes indígenas, Glicéria Tupinambá, da aldeia Serra do Padeiro, vem se dedicando à recuperação das técnicas e conhecimentos relacionados ao manto e outros objetos de plumária. Em 2006, a artista iniciou uma série de trabalhos de cunho reivindicatório (Figura 3), buscando estabelecer relações entre divindades e os povos originários de forma a “oferecer um presente aos Encantados” (MAM Rio, 2023). Seu trabalho, assim como os próprios mantos tupinambás, possui forte relação com o mundo dos ‘Encantados’, entidades que na visão dos Tupinambás “habitam as matas e guiam o povo Tupinambá através de sonhos e visões” (Das Artes, 2023, p.1). Logo, é destacada a importância ritualística que os mantos possuem para seu povo. Em entrevista concedida, Gricéria destaca:

Depois disso, saltamos para 2006 quando eu visito a Dinamarca e eu desejo agradecer os Encantados porque, em 2004, a gente iniciou o processo de retomada do manto pelo território [aldeia]. E tudo isso acontece por orientação dos Encantados. O meu desejo de agradecer o Encantado me levou a querer fazer um manto, para agradecer os Encantados. Nesse período, eu vou fazer essa imersão para fazer o manto, pesquisar sobre o manto (Andrade, 2024, p.155-156).

Em 2006, após visitar a Dinamarca e ter contato direto com um dos mantos, Glicéria começa a confeccionar um primeiro manto com a ajuda de sua comunidade e com a orientação dos mais velhos (MAM Rio, 2023):

Quando a imagem do manto Tupinambá da Dinamarca nos foi apresentada, estávamos começando a fazer a malha do primeiro manto. Todo mundo admirava a cor, a beleza, mas eu não. Fui lá procurar a trama, para saber se eu estava no caminho certo. Na hora de colocar as penas, não tínhamos penas suficientes, então catamos dos patos, dos gansos, quase depenamos o pavão, saímos todos catando as penas de todos os bichos e recolhendo. Deu sorte que foi no período certo que as penas estavam maduras (Tupinambá, 2021, p.21)

Figura 2 – Glicéria Tupinambá. “Assojaba Tupinambá”. Técnica utilizada de penas de variados pássaros desde aves domésticas a silvestres, malha de cordão encerado com cera de abelha jataí e tiúba, Medida de 90x140 cm. 2021.



Fonte: Prêmio Pipa. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/gliceria-Tupinambá/>.
Acesso em: 24 set. 2024.

A artista, um dos grandes nomes da arte indígena contemporânea, deixa claro em seus escritos uma motivação: a retomada das relações entre o povo Tupinambá e a produção dos mantos. A atitude da artista, então, possibilita vislumbrarmos uma contra visualidade frente ao manto. É necessário salientar que a visualidade muitas vezes é formada a partir de determinadas narrativas autoritárias, que possibilitam somente visões parciais da história. Assim, uma visualidade sempre encoberta uma ‘contra visualidade’, visto que “O oposto do direito a olhar não é a censura, então, mas a visualidade, aquela autoridade que nos manda chispar e que supõe aquela reivindicação exclusiva da capacidade de ver” (Mirzoeff, 2016, p. 746). Portanto, analisar e problematizar tais questões possibilita dar luz as ‘contra visualidades’, garantindo o direito a olhar:

A autonomia reivindicada pelo direito a olhar tem sido, e continua a ser, oposta pela autoridade da visualidade. Apesar do nome, este processo não é composto apenas de percepções visuais no sentido físico, mas é formado por um conjunto de relações que combinam informação, imaginação e introspecção em uma interpretação do espaço físico e psíquico. Não estou atribuindo agência para a visualidade, mas, como é agora um lugar comum, trato-a como uma prática discursiva para representar e regular o real que tem efeitos materiais (Mirzoeff, 2016, p. 748).

Em 2018, Glicéria teve a oportunidade de examinar de perto um manto Tupinambá no Musée du quai Branly, o que foi fundamental para sua pesquisa e confecção de novas peças da exposição “Kwá yepé turusú yuriri assojaba Tupinambá”, pois ela reconheceu as técnicas e materiais utilizados. Ao observar que esses objetos sagrados haviam sido confeccionados por mulheres no passado, Glicéria destacou o caráter feminino do manto (Caffé; Gontijo, 2023, p. 28).

A exposição ‘Kwá yepé turusú yuriri assojaba Tupinambá’ destaca a profunda conexão espiritual e política em torno do manto Tupinambá, cuja confecção foi guiada pelos Encantados, seres espirituais que orientaram a curadora Glicéria Tupinambá. Inicialmente, a equipe planejava criar um manto interativo, mas, ao seguir as orientações espirituais, a decisão foi proteger esse saber ancestral, resguardando o processo. A exposição apresenta o manto como um objeto vivo, atuante no espaço museológico, que transcende o ambiente expositivo. A língua Nheengatu, utilizada na mostra, reforça a importância da recuperação cultural e política dos Tupinambá. Três mantos foram confeccionados para a exposição, sendo o principal adornado com 4500 penas de aves, simbolizando a luta pela demarcação de terras. Além disso, fotografias de Lívia Melzi, que investigam o contexto de conservação de mantos em museus europeus, destacam a complexa relação entre os povos indígenas e as instituições coloniais. A abertura da exposição coincidiu com as manifestações contra o PL 490, que ameaça os direitos territoriais indígenas (Caffé; Gontijo, 2023, p. 33-38).

Figura 3 – Exposição Kwá yapé turusú yuriri assojaba Tupinambá na Galeria Fayga Ostrower, Funarte, Brasília, em setembro de 2021.



Fonte: Caffé; Gotijo, 2023, p.31.

Como já mencionado o debate ambiental contemporâneo é indissociável da pauta indígena, já que as idiossincrasias das diferentes etnias se perpetuam em relação com a natureza, não em um sentido romantizado, que pode levar à ideia de que os povos originários não possuem historicidade, mas pensando em toda a cosmologia do humano com o mundo que o cerca. O manto Tupinambá é inserido neste contexto quando as penas da ave guará, que estão nas representações coloniais do manto e eram usadas para a sua confecção já não são mais encontradas com facilidade.

O pássaro guará que emprestava suas penas vermelhas aos mantos escarlates dos antepassados é muito raro hoje em dia. Os Tupinambá sonham que eles repovoem suas terras e, para isso, é necessário garantir a demarcação de seu território para que a natureza se recomponha (Caffé; Gontijo, 2023, p. 47).

Costa (2022, p. 46) afirma que há uma relação direta entre o bem estar da terra e da população que nela reside, isso perpassa a questão da subsistência, mas não se resume a ela. Um dos componentes fundamentais desse cenário para os Tupinambá são os Encantados, a luta pela retomada da terra não é somente para eles, mas também para os Encantados. Em entrevista, Glicéria Tupinambá afirmou que luta pelos Encantados, os antepassados que foram assassinados e que necessitam de uma terra para descansar seu espírito “Porque, quando as pessoas morrem, a pessoa não vai para outro plano, não vai pro infinito, não vai lá pro horizonte, lá pra cima do céu, não existe isso. Existe que a pessoa morreu e o espírito fica aqui perambulando. E o espírito precisa de paz, precisa de descanso” (Ubinger, p. 59, 2012)

A arte indígena contemporânea se insere em um movimento artístico, mas ela é indissociável de uma luta política de contestação social e da luta pelo reconhecimento dos territórios dos povos originários. Costa (2022, p. 36) afirma que apesar da dificuldade metodológica, a produção cultural dos povos indígenas passou a ser mencionada pela historiografia da arte como o estágio inicial da arte dita brasileira, como uma tentativa de atribuir um lugar aos povos ditos originários, criando uma noção errônea da arte indígena onde ela fica presa ao passado, sem possibilitar a compreensão dos processos pelos quais essas populações passaram e de que modos isso poderia se refletir em uma produção contemporânea.

A retomada dos saberes em torno do manto e sua importância, não só espiritual e social, mas também artística, combatem essa visão, de que as produções indígenas se limitam a um passado mítico e distante. Isso, por sua vez, está no cerne das concepções de Jaider Esbell (2020) sobre as conceituações da arte indígena contemporânea, compreendida e contextualizada por seus próprios autores, de modo a reivindicar espaços

e produzir narrativas próprias no mundo contemporâneo. Para o artista, trata-se de uma prática que se configura como um “composto de atos mais elevados”:

Da prática artística como composto de atos mais elevados. Como conjunto ritualístico mais que mítico chegando a pajelagem. Como prática xamânica, curativa e psicomedicinal. Como um conector para fatos históricos e como um disparador de sinapses para mundos que existem, mas não são como os que a gente tem acesso. Um artista não se desenvolve com imposições. As imposições violentas podem ser muito perigosas para as mentes sensíveis de artistas. Por fim não vou deixar de lembrar que em tudo há armadilhas e que nós, os indígenas, precisamos de uma armadilha para identificar armadilhas e quem sabe esta não seja exatamente a AIC – Arte Indígena Contemporânea, feita e contextualizada por seus autores próprios (Esbell, 2020).

Considerações finais

Pensar na Arte Contemporânea Indígena demanda pensar em preservação ambiental, em questões de demarcação de terras indígenas e em políticas públicas de permanência das diversas etnias nos seus territórios. Além da importância que criações como a de Glicéria Tupinambá tem para sua comunidade, ela provoca discussões que permeiam a sociedade como um todo, trazendo para a reflexão das pessoas não indígenas como suas ações tem impacto em outros povos. Precisamos refletir sobre quais as reparações que não indígenas brancos precisam acionar frente ao passado de usurpações.

A preservação da diversidade de saberes, neste caso, os conhecimentos tradicionais de povos indígenas, é essencial para a sustentabilidade ecológica e a justiça social. A imposição de um modelo hegemônico de conhecimento, promovido principalmente pela ciência ocidental, muitas vezes desvaloriza práticas locais que são mais adequadas às condições ambientais e culturais específicas. Essa mentalidade reducionista, que padroniza a produção de mercadorias e as mentalidades por meio de monoculturas, ignora a complexidade dos ecossistemas e acaba marginalizando os saberes tradicionais. A diversidade de conhecimentos é fundamental para promover alternativas mais justas, sustentáveis e capazes de preservar a biodiversidade natural e cultural, “[...] a uniformidade e a diversidade não são apenas maneiras de usar a terra, são maneiras de pensar e de viver” (Shiva, 2003, p. 17).

Ao refletirmos sobre o histórico de uso do manto pela aristocracia europeia, conseguimos perceber que ele representa um troféu dos “feitos” da colonização. E a sua retomada pelo Estado Brasileiro e pelo povo Tupinambá representa uma agência, que simboliza a luta dos povos originários desde o início da colonização. Seus usos contemporâneos têm significado espiritual, cultural e social para o seu povo, mas também

representa um ensinamento para o restante da sociedade brasileira, de valorização da cultura dos diversos povos originários e de que eles constituem parte ativa na sociedade contemporânea e não um passado mítico.

Referências

- ABDALA, V. Museu Nacional confirma retorno de Manto Tupinambá ao Brasil. *Site Agência Brasil*. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-07/museu-nacional-confirma-retorno-de-manto-Tupinambá-ao-brasil>. Acesso em: 23 set. 2024.
- ANDRADE, R. M. Vestir-se de almas ancestrais: Glicéria Tupinambá aponta o caminho. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, [S. l.], n. 40, p. 150-161, 2024. Disponível em: <https://dabras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1814>. Acesso em: 24 set. 2024.
- ALBERT, B.; KOPENAWA, D. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BANIWA, D. O que os jovens indígenas querem? In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André; SCHWARZ, Lilia Moritz (orgs.). *Histórias Brasileiras: Antologia*. São Paulo: MASP, 2023. p. 400-403.
- BBC Brasil. Rio Grande do Sul ainda vai viver muitos eventos extremos, dizem cientistas brasileiras que colaboraram com IPCC. 2024. *Site Online*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/czkv2mrdv31o>. Acesso em: 23 set. 2024.
- CAFFÉ, J.; GONTIJO, J. Expor o sagrado: o caso do manto Tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 23-47, 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8670562.
- COSTA, C. M. P. R. *O retorno do manto Tupinambá: diálogos para a construção de uma história da arte indígena*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.
- DAS ARTES. Glicéria Tupinambá ganha exposição com manto tupinambá. 29 ago. 2023. *Site Online*. Disponível em: <https://encurtador.com.br/mrop9>. Acesso em: 29 ago. 2025.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DOMINGUES, J. E. O deslumbrante Manto Tupinambá de penas vermelhas volta ao Brasil. *Ensinar História*, 2024. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/o-deslumbrante-manto-Tupinambá-de-penas-vermelhas/>. Acesso em: 23 set. 2024.
- ESBELL, J. A Arte Indígena Contemporânea como armadilha para armadilhas. *Galeria Jaider Esbell*, 9 jul. 2020.

ESBELL, J. Entrevista ao Brasil de Fato: “Arte indígena desperta uma consciência que o Brasil não tem de si mesmo”. *Brasil de Fato*, 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br>. Acesso em: 08 out. 2024.

FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (Coletivo Sycorax, trad.). São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FERDINAND, M. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. Ubu Editora, 2022.

FRANÇOZO, M. C. *De Olinda a Holanda: o Gabinete de Curiosidades de Nassau*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

G1. Manto Tupinambá: entenda como o item repatriado era usado em rituais antropofágicos e por lideranças indígenas no Brasil. *Site Online*. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia>. Acesso em 08 out. 2024.

JESUS DA SILVA, G. Arenga Tata Nhee Assojoba Tupinamabá. *Tellus*, 21, n. 46, p. 323–339, 2022. Disponível em: <https://www.tellus.ucdb.br/tellus/article/view/816>. Acesso em: 10 nov. 2025.

KRENAK, A. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LATOUR, B. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Ubu Editora, 2020.

LUNA, G. A. G.; FLORES, M. B. R.; MELO, S. F. Arte Indígena Contemporânea Decolonialidade e ReAntropofagia: Contemporary Indian Art Decoloniality and Reanthropogagy. *Farol*, [S. l.], v. 17, n. 25, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/35982>. Acesso em: 8 out. 2024.

MITCHELL, W. J. T. Mostrar o ver: Uma crítica à cultura visual. *Interin*, vol. 1, núm. 1, 2006, p.1-20.

MITCHELL, W. J. T.. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018. p.165-190.

MIRZOEFF, N. *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*. Londres: Penguin Books, 2015.

MIRZOEFF, N. O direito a olhar. *ETD - Educação Temática Digital*, Campinas, SP, v. 18, n. 4, 2016. p. 745–768. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>. Acesso em: 8 out. 2024.

MONTEIRO, C. *Colonial Representations of Brazil and their current display at Western museums: The Mauritshuis case and the Dutch Gaze*. Dissertação (Mestrado em Arts & Culture). Universidade Leiden, 2019.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (MAM Rio). *Glicéria Tupinambá*. Site Online. 2023. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/atos-de-revolta-tupinamba/>. Acesso em: 08 out. 2024.

NATIONAL GALLERY. *Hanneman, Adriaen. Dutch Painting of the Seventeenth Century.* s/d. Documento. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1371.pdf>. Acesso em: 24 set. 2024.

PRATT, M. L. *Os olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação.* Bauru, SP: EDUSC, 1999.

SHIVA, V. *Monoculturas da mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia.* São Paulo: Gala, 2003.

TUPINAMBÁ, G. O manto é feminino. Assojaba I Kunhāwara. In.: TUGNY, A. et. al. *Kwá yepé turusú yuriri assojaba Tupinambá: essa é a grande volta do manto Tupinambá.* São Paulo: Conversas em Godwana, 2021. p. 18-26

UBINGER, H. *Os Tupinambá da Serra do Padeiro: religiosidade e territorialidade na luta pela terra indígena.* 2012. 189f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Bahia, 2012.

Artigo recebido em: 25/02/2025

Artigo aprovado para publicação em: 27/08/2025

Editor (a) responsável: Larissa Molina Manfré

¹ A Covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade. Em 11 de março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia. Para mais, ver: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>.

² Glicéria Jesus da Silva, conhecida como Célia Tupinambá, é artista e ativista da aldeia Serra do Padeiro, na Terra Indígena Tupinambá de Olivença (sul da Bahia). Através da importância de sua produção artística, foi indicada ao Prêmio PIPA de Arte Contemporânea em 2022 e 2023, sendo uma das quatro vencedoras da edição de 2023. Neste texto, optamos por nos referir a ela como Glicéria Tupinambá ou simplesmente Célia, nome pelo qual a própria artista se apresenta.

³ Eles encontram-se nas seguintes instituições europeias: Nationalmuseet Etnografisk Samling (Copenhaga, Dinamarca); Museum der Kulturen (Basileia, Suíça); Musée Royal d'Art et d'Histoire (Bruxelas, Bélgica); Musée du Quai Branly (Paris, França); Museo di Storia Naturale, Università degli Studi di Firenze (Florencia, Itália); ‘Museum Septalianum’, Biblioteca Ambrosiana di Milano (Milão, Itália) (Caffé; Gontijo, 2023, p. 45). O manto que estava na Dinamarca foi devolvido em julho de 2024.