

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES**

CAROLINE MENDES PINTO ROCHA DA COSTA

O RETORNO DO MANTO TUPINAMBÁ:

Diálogos para a construção de uma história da arte indígena

**Rio de Janeiro
2022**

Caroline Mendes Pinto Rocha da Costa

O RETORNO DO MANTO TUPINAMBÁ:

Diálogos para a construção de uma história da arte indígena

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado do
curso de História da Arte da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como
parte dos requisitos necessários à obtenção do título
de bacharel.**

Orientadora: Profa. Dra. Tatiana da Costa Martins

**Rio de Janeiro
2022**

CIP - Catalogação na Publicação

C538r Costa, Caroline Mendes Pinto Rocha da
O retorno do manto Tupinambá: diálogos para a
construção de uma história da arte indígena / Caroline
Mendes Pinto Rocha da Costa. -- Rio de Janeiro,
2022.
61 f.

Orientadora: Tatiana da Costa Martins.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2022.

1. Manto Tupinambá. 2. Arte indígena. 3. Arte
plumária. 4. Historiografia da arte brasileira . 5.
Território. I. Martins, Tatiana da Costa, orient.
II. Título.

CAROLINE MENDES PINTO ROCHA DA COSTA

O RETORNO DO MANTO TUPINAMBÁ

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado do
curso de História da Arte da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como
parte dos requisitos necessários à obtenção do título
de bacharel.**

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dra. Daniela Fernandes Alarcon
University of Pennsylvania - PENN

Prof. Dra. Sílvia Barbosa Guimarães Borges
Escola de Belas Artes - EBA/UFRJ

AGRADECIMENTOS

Primeiro, e sempre, agradeço a minha filha por todo dia me ensinar tanto e por me dar forças para continuar.

Para o Guilherme, pelo companheirismo, por me entender profundamente e nunca me deixar duvidar de mim mesma.

A minha mãe que me apresentou a arte.

Aos meus avós, por tudo.

Para Beatriz, Maria Eduarda e Thiago, vocês tornaram o percurso mais fácil e, sem dúvidas, infinitamente mais divertido.

Aos meus amigos mais antigos, Ilana, Jéssica, Luiza, Matheus, Raquel, Stephanie e Thais. Pelo infinito apoio ao longo dos anos e pelas risadas.

Para a minha orientadora Tatiana da Costa Martins e a todo o corpo docente do Departamento de História e Teoria da Arte, ter sido aluna de vocês foi um privilégio.

Para Daniela Alarcon e Glicéria Tupinambá que através de algumas trocas online contribuíram enormemente para esse trabalho.

Para todos aqueles que acreditam na arte como um aspecto fundamental da sociedade e que seguem a defendendo.

O Manto precisa que o território viva. Se o território vive, o Manto vive. (Glicéria Tupinambá , 2021)

Resumo

Este trabalho de conclusão de curso tem por objetivo examinar através do viés da história da arte o manto Tupinambá enquanto essência capaz de se manifestar materialmente das mais diversas formas. Começando pelo período colonial no Brasil, momento em que são confeccionados os onze mantos que estão na Europa, e passando pela forma como essas peças foram vistas quando deslocadas do seu contexto original. Essa operação é feita, principalmente, dialogando com questões referentes ao campo entendido como arte indígena para a historiografia da arte brasileira e a antropologia. Dessa forma, é traçado um panorama histórico que chega até o momento do movimento entendido como “O retorno do manto Tupinambá”, protagonizado pelos Tupinambá da Terra Indígena de Olivença. Para a verdadeira compreensão da dimensão desse marco, o retorno do manto, são examinados no trabalho questões sobre o território Tupinambá, o longo processo de resistência dos indígenas e a relação dos mesmos com a terra e os encantados.

Palavras - chave: Manto Tupinambá; Arte Indígena; Arte Plumária; Historiografia da Arte Brasileira; Território.

Abstract

This work aims to examine through the perspective of the art history the manto Tupinambá while one essence that is able to manifest materially in the most diverse ways. Starting with the colonial period in Brazil, when the eleven mantos Tupinambá that are actually in Europe were made and going through the ways that these objects were seen when displaced from their original context. Especially, dialoguing with questions referring to the field understood as indigenous art to Brazilian art historiography and anthropology. Thus, a historic panorama is drawn, and it arrives in the moment of the movement understood as “The return of the manto Tupinambá”, starring by the Tupinambá of the indigenous land of Olivença. For true understanding of the dimension of this goal, the return of the manto, in the work are examined questions about the Tupinambá territory, their long process of resistance and their relation with their land and with the encantados.

Key Words: Manto Tupinambá; Indigenous Art; Feathered Art; Historiography of Brazilian Art; Territory.

Lista de ilustrações

- Figura 1 - Mantos Tupinambá em exposição na Dinamarca
- Figura 2 - Outros preparativos para a morte do prisioneiro
- Figura 3: O manto mencionado por Berete Due (EHc52)
- Figura 4 - O Ananás
- Figura 5: Touca de penas de papagaio (EH 5932, 29 cm)
- Figura 6: Dança dos pajés por Theodor de Bry, 1590 - 1634
- Figura 7: O preparo do Cauim
- Figura 8: Procissão da Rainha da América, 1599.
- Figura 9: Exposição “Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, 1985, MoMA
- Figura 10: Rede de Caça Zande na exposição Arte/Artefato, 1988, Museum for African Art
- Figura 11: Exposição Dja Guata Porã, Museu de Arte do Rio, 2017/2018
- Figura 12: Mapa da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, elaboração: Daniela Alarcon e Lucas Lima
- Figura 13: Serra do Padeiro, foto de Patrícia Couto
- Figura 14: Ilustração presente no livro “Os donos da terra”
- Figura 15: Sr. Lírio na casa do santo, foto de Daniela Alarcon, 2012
- Figura 16: Dona Nivalda reencontra o manto Tupinambá na Mostra do Redescobrimento (2000)
- Figura 17: Reprodução da foto analógica de Glicéria Tupinambá confeccionando o primeiro manto, doado para o Museu Nacional.
- Figura 18: O manto em movimento, foto de Fernanda Liberti, Serra do Padeiro, 2020.
- Figura 19: Glicéria e seu filho Eru, foto de Fernanda Liberti, 2021.
- Figura 20: A exposição Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá | Essa é a grande volta do manto tupinambá, foto de Lucena de Lucena, 2021.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O MANTO TUPINAMBÁ	13
2.1 Os mantos Tupinambá do período colonial	13
2.2 Arte e antropologia.....	25
2.3 Uma questão para a história da arte brasileira.....	35
3 TERRITÓRIO ENCANTADO E O RETORNO DO ASSOJABA	40
3.1 Território encantado	40
3.2 Retorno do Assojaba	49
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
5 REFERÊNCIAS	59

1 INTRODUÇÃO:

Este é um trabalho sobre o manto Tupinambá, contudo, apesar dele ser citado ao longo do texto no singular como “o manto”, é importante, antes de qualquer outra coisa, compreender a sua pluralidade. O uso do singular se refere a essência do manto, que é inalterável, mas essa essência se desdobra materialmente de diversas formas.

Não foi tarefa fácil criar um fio condutor para o trabalho que contemplasse todas as possibilidades que o manto oferecia sem negligenciar nenhum desses aspectos. Afinal, o retorno do manto, a que o título faz referência, é um movimento contemporâneo cujos protagonistas são os Tupinambá da terra indígena de Olivença, e esse chamado do manto veio após muitos outros movimentos, muitas outras lutas. Dentre elas, o reconhecimento do grupo e a retomada do território.

Essas lutas são uma resposta a um processo longo e violento, iniciado com a chegada dos portugueses nas terras indígenas que viriam a ser o Brasil. E são desse mesmo período os onze mantos Tupinambá que se encontram atualmente na Europa, confeccionados em um contexto colonial pelos Tupinambá e depois levados para o velho continente, essas peças foram deslocadas, descontextualizadas e musealizadas. Com isso, se tornaram objetos de estudo, testemunhas de um povo indígena que posteriormente seria considerado extinto pela historiografia brasileira oficial.

Esses estudos seriam conduzidos por uma disciplina nova, a antropologia. Tradicionalmente, foi ela quem se ocupou e se ocupa das questões referentes às populações indígenas e, nesse caso, da sua produção cultural. Mas se em um primeiro momento a produção cultural dos povos indígenas foi vista apenas como fonte de conhecimento e não como arte, posteriormente esses objetos são deslocados para o "campo" arte, gerando inúmeras questões, seja para a antropologia ou para a história da arte.

Nesse sentido, esse trabalho, enquanto uma pesquisa em história da arte, busca abordar, no primeiro capítulo, o manto Tupinambá no período colonial, buscando evidências do processo de confecção da peça e da sua importância para a sociedade Tupinambá no século XVI. Além disso, se debruça sobre as aproximações e tensões entre o campo da arte e da

antropologia e encerra o capítulo com uma reflexão sobre a relação entre a história da arte e a arte indígena. O segundo capítulo aborda o processo de retorno do manto propriamente dito e seus desdobramentos. Para que a complexidade desse movimento possa ser compreendida e para que se possa apreender sua verdadeira dimensão, a primeira parte do segundo capítulo é dedicada a explorar a relação dos Tupinambá com o seu território e com os encantados, passando pelos movimentos de retomada e pelas lutas em defesa dos seus direitos.

Esse é um trabalho de história da arte sobre um tema ainda relativamente pouco explorado pela disciplina, as manifestações culturais das populações indígenas enquanto uma forma de arte. Tradicionalmente, muitos dos estudos sobre essa temática foram conduzidos pela antropologia, tanto que uma parte considerável do escopo teórico do trabalho é formado por estudos antropológicos. Não é o objetivo deste trabalho dar conta de todos os tensionamentos que envolvem o campo entendido como “arte indígena”, mas apresentar algumas dessas questões, de modo a fomentar um debate extremamente necessário para a área. Além disso, ainda que seja visível que a nomenclatura arte indígena talvez não seja suficiente para dar a verdadeira dimensão de tantas manifestações culturais distintas, provenientes das mais diversas etnias, ela será usada neste trabalho, visto que é a mais comumente utilizada pelos teóricos que abordam o tema. Por último, essa pesquisa também é uma defesa do reconhecimento dessas formas de arte pela história da arte, não porque a história da arte precise validá-las de alguma forma, o que seria um pensamento mais do que equivocado, mas porque as discussões acerca de formas de arte distintas das entendidas aqui como tradicionais são fundamentais para o aprofundamento da disciplina.

2 O MANTO TUPINAMBÁ

2.1 Os Mantos do período colonial

Os Tupinambá são uma população indígena do tronco linguístico Tupi. Na ocasião da chegada dos portugueses eles habitavam alguns pontos do litoral e rapidamente ficaram conhecidos pela sua cultura percebida como bélica pelos europeus e os seus rituais antropofágicos. Outro elemento que também marcou o imaginário europeu foram os mantos produzidos a partir das penas de pássaros locais. Os mantos assim como as plumas das diversas aves que habitavam o novo mundo, rapidamente se tornaram elementos muito desejados pelos colonizadores, que levaram diversas peças para o velho continente.

Figura 1: Mantos Tupinambá em exposição na Dinamarca



Fonte: Gundestrup (1991, p. 120)

Atualmente existem onze mantos Tupinambá na Europa, eles estão localizados na Dinamarca, em Bruxelas, na Itália e na França¹. A figura 1 mostra três mantos que estão no

¹ Segundo Amy Buono, os mantos estão localizados nos seguintes museus: Nationalmuseet Etnografisk Samling, Copenhagen (EH5931, EHc52, EH5933, EH5934, EH5935); Museum der Kulturen, Basileia (N. Ivc657); Musées Royale d'Art et d'Histoire, Bruxelas (AAM 5783); Musée du Quai Branly, Paris (N.17.3.83); Museo di Storia Naturale, Università degli Studi di Firenze, Florença (N. 281 e 288); e 'Museum Septalianum', Biblioteca Ambrosiana di Milano, Milão (sem número de inventário) (BUONO, 2018, p. 14)

Museu Nacional da Dinamarca, todos são catalogados como confeccionados com pena de guará e medem, respectivamente, 60, 52 e 60 cm. Segundo Amy Buono, todos os mantos que estão na Europa, com talvez uma exceção, foram confeccionados entre 1500 e 1654, ano da saída dos holandeses do território. Esses objetos, portanto, foram criados em um contexto colonial (BUONO, 2009, p.349), por conta disso, uma parte significativa desse capítulo foi escrita com base em fontes coloniais.

Os relatos dos cronistas do período colonial constituem importante ferramenta de pesquisa acerca da sociedade dos Tupinambá². Contudo, são documentos escritos no contexto do Brasil colônia, por homens sabidamente ligados a ordens religiosas, com possível exceção do alemão Hans Staden, que foi capturado pelos Tupinambá enquanto trabalhava para os portugueses. Os escritos de Jean de Lery, Andre Thevet, Hans Staden e Claude D'Abbeville configuram uma vasta fonte de conhecimento, contudo, são carregados de nítida desaprovação a hábitos vistos pelos colonizadores como barbárie e de impressões pessoais, mescladas a discursos catequizadores e referências a autores clássicos, em alguns casos. Com isso, é importante analisar essas fontes sempre com alguma cautela. Por último, cabe ressaltar que Lery, Thevet e D'Abbeville eram franceses e, por isso, gozavam de alguma simpatia por parte dos Tupinambá que tinham nos franceses aliados. Com exceção de D'Abbeville todos estiveram no Brasil no século XVI.

Os escritos produzidos por alguns deles se tornaram importante fonte de pesquisa para o antropólogo Alfred Metraux que em 1950 publicou o seu livro, *A religião dos Tupinambás e suas relações com as demais tribus Tupi-Guaranis*. A partir dos relatos das crenças partilhadas pelos Tupinambá do século XVI é possível entrever a relação profunda entre os indígenas e o seu território. Cada elemento, seja da fauna ou flora, era visto de uma forma específica e possuia papel fundamental na visão de mundo dos Tupinambá. Por exemplo, as aves, que forneciam a matéria prima para a confecção dos mantos e de diversos outros objetos, aparecem em vários momentos do texto de Metraux relacionadas a elementos espirituais. O pássaro *Matim Tapirera* (*Cuculus cayanus L.*) é citado como causador de "supersticioso temor", uma vez que a ave era vista como mensageira dos parentes já falecidos e seus trinados eram entendidos como ordens vindas diretamente dos antepassados (METRAUX, 1950, p. 138). Jean de Lery também menciona essa relação entre aves e os espíritos ao relatar o seguinte acontecimento:

² Para um estudo aprofundado sobre a escrita da história indígena no Brasil ver: MONTEIRO, John. *Tupis, Tapuias e historiadores: Estudos de história indígena e do indigenismo*. 2001.

Certa noite em que dormi numa aldeia chamada Ypec pelos franceses, ouvi à tarde cantarem esses pássaros um canto melancólico e vi os selvagens quedarem silenciosos e atentos. Conhecendo a causa de tal atitude, quis convencê-los de seu erro. Mas apenas toquei no assunto e me pus a rir juntamente com outro francês que me acompanhava, um ancião ali presente exclamou com rudeza: "Cala-te e não nos impeças de ouvir as boas novas que nos enviam nossos avós; quando ouvimos essas aves ficamos todos contentes e nos sentimos com novas forças" (LERY, 1961, p.124)

Além da mencionada relação entre os pássaros e a comunicação com os antepassados, os Tupinambá também utilizavam plumas em diversos rituais e como oferendas:

A colera dos- espíritos podia ser refreada pelas oferendas[...] Os espíritos pareciam ter uma especial predileção pelas plumas, pois, somente quando as penas de perdiz eram jogadas no mar, consentiam as almas dos avós em acalmar as vagas por elas rebeladas. (THEVET, 1878, p. 195 apud METRAUX, 1950, p. 139)

Outra situação bastante ilustrativa envolve o maracá, os indígenas acreditavam que o maracá poderia ser um receptáculo de espíritos, contudo, apenas o mero objeto físico feito de cabaça com sementes ou pedras no interior, não seria suficiente para alcançar a capacidade de comunicação com os espíritos, para o instrumento se transformar era necessário uma cerimônia presidida pelo pajé, e para esse ritual era essencial que o maracá estivesse adornado com “as mais belas plumagens possíveis” (LERY, 1578, p. 73 - 74, apud METRAUX, 1950, p. 146). Após a cerimônia os indígenas acreditavam que os sons emitidos pelo instrumento eram, na verdade, os entes falecidos tentando se comunicar. Importante notar o papel da pena no ritual, ela possibilitaria a comunicação entre os Tupinambá e os antepassados.

Outro ritual abordado, de forma ainda mais extensa por Metraux é o antropofágico, nessa situação, não só as plumas aparecem, mas também o manto. O autor detalha os festejos que duram dias e culminam na execução do prisioneiro. É nos ombros do executor que aparece o manto, adornando seu corpo para a cerimônia, também é mencionado que ao se aproximar do cativo o algoz imitava com as mãos um falcão. Após a execução, o guerreiro responsável pelo ato precisava se precaver de possíveis retaliações do espírito do prisioneiro e, por isso, ele retirava o manto rapidamente e refugiava-se na sua choça.

Durante todo esse tempo, o executor permanecia encerrado na cabana, paramentado dos mais belos ornatos em moda entre os tupinambás. À cabeça levava o sombreiro de plumas e, ao redor da fronte, o diadema rubro, "côr da guerra". Ao peito, cruzavam-se colares de conchas, ou ainda de plumas. De plumas eram também os braceletes, ou ligas, que lhe recobriam os braços e as partes. Dos rins pendia uma enorme rodelha de plumas de avestruz e, **nas espaduas, tinha um manto de penas de ibis vermelha.** (METRAUX, 1950, p. 258, grifo nosso)

Figura 2 - Outros preparativos para a morte do prisioneiro



Fonte: Staden (2011, p. 147)

Na figura 2 é possível observar uma gravura presente no livro de Hans Staden. Antes de retomar a questão sobre o manto, é importante fazer um adendo sobre as imagens produzidas pelos europeus com o objetivo de retratar o novo mundo. No caso das xilogravuras que acompanhavam os escritos de Staden, acredita - se que elas tenham sido feitas inspiradas nos próprios desenhos do autor. Dessa forma, Chicangana-Bayona afirma que a maioria das primeiras imagens produzidas sobre o novo continente vinham de artistas que nunca tinham estado nele, contudo, isso era algo normal no período, ele também mostra que as primeiras imagens representando os indígenas tinham grande inspiração na iconografia medieval (2010), dessa forma, essas imagens eram permeadas de inspirações europeias, na figura 2, por exemplo, na parte inferior, é possível observar a figura de uma indígena em posição clássica. Além disso, a gravura conta com a presença de alguns adornos plumários, dentre eles, o manto.

O verdadeiro nome do manto em Tupi arcaico é *assojaba* ou *guara-abucu* (BUONO, 2018), em sua maioria, os mantos do período colonial que estão nos museus europeus, foram confeccionados com penas de guará. Berete Due afirma que os Tupinambá realizavam expedições para capturar os pássaros, mas que com a diminuição do número de aves passaram

a usar penas de galinha, espécie introduzida pelos europeus (1980, p. 17). Esses deslocamentos em razão da captura dos pássaros aparecem no seguinte episódio narrado por Hans Staden:

Perto da ilha de Santo Amaro há uma pequena ilha onde se aninham pássaros aquáticos com plumas vermelhas, chamados guarás ou garças. Os selvagens me perguntaram se seus inimigos, os Tupiniquins, já haviam estado ali este ano e apanhado pássaros quando estes estavam com seus filhotes. Eu disse que sim, mas mesmo assim eles quiseram ver, pois têm grande apreço pelas penas desses pássaros. (STADEN, 2011, p. 51)

Já sobre a criação de galinhas, Jean de Lery narra que os indígenas retiravam as penas sem matar as aves, afirmando que as penas brancas se tornavam vermelhas através do tingimento com pau-Brasil (1961, p. 94). Amy Buono também cita um outro processo de tingimento conhecido como *tapiragem*³.

Na tapiragem, os responsáveis pela confecção, retiravam penas verdes ou azuis de papagaios vivos, ou penas vermelhas de guará, e pintavam os folículos abertos com uma mistura de secreções colorantes do sapo venenoso (*Dendrobates tinctorius*), e plantas. As penas que cresciam novamente eram de diferentes tons de amarelo ou laranja brilhantes e a ave continuava a produzir plumas amarelas após isso (BUONO, 2009, p. 351, tradução nossa).

Além desse método, existia o de alimentar as aves com uma dieta específica que modificaria as cores das suas penas, como peixe pirarara, boto cor de rosa, alguns ovos e substâncias específicas provenientes de plantas, como o óleo de dendê (BUONO, p. 237, 2012). Buono também menciona que certamente existiram mantos amarelos, mas que eles não sobreviveram aos últimos séculos (2009, p. 351). Mais uma vez, é possível observar a predileção dos indígenas pelas penas do Guará, sejam as vermelhas naturais ou as tingidas de amarelo. Sobre essa ave, Hans Staden menciona que o pássaro possuía penas branco azuladas no início da vida e que estas se tornavam pretas-acinzentadas quando eles aprendiam a voar, finalmente, ficando vermelhas um ano após começarem a voar (STADEN, 2011, p. 51).

Após uma cuidadosa seleção das penas e manipulação das mesmas, os Tupinambá as inseriam em um trançado de tecido que formava a estrutura da peça. Sobre as linhas que formavam a trama onde as plumas eram inseridas, Thevet mencionava que “ Esses selvagens tinham feito o tecido com penas tão delicadamente, com suas redes de casca de árvore, que não poderia ter sido feito de melhor forma na Europa, mesmo se fosse confeccionado totalmente em fio de seda” (THEVET, 1575, apud DUE, 2002, p. 194). Berete Due examinou

³ A autora afirma que a prática da tapiragem foi documentada em objetos arqueológicos encontrados no Peru e que ela ainda é utilizada por populações indígenas no Brasil. (BUONO, p. 235-236, 2012)

detidamente um dos mantos que se encontra na Dinamarca e afirmou que “O avesso do manto é uma rede feita com fibras de planta similar ao abacaxi” (DUE, 1980, p. 17).

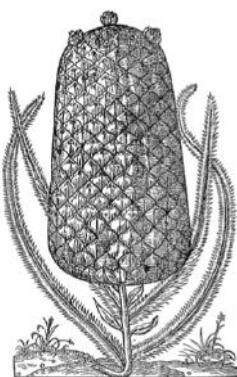
Figura 3: O manto mencionado por Berete Due (EHc52)



Fonte: Due (1980, p. 120)

A menção a uma planta similar ao abacaxi, provavelmente o ananás, se relaciona com outro trecho de Thevet onde ele afirma que o ananás era muito utilizado pelos indígenas na cura de diversas doenças (1944, p. 280)⁴.

Figura 4 - O Ananás



Fonte: Thevet (1944, p. 281)

⁴ O Ananás/abacaxi também é citado por Jean de Lery que exalta as qualidades da fruta (LERY, 1961, p. 141)

Amy Buono chama a atenção para o fato de que as plumas eram posicionadas de modo que ao envergar o manto o usuário transmitisse a ilusão de ser um pássaro. A autora também afirma que cada tipo de adorno era confeccionado de modo a representar uma ave distinta, o que serviria para fins ritualísticos. Ela utiliza como exemplo um manto e uma espécie de touca, ambos estão no museu da Dinamarca, enquanto o manto simula a silhueta de um pássaro já adulto o adorno de cabeça emula um pássaro filhote (BUONO, 2009, p.350). É possível supor que a touca a que a autora faz alusão é a representada na figura 5.

Figura 5: Touca de penas de papagaio (EH 5932, 29 cm)



Fonte: Gundestrup (1991, p. 119)

Cabe aqui explorar mais detidamente esse simbolismo do vestir o manto para se assemelhar a uma ave. Viveiros de Castro examinou longamente o fenômeno que ele chama de “multinaturalismo”, para ressaltar um aspecto próprio do pensamento ameríndio que é a noção de uma unidade de espírito e de uma diversidade de corpos (CASTRO, 2004, p. 226). Ainda que o autor tenha partido de estudos sobre as populações amazônicas, é possível traçar um paralelo com os Tupinambá do período colonial. Nesse paralelo aparece um outro conceito, o do perspectivismo, nesse sentido, no chamado “pensamento ameríndio” o corpo do animal, mas não de todos, seria apenas um simulacro, cuja função seria disfarçar a sua aparência interna que seria humana, condição inerente a todos os seres no princípio. E essa verdadeira essência dos seres aparentemente não humanos, só seria alcançada por alguns indivíduos,

entre eles, os xamãs. Viveiros de Castro afirma que no xamanismo ameríndio conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido (CASTRO, 2004, p. 231). Tal afirmação dialoga com o ato de vestir o manto e outros adornos plumários, que, portanto, provavelmente se assemelhavam a aves distintas por essa busca pela personificação.

É possível então vislumbrar a importância da figura dos pajés para os povos ameríndios e seu importante papel na organização social. A figura 6 mostra a interpretação de Theodor de Bry de um ritual envolvendo os pajés, onde os mesmos aparecem em posição central sendo reverenciados e usando o manto, analisando a imagem é possível observar que os adornos plumários usados por eles são distintos dos utilizados pelos outros indígenas da figura. Na parte superior direita, estão os europeus, distinguíveis pela vestimenta, gestual e a presença de barba⁵. Chicangana - Bayona afirma que a representação dos artefatos, no geral, era mais verossímil do que a representação dos corpos, uma vez que os objetos utilizados pelos indígenas eram levados para a Europa em diversos contextos (2006, p. 21). O autor também afirma que tanto os corpos quanto as poses obedeciam a cânones de representação pré estabelecidos (2006, p. 26)

⁵ Ainda que em um primeiro momento os indígenas também fossem retratados com barba. Ver: Chicangana - Bayona, Visões de terras, canibais e gentios prodigiosos, 2010.

Figura 6: Dança dos pajés por Theodor de Bry, 1590 - 1634



Fonte: Os primeiros brasileiros, Museu Nacional. Disponível em: <https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufsj.br/pt/mundo-indigena/o-manto-tupinamba/i/cG9zdDo4ODQ=>. Acesso em: 23/05/2022

Retomando a questão sobre personificação, ela também se relaciona com essa possibilidade de contato entre o indivíduo e os espíritos, o que é reforçado pelo conhecimento das técnicas utilizadas para a feitura da peça. É possível presumir através dos relatos, que os adornos plumários apareciam em diversas celebrações. Nesse sentido, o antropólogo Rafael Karsten atribui a utilização de penas nos rituais pela possibilidade de atuação direta das mesmas em quem as usasse, sendo responsáveis tanto por conferir proteção quanto por potencializar a bravura dos indígenas, em confrontos ou rituais.

Os espíritos das plumas (isso é, dos pássaros) devem conjurar os espíritos ruins (do inimigo) e reduzir a sua influência. Eles devem auxiliar quem as veste e trazer a ele vitória. (pp. 86, 93) Karsten continua: >> O poder inerente às penas é transferido aos guerreiros que as usam, e desse jeito elas protegem a sua cabeça e outras partes particularmente expostas do seu corpo...<<(p.95). >>Em muitas sociedades o xamã geralmente utiliza uma vestimenta de penas quando ele performa os rituais. << (p. 86). (KARSTEN, 1926, apud DUE, 1980, p. 259, tradução nossa)

O trecho de Karsten é muito rico por mencionar a atuação das penas em dois momentos, primeiro enfraquecendo o inimigo e também protegendo e aumentando os poderes dos guerreiros indígenas, além disso, o autor menciona o manto como uma peça utilizada pelos pajés em alguns rituais. Até aqui, o manto aparece claramente no trecho onde Metraux aborda detalhadamente o ritual antropofágico, sendo usado pelo executor do prisioneiro, e no trecho de Karsten como uma vestimenta utilizada por importantes figuras espirituais. Buono também menciona que a utilização do manto estava associada a ritos funerários, evidenciando ainda mais a relação entre penas e a comunicação com os antepassados. A autora também afirma que o manto era utilizado para demonstrar prestígio (2009, p. 350).

A associação com a guerra e com os rituais antropofágicos vem do fato, citado por Karsten, das penas atuarem também nos espíritos dos inimigos, subjugando as forças dos adversários. Aparentemente, os Tupinambá guerreavam em duas frentes, buscando se sobrepor fisicamente e espiritualmente aos seus inimigos. Essa dualidade dos embates, também aparece no fato de que as guerras eram feitas com o intuito de vingar os antepassados (LERY, 1961, p. 145).

No geral, é possível traçar um panorama das situações onde o manto era utilizado, mas ainda permanece a questão de quem poderia usar ele. Na pesquisa para elaboração deste capítulo foi encontrada apenas uma fonte que citava a utilização do manto por mulheres indígenas, em uma citação de Amy Buono a uma carta de 1557 do padre jesuíta espanhol António Blázquez que faz referência a um ritual antropofágico.

Seis mulheres nuas vieram pela praça pública, cantando do seu jeito costumeiro, e fazendo tais gestos e movimentos que elas realmente pareciam com demônios. Da cabeça ao pé elas estavam cobertas com penas vermelhas. Nas suas cabeças elas usavam toucas [no estilo das toucas da “inquisição”] de penas amarelas. Nas suas costas usavam uma grande quantidade de plumas que pareciam com crina de cavalo, e para animar a celebração tocaram flautas feitas da tibia dos seus inimigos executados (BLÁZQUEZ, 1557, apud BUONO, 2009, p. 352, tradução nossa).

Aparentemente, as mulheres citadas como “demoníacas” estavam utilizando mantos em uma determinada parte do ritual. Por isso, não é possível assumir que existiria uma limitação com relação a gênero, possivelmente, a utilização do manto estaria mais relacionada a um certo prestígio. Com relação às mulheres, em muitos relatos elas aparecem como responsáveis por pintar e enfeitar os prisioneiros que seriam executados (D’ABBEVILLE, 1874, p. 339) e como

as encarregadas de pintar com jenipapo os homens indígenas (D'ABBEVILLE, 1874, p. 317)⁶. Também eram elas que preparavam o cauim, bebida consumida em festas e rituais⁷. Além disso, em um trecho de Hans Staden, são citadas mulheres feiticeiras, que após passarem por um ritual, se tornavam aptas a prever o futuro (STADEN, 2011, p. 135).

Figura 7: O preparo do Cauim⁸



Fonte: Thevet (1944 p. 155)

Como já mencionado anteriormente, as fontes primárias utilizadas neste capítulo possuem suas especificidades. Contudo, apesar dessas questões, foi possível reunir uma vasta quantidade de informações sobre o manto no período colonial e sobre a produção de adornos plumários de modo geral. Dessa forma, o objetivo principal era explorar o que era esse manto e o que ele representava para os Tupinambá do século XVI e XVII, ainda que essas conclusões passem por culturas distintas . Da parte dos colonizadores, é nítido que, indo em contramão a condenação dos hábitos dos indígenas presente em alguns relatos, os europeus ficaram fascinados com a

⁶ Thevet menciona o mesmo, afirmando que: “Os selvagens americanos pintam-se e adornam-se reciprocamente, mas são as mulheres que tingem os homens, desenhando mil primores, taes como linhas, ondas e coisas assim semelhantes, em traços tão miudos que mais não é possível” (1944, p. 208)

⁷ É possível ter alguns detalhes sobre a produção do Cauim em: (D'Abbeville, 1874, p.349) e (STADEN, 2011 ,p. 124)

⁸ É possível observar na figura 7 as mesmas questões já mencionadas nas outras imagens representando as populações indígenas no século XVI, como os corpos e as poses seguindo um cânone pré estabelecido.

produção plumária que encontraram na América, esse fascínio foi um dos motivos para a retirada desses objetos das suas populações para serem levados para a Europa. Para além da impressão causada nos europeus por essas peças, existia um entendimento dos colonizadores sobre a importância que esses artefatos tinham para as populações ameríndias. Fato que pode ser constatado na utilização do manto Tupinambá por indígenas em aldeias jesuítas, inclusive, em cerimônias de batismo.

Segundo João Pacheco de Oliveira, as missões jesuítas fizeram parte do primeiro processo de territorialização imposto aos povos indígenas. Esse processo, se caracterizaria pela reunião de povos com culturas e línguas diversas em missões religiosas, promovendo a catequização dos indígenas e os utilizando como mão de obra (OLIVEIRA, 2016, p. 269). Cabe aqui relembrar que os Tupinambá eram vistos como traidores pela coroa portuguesa, dada a sua relação com os franceses e a sua resistência frente aos portugueses. Pacheco de Oliveira narra as constantes tentativas portuguesas de conseguir se sobrepor aos Tupinambá e ter pleno controle do recôncavo baiano, com conflitos que ocorreram entre 1554 e 1558 (OLIVEIRA, 2016, p. 58). Sobre as missões jesuítas, Amy Buono comenta sobre as estratégias de conversão utilizadas em um primeiro momento:

A estratégia de conversão usada nas aldeias era baseada no conceito de “acomodação”, que enfatizava o aprendizado das línguas nativas e a adoção e adaptação de aspectos da cultura indígena nas práticas missionárias. Para esse fim, os jesuítas no Brasil concentraram-se principalmente em cooptar aspectos de performance ritual, incluindo a observação cuidadosa e às vezes o encorajamento da produção de adornos plumários e do uso dessas vestimentas dentro de seus próprios espaços cristãos. (BUONO, 2018, p. 18)

Por conta disso, não era incomum os jesuítas batizarem indígenas enquanto estes utilizavam seus mantos, visto que mesmo os religiosos entendiam a relação do objeto com a espiritualidade Tupinambá. Amy Buono também menciona o envio de algumas dessas peças para Roma, como uma forma dos jesuítas apresentarem um testemunho do sucesso no projeto de catequização dos autóctones (BUONO, 2018, p. 20). Portanto, ao mesmo tempo em que as populações indígenas estavam enfrentando um violento processo de colonização, existia um fluxo de objetos produzidos por eles sendo levados até o velho continente. Importante ressaltar que enquanto para os Tupinambá os mantos continuavam representando uma conexão com o plano espiritual, as peças que estavam sendo levadas para a Europa estavam sendo deslocadas do seu contexto original, e chegando lá foram interpretadas das mais diversas formas.

2.2 Arte e Antropologia

No contexto europeu, a produção cultural dos povos indígenas foi vista de formas distintas e serviu a propósitos diferentes. Amy Buono narra a utilização de mantos Tupinambá na procissão intitulada “rainha da América”, que ocorreu em 1599 em um ducado germânico (2018, p.20), nesse caso, a imagem (figura 8) mostra membros da corte tentando “representar” indígenas e para isso utilizando adornos que haviam sido levados para a Europa.

Figura 8: Procissão da Rainha da América, 1599.



Fonte: Tugny (2021, p. 39)

Com o tempo, esses objetos também passaram a integrar diversas coleções, um dos mais conhecidos acervos de peças Tupinambá está no Museu Nacional da Dinamarca, o *Nationalmuseet* que remonta ao século XVII. A coleção dinamarquesa⁹ possui ao todo dezesseis peças atribuídas aos Tupinambá. Todas elas pertenciam ao *Kunstkammer* do rei Frederick III e apesar de não existir um consenso sobre de que forma essas peças teriam chegado até ele, a hipótese mais aceita é de que foram um presente de Maurício de Nassau (DUE, 2002)¹⁰.

⁹ Todas as informações sobre as peças do Museu Nacional da Dinamarca foram disponibilizadas pela atual curadora das coleções de América do Sul e do Norte, Mille Gabriel, que respondeu meus emails solicitando maiores informações sobre o acervo.

¹⁰ Para maiores informações sobre a origem da coleção e sua possível relação com as obras de Albert Eckhout ver: DUE, Berete. Artefatos Brasileiros no *Kunstkammer* Real. In: Albert Eckhout volta ao Brasil: 1644 - 2002. Nationalmuseet, Copenhagen, Denmark, 2002, p. 187 - 195.

A prática de colecionar objetos provenientes das Américas, fossem aqueles confeccionados por indígenas ou retirados diretamente da natureza, foi muito comum na Europa entre os séculos XVI e XVIII, esses bens compunham os gabinetes de curiosidade. No caso da produção cultural indígena, essa “curiosidade” se justificava pelo fato de que, nesse momento, pautados pela lógica evolucionista vigente no período, os europeus viam os povos indígenas como primitivos, por isso, a preservação da sua cultura seria uma forma de se ter testemunhos a respeito dos estágios iniciais da evolução humana (RIBEIRO; VAN VELTHEM, 1998). Portanto, é possível notar uma gradual atribuição a esses objetos de um valor ligado ao saber, ao entendimento de que aquela peça carregaria um conhecimento intrínseco sobre o povo que a produziu. Da mesma forma que o estatuto desses bens passa por mudanças, os gabinetes de curiosidade também vão dar origem a outras coisas, eles vão formar os primeiros acervos das recém criadas instituições museais, ainda no século XVIII.

Se os gabinetes de curiosidade comportavam todo tipo de objeto, sem distinção, os museus vão ser divididos entre os de arte e antiguidade e os de etnografia, esses últimos estariam mais próximos dos museus de história natural, abrigando as peças produzidas fora do ocidente (DIAS, 2001, p 108), isso incluia a produção cultural dos povos indígenas americanos. Esse aspecto da divisão em disciplinas reforça o caráter pedagógico atribuído às instituições museais naquele momento. É nesse contexto que nascem os museus etnográficos e a própria antropologia enquanto área de saber no século XIX, nesse sentido, Regina Abreu afirma que a trajetória dos museus etnográficos confunde-se com a própria história da antropologia (ABREU, 2005, p 101).

A antropologia enquanto disciplina surgiu em um período de forte influência das ciências naturais e da filosofia positivista, por isso, naquele momento, os pesquisadores da área acreditavam na necessidade de se formar coleções sobre os povos estudados, uma vez que esses objetos atuariam como evidências ou testemunhos sobre eles (ABREU, 2007, p. 141). Portanto, no final do século XIX, os museus estão ligados a áreas de saberes específicos e as peças neles contidas passam a ser material de estudo para determinadas disciplinas. No caso da etnografia e dos museus etnográficos, surge a ideia de um objeto etnográfico, sobre essa categoria, Jose Antonio Braga diz:

A nova ciência autonomiza- -se e diferencia-se, em torno dos seus objectos de estudo. Nasce com ela a noção de “objecto etnográfico”, que se define por oposição aos outros objectos: aos naturais, por ser produto humano; aos arqueológicos, por ser de

primitivos contemporâneos e não de povos desaparecidos; às obras de arte, por, ao contrário delas, ser um objecto funcional, ter uma utilidade prática e social. E esta última oposição, aos objectos artísticos, será a que primeiro vai marcar a especificidade do objecto etnográfico e da antropologia. Ao contrário das obras de arte, que valem pela sua qualidade intrínseca, os objectos etnográficos servem para o conhecimento; analisados e classificados segundo o seu grau de sofisticação técnica e pelas necessidades a que dão resposta, eles são vistos como documentos do desenvolvimento da humanidade – dos seus estádios mais primitivos aos mais civilizados, a Europa do século XIX. (DIAS, 2001, p. 108).

Os objetos etnográficos ou os artefatos, produzidos pelos povos tidos como primitivos, valeriam justamente pelo conhecimento que eles carregariam sobre o “o outro”. De fato, Ribeiro e Van Velthem afirmam que o artefato ajudaria a compreender a sociedade e a cultura como um todo ou em determinado momento (1998, p.106). Um objeto etnográfico é confeccionado manualmente, utilizando materiais provenientes do local onde o povo que o produziu habita ou habitou e cuja forma está relacionada a princípios desse mesmo povo, é o resultado de uma visão de mundo coletiva.

Dessa forma, a produção cultural dos povos indígenas, aqui incluso o manto Tupinambá, foi deslocada do seu contexto original e terminou nos acervos das instituições museais como material de pesquisa, sendo a antropologia a disciplina que fundamentalmente esteve ligada a esses objetos. Ainda na virada do século XIX para o XX os acervos etnográficos eram pensados da seguinte forma:

Stocking (1985:8) afirma que é possível discernir, nesse período, duas formas de apreensão teórica no arranjo das coleções museológicas: uma as ordenaria linearmente, privilegiando os aspectos formais e funcionais dos objetos, numa perspectiva evolucionista conservadora; a outra se empenharia numa ordenação contextual, conservando a multiplicidade funcional dos objetos e procurando atingir um relativismo liberal. (STOCKING, 1985, apud RIBEIRO; VAN VELTHEM, 1998, p. 104)

As autoras também mencionam um outro aspecto classificatório conhecido como “área cultural”, esse critério procuraria explicar a similaridade tecnológica e estilística de determinada região geográfica (RIBEIRO; VAN VELTHEM, 1998, p. 104). A necessidade citada nos trechos acima de classificação dos objetos etnográficos, aponta uma preocupação dos estudiosos, sobretudo, com o nível de evolução que os objetos estudados atribuiriam às populações que o produziram. Para além dos aspectos sociais envolvidos na confecção e utilização dos mesmos, a preocupação seria com a capacidade de representação formal que os povos “primitivos” teriam conseguido alcançar durante a manufatura dos seus artefatos. Artefatos e não arte, uma vez que as manifestações artísticas só seriam possíveis nas

sociedades mais avançadas e civilizadas. Com o tempo, a própria antropologia iria formular críticas ao evolucionismo, sobre isso, o antropólogo Franz Boas afirmava:

O ponto de vista evolucionista pressupõe que o curso das mudanças históricas na vida cultural da humanidade segue leis definidas, aplicáveis em toda parte, o que faria com que os desenvolvimentos culturais, em suas linhas básicas, fossem os mesmos entre todas as raças e povos. (BOAS, 2005, p. 41)

O trecho citado de Boas ilustra uma mudança nos paradigmas da antropologia já no século XX. Enquanto o evolucionismo passa a ser questionado, os antropólogos se afastam dos museus e passam a efetuar suas pesquisas em campo, além disso, passam a produzir cientificamente para as universidades. O distanciamento dos pesquisadores com relação às instituições museais, reflete uma menor atenção dispensada ao que pode ser entendido como cultura material dos povos indígenas. Esse afastamento levou a um maior enfoque nos significados e nos usos desses objetos dentro do contexto onde foram produzidos, a necessidade dessa nova abordagem metodológica já era feita por Boas desde o final do século XIX (GONÇALVES, 2007, p.18). Posteriormente, os antropólogos retornam ao estudo das coleções etnográficas, isso ocorre devido a um crescente interesse no simbolismo e no caráter estético, o que demandaria uma associação entre estudo de campo e nos acervos (RIBEIRO; VAN VELTHEM, 1998, p. 107).

Segundo José Antonio Dias, o começo do século XX marca a emergência das discussões centradas na antropologia da arte, e também traz o entendimento de que algumas peças produzidas pelos povos indígenas poderiam ser vistas como arte (DIAS, 2001, p.101). Contudo, se anteriormente as populações ameríndias eram pensadas como primitivas por supostamente fazerem parte dos estágios menos evoluídos da humanidade, naquele momento, foi a sua produção cultural que passou a ser vista como a mais inferior em uma escala teoricamente evolutiva da arte.

Arte é um conceito ocidental. Se no Renascimento surgiram os primeiros tratados de arte, criando um escopo teórico para o fazer artístico, o século XVIII marca a institucionalização das chamadas belas artes. Durante um longo período, a noção de objeto artístico foi pautada pelos ideais estéticos do século XVIII, entendia-se que algo era arte se aquela obra fosse capaz de provocar no seu espectador uma verdadeira experiência estética. Contudo, no decorrer do século XX dois fatos criaram mais nuances na divisão, objeto artístico ligado a estética e objeto

etnográfico relacionado ao conhecimento e entendido como um objeto funcional. Primeiro, o deslocamento de alguns objetos antes entendidos como artefatos, pelos antropólogos, para a categoria de arte, o que ocorreria sem um aparente processo metodológico, a posição de Dias sobre o assunto é de que:

Apesar de chamarem de arte seu objeto de estudo, os antropólogos não têm grande preocupação em entender a natureza daquilo de que estão a tratar; mais frequentemente, evitam confrontar o problema da definição de arte, da definição dos critérios que levam determinado objeto ser considerado arte. (DIAS, 2000, p. 38)

A segunda questão diz respeito às próprias mudanças pelas quais a arte passou durante o século XX. Nesse sentido, o movimento modernista se aproximou muito da ideia “primitiva” como fonte de inspiração na busca de uma arte em seu estado mais natural. A inspiração no “primitivo” seria uma forma de se fugir da representação tradicional, uma vez que sua alteridade seria incontestável. Devido ao entendimento de que existiria uma “arte primitiva”, muitos dos debates giravam em torno das formas de se exibir os objetos artísticos ou os objetos etnográficos. Já que não haveria um consenso sobre quais parâmetros eram utilizados para determinar quais objetos etnográficos teriam qualidades inerentes que fariam com que eles fossem lidos como arte, ainda que primitiva, a forma de se expor esse objeto era uma parte do discurso de afirmação do status que lhe havia sido atribuído. Segundo Price Sally, as exposições de arte possuíam a ideia implícita de que o visitante deveria ter uma experiência sensorial - emocional em oposição ao que ocorreria em uma visita a uma exibição de peças etnográficas, que apresentaria um viés cognitivo - educacional (SALLY, 2000, p. 121). Dessa forma, estaria subentendido, que as exposições etnográficas seriam guiadas por longos textos, com diversas informações de cunho técnico ou acerca da população que produziu aquele objeto. Enquanto os objetos mostrados como arte deveriam deixar o espectador “livre”, apresentando apenas informações como o nome do artista. Apesar dessas possibilidades de distinção entre exibição de arte ou artefato, pode-se entender que a forma de se expor esses objetos, representavam escolhas, de âmbito curatorial ou institucional. Essas escolhas refletiam uma intenção de aproximar objetos antes entendidos como etnográficos ao conceito de arte.

Contudo, a aproximação se torna mais delicada a partir do momento em que a própria noção de arte se expande de modo quase que ilimitado. Já que, como afirma Dias, a arte se tornou uma categoria problemática no século XX (2001, p. 106), justamente pela dificuldade de definir o que ela seria. Para ele, uma das principais questões é que a área da antropologia da arte

não se dedica propriamente à arte ocidental, o que dificulta a sua aproximação de discussões sobre o que seria arte, fato que aparece em uma citação que ele faz a Alfred Gell.

Alfred Gell interroga-se ironicamente se o que tem caracterizado a antropologia da arte não será mais um objecto de estudo particular e restrito (a arte das periferias coloniais e pós-coloniais, juntamente com a “arte primitiva” colecionada nos museus) do que uma teoria antropológica válida para as manifestações artísticas em qualquer contexto sociocultural; o estudo de uma arte antropológica mais do que o estudo antropológico da arte. (GELL, 1998, apud DIAS, 2001)

Nesse mesmo texto, Dias narra algumas mudanças que ocorreram na segunda metade do século XX e que afetaram a relação entre arte e antropologia. Os anos 60 foram marcados por intensas lutas sociais, sendo algumas delas relacionadas a processos de descolonização e a reivindicação de direitos por parte de populações indígenas (DIAS, 2001, p. 113). O que também levou a um questionamento da ideia do “primitivo”, seja na arte ou na antropologia. Isso se reflete diretamente na percepção dos acervos coloniais dos museus, uma vez que essas instituições vão começar a ser cobradas com relação à origem das suas coleções e aos discursos criados em cima dessas peças. Além disso, as lutas sociais vão marcar muito a ideia de identidade, a noção de que a alteridade não está contida apenas no outro externo a sociedade. E esses debates vão ser trazidos para o campo da arte.

Nesse sentido, os museus etnográficos vão passar por um período de contestação nas décadas de 60 e 70. Já os anos 80 vão ser marcados por um forte interesse do público em geral na chamada arte etnográfica (SALLY, 2014, p. 105)¹¹. O que também resulta, segundo a autora, em uma maior produção teórica acerca desses objetos vistos então como arte, seja no campo da antropologia ou da história da arte. Contudo, ainda existiam algumas problemáticas nas questões que envolviam a exibição da chamada arte etnográfica, como aponta Sally em outro trecho:

Enquanto os grandes museus dos anos 1980 começaram a abrir as suas portas mais facilmente para os objetos artísticos de outras culturas, eles ainda demonstravam relutância com a ideia de receber os discursos e a sensibilidade estética das pessoas que os haviam criado. (2014, p. 106, tradução nossa).

¹¹ Price Sally cita algumas exposições que ocorreram em Nova York nesse período: “Primitivism in 20th century art. Affinities of the Tribal and the Modern”; The “Te Maori” exhibition; “Asante: Kingdom of Gold”; dentre outros.

Figura 9: Exposição “Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, 1985, MoMA



Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907>? . Acesso em: 25/05/2022

O que a fala de Sally aponta é que mesmo com algumas mudanças internas no meio artístico, na própria antropologia e nas instituições museais, os objetos não ocidentais, a chamada arte etnográfica, ainda lidava com questões muito particulares, que não seriam resolvidas apenas com a aparente superação da “questão primitiva” ou com o entendimento dos limites ténues entre objeto artístico x objeto etnográfico. Algumas dessas particularidades, dizem respeito à própria operação de se exibir um objeto que não foi confeccionado com essa finalidade, um objeto que em muitos casos foi retirado do seu contexto original à revelia de quem o produziu. Nesse mesmo contexto permanecia a discussão sobre o que de fato seria arte e de que modo esses objetos participariam dessa categoria, uma questão evidente na exposição Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern retratada na figura 9, através da exposição dos “objetos primitivos” de forma descontextualizada ao lado de uma obra entendida como moderna.

Alguns desses questionamentos são conduzidos pelo antropólogo Alfred Gell em um dos seus textos mais famosos, *A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas*, onde ele parte da exposição Arte/Artefato que ocorreu em 1988 em Nova York no Center For African Art, com curadoria da antropóloga Susan Vogel, para abordar algumas questões nas discussões sobre arte e artefato levantadas pela escolha da curadora em

exibir um rede de caça Zande na galeria de arte contemporânea. Segundo Gell, esse “golpe de mestre de curadoria” de Vogel tencionava aproximar a armadilha da arte contemporânea exibida em outras galerias, quebrando assim o elo entre arte africana e o primitivismo da arte moderna (GELL, p.176). Uma das premissas de Gell é se contrapor ao texto do filósofo norte americano Arthur Danto, que havia expressado certa relutância com a exposição da rede Zande como arte. Com esse objetivo ele elabora uma exposição imaginária com outras armadilhas que ele considera que poderiam ser interpretadas como arte, a partir de uma ideia de eficácia ritualística. Segundo Lagrou, nesse texto, “...Gell supera a clássica oposição entre artefato e arte, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação” (LAGROU, 2003, p. 97).

Figura 10: Rede de Caça Zande na exposição Arte/Artefato, 1988, Museum for African Art



Fonte: https://issuu.com/theafricacenternewyork/docs/art_artifact- african_art_in_anthro?e=23433780/33398715
. Acesso em: 25/05/2022

Não é apenas a capacidade de agência que aparece na obra de Gell, mas o seu entendimento que a arte não é uma linguagem, ou uma forma de comunicação, a arte atuaria diretamente no mundo, mudando ele. Elsje Lagrou parte de uma extensa reflexão sobre a obra de Gell para afirmar que:

Uma primeira coisa que salta aos olhos é que pensar sobre arte entre os ameríndios equivale a pensar a noção de pessoa e de corpo. Porque objetos, pinturas e corpos são assuntos ligados no universo indígena, no qual a pintura é feita para aderir a corpos e objetos são feitos para completar a ação dos corpos. (LAGROU, 2003, p. 102)

O trecho acima, faz parte de um artigo de Lagrou sobre a relação entre arte e antropologia. Posteriormente, ela publica um livro especificamente sobre arte indígena brasileira onde ela explora de forma mais aprofundada os aspectos da “fabricação” do corpo.

O corpo e a pessoa não são concebidos como entidades biológicas que crescem e adquirem suas características automaticamente, por determinação biológica e genética, mas como verdadeiros artefatos, moldados e esculpidos ao modo e no estilo da comunidade[...] É por esta razão que praticamente toda a produção artística dos indígenas brasileiros gira em torno da produção e decoração do corpo humano, de onde ressaltam especialmente a arte plumária, as pinturas corporais e as máscaras rituais, mas também os instrumentos para alimentar e hospedar este corpo, assim como os utensílios de obtenção dos alimentos. (LAGROU, 2009, p. 70)

É possível relacionar este trecho com a primeira parte deste capítulo, onde diversos relatos afirmam que o manto tupinambá seria responsável por dotar os guerreiros indígenas da capacidade de se sobrepujar ao seu adversário espiritualmente e fisicamente. Portanto, essa arte, dentro do seu contexto, poderia ser capaz de modificar a realidade.

A questão da arte indígena brasileira, passou e passa por inúmeras discussões e (re)interpretações, a escolha de escrever uma parte inteira do primeiro capítulo sobre arte e antropologia se deve a relação histórica entre produção cultural indígena e a disciplina, assim como os seus desdobramentos no campo da arte. Assumindo que sim, os objetos produzidos pelas populações indígenas brasileiras podem ser interpretados sob um viés artístico, é notório que a construção de saber sobre esses bens continua majoritariamente pautada pela antropologia. Por exemplo, a exposição Mostra do Redescobrimento, que ocorreu nos anos 2000, dedicou um pavilhão inteiro à arte indígena, com curadoria de dois antropólogos já mencionados neste trabalho: Lúcia Van Velthem e José Antonio Braga Fernandes Dias. Esse momento, inclusive, marca o breve retorno de um dos mantos Tupinambá que estava na Dinamarca para o Brasil, fato que será examinado mais detidamente no próximo capítulo.

Os textos curatoriais de Dias e Van Velthem abordam o mesmo assunto de maneiras um pouco distintas, enquanto Dias retoma as discussões sobre a definição de arte, arte indígena e sua relação com antropologia, Van Velthem pontua, dentre outras coisas, as particularidades da produção cultural indígena e sua relação com a interpretação da realidade de cada etnia questionando, inclusive, a nomenclatura no singular “arte indígena”. Nesse sentido, um ponto levantado por Dias é de fundamental importância para este trabalho, enquanto afirma que a mostra é uma exposição antropológica de arte indígena, que não teria sido possível sem os estudos conduzidos pela área nos últimos anos, o curador afirma que um dos objetivos é reconhecer nas criações dos povos indígenas uma parte da história da arte brasileira (DIAS, 2000, p. 37). Nesse sentido, de que formas a história da arte pensa as questões referentes às artes indígenas?

2.3 Uma questão para a história da arte brasileira:

A última parte deste capítulo tem como objetivo abordar algumas questões que marcam a relação entre o conceito de arte indígena e a história da arte no Brasil. Se a primeira parte do trabalho teve como objetivo expor algumas informações sobre os mantos que ainda se encontram na Europa, no seu contexto original, a segunda parte buscou refletir sobre as formas como esses objetos, e tantos outros bens produzidos pelas populações ameríndias, foram pensados e expostos a partir do olhar do outro. Historicamente o conhecimento sobre esses artefatos, no ocidente, foi construído pela antropologia, mas de que forma a história da arte pensa essas questões? Como a temática “arte indígena” foi abordada na historiografia da arte no Brasil? De que forma a produção cultural indígena está inserida, ou não, nesse contexto? Não é o objetivo deste trabalho dar conta de todas essas questões, mas refletir sobre elas de modo a evidenciar as particularidades do tema aqui abordado.

Pensar a historiografia da arte no Brasil é uma tarefa complexa pelas suas notórias particularidades. No geral, a escrita de uma história está atrelada a um discurso dominante, no Brasil, o século XIX marca a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e os esforços de intelectuais para pensar um projeto de nação¹². No campo artístico, o século XIX é o momento em que ocorre a mítica missão francesa e a fundação da Academia Imperial de Belas Artes. Sobre a academia, Carolin Ferreira cita que uma das interpretações sobre o “nascimento” da arte brasileira estaria associada à fundação da instituição, mas que o impacto dela na sociedade teria se dado de forma muito mais lenta e gradual do que se costuma acreditar (FERREIRA, 2019, p. 284).

Contudo, existe uma relação entre a academia e o fomento ao início da crítica de arte no país. Posteriormente, com o campo já consolidado, o nome de Mário Pedrosa emerge como um dos mais importantes críticos da arte brasileira. Para Ivair Reinaldim, um dos períodos centrais da crítica da arte no Brasil (1940 - 1970) coincide justamente com a atuação de Pedrosa (2017, p 3556). A atuação de Pedrosa atravessou momentos cruciais da arte brasileira, entretanto, foi afetada pelo golpe militar de 1964 que posteriormente o levou ao exílio. No seu retorno ao Brasil, em 1977, o crítico demonstrou grande interesse na arte indígena, pois na sua visão ela seria um componente capaz de mostrar aos não indígenas aspectos das sociedades indígenas, e

¹² Esse tema foi amplamente discutido por Manoel Luiz Salgado Guimarães no livro *Historiografia e Nação no Brasil* de 2011.

essas sociedades teriam algo para ensinar a todos os brasileiros (CORRÊA, 2016, p. 472). Contudo, apesar desse movimento no final dos anos 70, na década de 60 Pedrosa já demonstrava interesse na produção cultural dos povos indígenas, nesse sentido, ao falar sobre essa produção, o autor fez uma analogia com a arte moderna a partir da palavra “deformar”, Pedrosa menciona que a arte de Picasso, por exemplo, deformaria a representação da realidade, enquanto a arte indígena deformaria a própria realidade (PEDROSA, 1986, p.222). Pedrosa também marca algumas outras distinções entre arte indígena e arte europeia/norte-americana como participação e utilização de suporte.

Com relação aos estudos sobre arte no Brasil, alguns autores defendem que por um longo período dois temas específicos foram privilegiados, o “barroco mineiro” e o modernismo (MARQUES, 2014, p. 2), em detrimento da arte do século XIX, por exemplo. Nesse sentido, Cláudia Mattos afirma que o modernismo foi o campo articulador dos discursos hegemônicos sobre história da arte no Brasil, ao menos, até a década de 80 (2014, p. 6). O modernismo brasileiro buscou enfatizar o barroco enquanto “verdadeira” arte nacional, em detrimento da arte acadêmica do século XIX¹³.

Essa valorização de alguns elementos da arte produzida no período colonial traz uma contradição interessante, porque como afirma Amy Buono, os mantos Tupinambá que chegaram até a contemporaneidade foram produzidos exatamente nesse período. E ainda assim, ao falar da produção cultural no contexto do Brasil colônia, o enfoque geralmente é dado às esculturas barrocas e à arquitetura religiosa. A autora afirma que os historiadores da arte tendem a gravitar ao redor de objetos mais "confortáveis" e que se encaixam com maior naturalidade nas classificações tradicionais, tais como, período estilístico, territorial, temporal e etc. Ao falar dos objetos deixados “de lado” aqueles que seriam “desconfortáveis” ela menciona uma classe de artefatos específicos, que permanecem ativos em culturas vivas, objetos que não podem ser facilmente contidos em uma cronologia história tradicional, devido ao seu potencial espiritual (BUONO, 2020, p. 30).

Apesar dessa 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. Patricia Corrêa menciona três

¹³ Para maiores informações sobre o movimento neocolonial e a figura de Ricardo Severo ver: BRESSAN, Maria Lucia. Ricardo Severo e o Neocolonial: Tradição e Modernidade no debate cultural dos anos 1920 no Brasil, 2011

obras que podem ser vistas como o mais próximo de uma historiografia canônica da arte brasileira: *História da arte brasileira* (1975) de Mario Bardi, *Arte no Brasil* (1979) com coordenação de Pedro Manuel Gismondi e *História Geral da Arte no Brasil* (1983) organizada por Walter Zanini (2016, p. 474). As duas primeiras obras, de Bardi e a de Gismondi, relegaram tanto as populações indígenas, quanto a sua arte, apenas ao ponto inicial da história do Brasil, sem compreender a perpetuação dessas culturas ao longo dos séculos¹⁴.

Já a obra organizada por Zanini trouxe o antropólogo Darcy Ribeiro para a escrita do capítulo “Arte india”, onde ele expõe a noção de uma perpetuação da cultura indígena até a atualidade, mas sem entender a possibilidade de trocas entre arte indígena e a arte não indígena. Dessa forma, cria-se uma noção errônea da arte indígena estática, 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. De fato, essa recorrente associação dos indígenas ao passado, ao que foram e ao que ainda deveriam ser, constitui um mecanismo de exclusão social. Ao estudar os povos indígenas do nordeste, Pacheco de Oliveira, cita o incômodo expresso por Darcy Ribeiro em seu texto “Os índios e a civilização” com a perda de elementos que para Ribeiro seriam os verdadeiros componentes de determinadas culturas, resultando no que o autor chama de “resíduos da população indígena no nordeste” ou “magotes de índios desajustados” (RIBEIRO, 1970, apud OLIVEIRA, 1997, p.48).

Portanto, partindo de uma questão própria da historiografia da arte brasileira, é possível vislumbrar sintomas de um apagamento ainda mais amplo que também se estende a outros campos das ciências sociais. No texto citado acima, João Pacheco de Oliveira menciona questões relativas aos grupos indígenas do nordeste, que durante um longo período foram preteridos como “objeto de estudo” pela suposição errônea de que eles teriam “perdido” sua identidade indígena e já estariam plenamente integradas à sociedade¹⁵. Nesse sentido, Manuela Carneiro fala de três tipos de eliminação do indígena, física, étnica e como sujeito histórico (CUNHA, 1992, p. 18). Tanto Pacheco de Oliveira quanto Manuela Carneiro não abordam especificamente a temática da historiografia da arte, mas trazem questionamentos que se relacionam com as questões aqui propostas, como identidade e apagamento.

¹⁴ Para Bardi os indígenas seriam “cultura já concluída” e para Fiore na obra de Pedro Manuel eles seriam uma “cultura sem história” (CORRÊA, 2016, p. 477)

¹⁵ O caso dos Tupinambá é especialmente emblemático, uma vez que durante séculos eles foram considerados uma população extinta.

Apagamento que ocorre ao inserir toda uma produção vasta e diversa em um ponto histórico único e dar a ela um status de “marco inicial”, sem refletir sobre suas particularidades próprias, sem entender as populações indígenas como sujeitos ativos na produção dos seus objetos e nas suas ritualizações que podem ser interpretadas, sob as mais diversas óticas, como arte. Sobre a escrita da arte Ivair Reinaldim, afirma que:

Ao pensar-se em algo categorizado como “arte indígena” (e suas designações similares), cabe reforçar que historiadores da arte, de modo geral, tendem a considerar parcialmente certos aspectos ligados à cultura dos povos indígenas no contexto de seu campo de investigação, sobretudo quando a iconografia desses grupos apresenta paralelos com a produção de artistas modernos e contemporâneos...ou quando a referência explícita a um elemento simbólico/visual indígena exige tal aproximação temática – como no caso do conjunto de trabalhos elaborados por Lygia Pape, a partir do paradigmático Manto Tupinambá. (REINALDIM, 2016, p. 531)

Entende-se então que ainda existem algumas questões na escrita da historiografia da arte brasileira ao se abordar a produção cultural dos povos indígenas. Um outro aspecto que se relaciona com a historiografia são as exposições de arte, uma vez que segundo Reinaldim, a prática curatorial também é uma prática da história da arte (2019, p. 137). Portanto, nesta parte final do capítulo, será examinado brevemente o caso de mostras com curadoria de lideranças indígenas, de modo a propor diálogos sobre uma outra escrita da história da arte.

A exposição escolhida para análise ocorreu no Museu de Arte do Rio entre 16/05/2017 e 25/03/2018: Dja Guata Porã | O Rio de Janeiro Indígena, a expressão em guarani do título significa caminhar junto e caminhar bem. A mostra contou com a curadoria de Sandra Benites¹⁶, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz. A elaboração da exposição ocorreu entre 2016 e 2017 com diversos encontros no museu e nas aldeias, buscando criar uma mostra que dialogasse com conceitos, história e produção de povos que habitam e habitaram o estado do Rio de Janeiro, como os Guarani, Puri e Pataxó, além disso, também se propôs a pensar a situação de indígenas que vivem na cidade em contexto urbano. Dja Guata Porã foi um marco para o Museu de Arte do Rio por ser a primeira exposição pensada coletivamente, mas essa forma de se pensar o espaço museal enquanto passível de ser construído coletivamente já vem se tornando mais comum¹⁷. Um outro exemplo, também no Rio de

¹⁶Sandra Benites pertence ao povo Guarani Nhandewa e em 2019 passou a integrar o corpo de curadores do MASP, se tornando a primeira curadora indígena a ser contratada por uma instituição de arte brasileira.

¹⁷Sobre a exposição Dja Guata Porã e os museus que operam em parceria com as populações indígenas ver: GUEDES, Leandro; BESSA, José Ribamar. Curadorias compartilhadas em exposições indígenas: o caso de “Dja Guata Porã” no Museu de Arte do Rio. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 89-117, jan./jul. 2020.

Janeiro, é o Museu do Índio, vinculado à FUNAI e fundado na década de 50 por Darcy Ribeiro e que desde o início dos anos 2000 promove exposições em parceria com diversas populações indígenas, sendo a primeira a mostra “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajápi”, que teve como curadora a antropóloga Dominique Gallois, a execução desse projeto ocorreu com a confecção de objetos pelos Wajápi, tendo a participação de 13 aldeias do Amapá, resultando em mais de 300 objetos (BESSA; GUEDES, 2020, p. 93).

Figura 11: Exposição Dja Guata Porã, Museu de Arte do Rio, 2017/2018



Fonte: <https://www.museuemparedes.com/dja-guata-pora/> . Acesso em: 26/05/2022.

Dessa forma, o início do capítulo se deu com a tentativa de construir a partir do relato de outros, a importância do manto para os Tupinambá no período colonial, e seguiu procurando refletir tanto a partir da antropologia quanto da história da arte, a forma como esse objeto e, de modo geral, a arte indígena foram pensados tanto na Europa e nos EUA, quanto no Brasil. Contudo, os Tupinambá não estão extintos, como a narrativa oficial histórica sustentou durante séculos, mas seguem em um constante processo de resistência e retomada. Por isso, a segunda parte deste trabalho vai buscar refletir sobre as lutas dos Tupinambá na contemporaneidade e de que forma elas culminaram no processo de retorno do manto.

3 Território encantado e o retorno do Assojaba

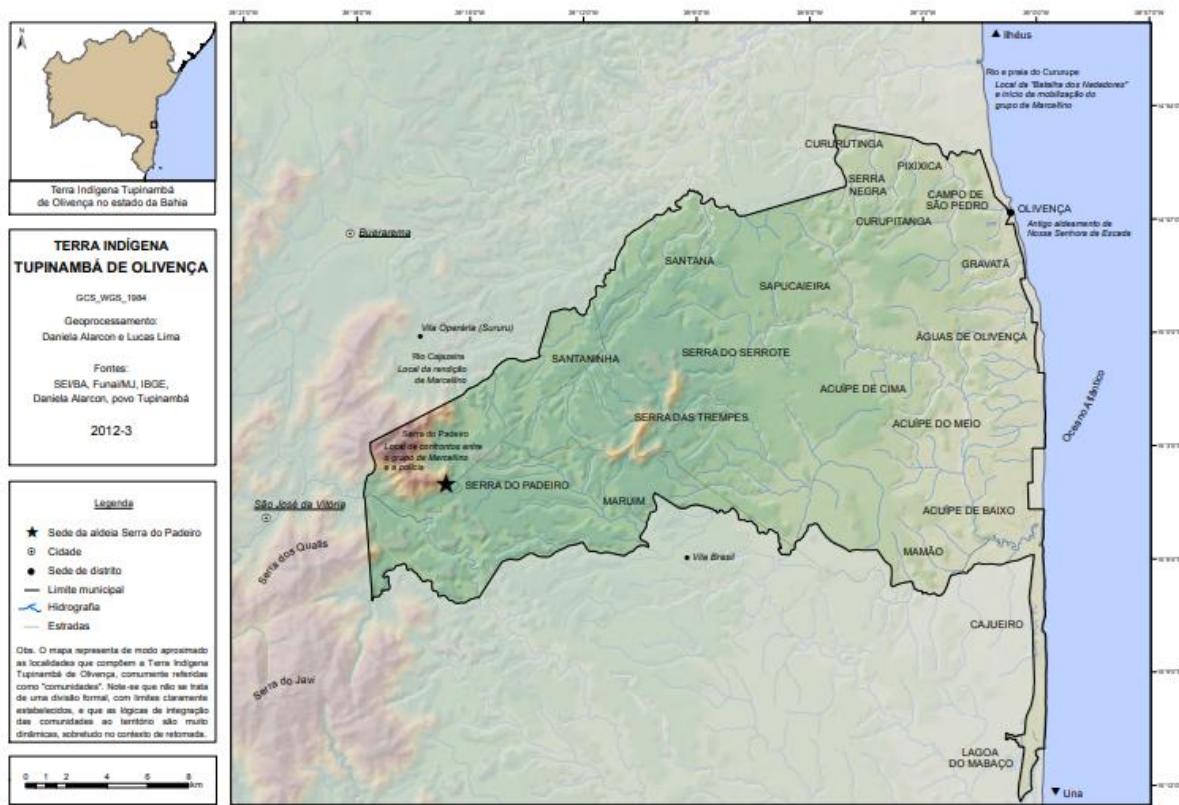
Neste capítulo o objetivo é refletir sobre o longo processo de resistência dos Tupinambá, processo esse que culminou no retorno do Assojaba para o seu território. Por isso, primeiro é abordado a relação dos indígenas com a sua terra através de alguns elementos importantes, como as inúmeras tentativas de coerção sofridas por eles ao longo dos séculos, as retomadas, os movimentos em direção a recuperação de saberes ancestrais e, principalmente, a atuação dos encantados. Dessa forma, o retorno do Assojaba foi possibilitado pela retomada do território e ocorreu com a orientação dos encantados.

3.1 Território Encantado

A Terra Indígena Tupinambá de Olivença está localizada em uma área de 47.376 hectares e se estende pelos municípios de Buerarema, Ilhéus, Una e São José da Vitória. É a segunda maior terra indígena da Bahia e seu processo de demarcação foi iniciado em 2004, fruto de uma forte mobilização dos Tupinambá¹⁸.

¹⁸ Até a conclusão deste trabalho o processo de demarcação ainda não havia sido concluído

Figura 12: Mapa da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, elaboração: Daniela Alarcon e Lucas Lima



Fonte: ALARCON (2019, p. 30 - 31)

Desde o período colonial o território Tupinambá é fruto de diversas disputas. Se o início das relações entre colonizadores e indígenas se deu de forma relativamente amistosa, rapidamente a situação se deteriorou com o avanço dos portugueses nas suas tentativas de escravizar os membros da população indígena. Como resposta, os indígenas da região começaram a promover diversos ataques à capitania de São Jorge dos Ilhéus, o que levou a coroa a criar por toda a colônia aldeamentos que tinham como um dos objetivos a catequização dos índios “bravos”. Dessa forma, no final do século XVII foi fundado o aldeamento de Nossa Senhora da Escada, que contava com indígenas dos povos Tupinambá, Tupiniquim, dentre outros (COUTO, 2008, P. 23), e era administrado pela Companhia de Jesus. Foi apenas em 1755 que o aldeamento se tornou Vila de Olivença na administração do Marquês de Pombal, mas continuou sendo tratado como uma aldeia (COUTO, 2008, p. 24). Os indígenas aldeados continuaram habitando o mesmo território já no decorrer do século XIX, mas nesse período as pressões pelas suas terras se intensificam.

E essas disputas pelas terras indígenas no sul da Bahia continuam a se acirrar no século XX, principalmente por conta do plantio de cacau, mas também por questões relativas ao turismo. Com relação ao cacau, seu plantio acarretou em um fluxo populacional intenso de outras regiões do Nordeste, principalmente do Sergipe, para tentar tomar posse de terras na região. De acordo com Daniela Alarcon, muitos desses posseiros não indígenas, especialmente na localidade da Serra do Padeiro, eram negros e pobres e de início tiveram uma convivência amena com os indígenas (ALARCON, 2019, p. 204). Contudo, com a consolidação do cacau enquanto monocultura, a ofensiva contra os Tupinambá se tornou mais pronunciada, tendo como agentes os coronéis. Essas figuras exerciam grande influência na região e constantemente atuavam tomando terras dos indígenas, através de prestígio político e violência¹⁹.

Um movimento de luta contra a invasão do território por indígenas foi a “revolta do caboclo Marcellino” que ocorreu nas décadas de 20 e 30, movido, principalmente, como uma resposta à tentativa de transformar a Vila de Olivença em um balneário abastado. A figura de Marcellino emergia, nas folhas da imprensa, como assassino e perturbador da ordem em uma tentativa de justificar a caçada em busca dele e de seus companheiros empreendida pelas forças públicas. A busca a Marcellino foi o estopim de uma onda de violência movida contra os indígenas, que escalou de tal forma que o período entre 1929 e 1936 ficou conhecido como “O massacre” (COUTO, 2008, p. 52). Isso gerou uma migração por parte dos indígenas para o interior do território e fez com que os mesmos parassem de afirmar a sua identidade frente a não indígenas.

Do final do século XIX até a década de 80 o fortalecimento da monocultura cacaueira levou a constantes tentativas de retirada dos Tupinambá do seu território. Os migrantes que chegavam ao sul da Bahia eram vistos como “pioneiros” e “desbravadores” que buscavam “conquistar” suas terras, e os indígenas seriam apenas mais um desafio a ser superado, já os fazendeiros tentavam limitar a circulação dos Tupinambá nas suas próprias terras, interditando caminhos e etc. Enquanto o Estado criava diversos mecanismos para facilitar a usurpação das terras indígenas. Alarcon menciona os “mecanismos de esbulho” que foram operados desde o final do século XIX, em 1891 terras devolutas²⁰ passaram ao controle dos estados, e em 1897 o

¹⁹ Daniela Alarcon afirma que o nome mais citado dentre os indígenas durante seu trabalho de campo foi o de Manoel Pereira de Almeida, que esteve à frente da administração de Una entre 1919 e 1937, tendo influenciado a política da região até 1960. Além disso, foi o maior proprietário rural de Una (ALARCON, 2019, p. 210)

²⁰ “Terras devolutas são terras públicas sem destinação pelo Poder Público e que em nenhum momento integraram o patrimônio de um particular, ainda que estejam irregularmente sob sua posse. O termo “devoluta” relaciona-se ao conceito de terra devolvida.” TERRAS DEVOLUTAS, Portal da câmara dos deputados, 2022. Disponível em:

estado da Bahia tornou devolutas terras não tituladas e terrenos de aldeias extintas. Como praticamente não existiam terrenos titulados, o que ocorreu foi um aumento exponencial do número de compras de terras (ALARCON, 2019, p. 221). Os terrenos também eram tomados por meio de trocas por mercadorias de valor desproporcional e por execução de dívidas. Para os Tupinambá o avanço dos não indígenas sobre o território levou a um adoecimento da terra, que se manifesta, através do desmatamento, da diminuição de animais nas matas, da poluição dos rios, dentre outros.

Como já mencionado anteriormente, eventos como a caça a Marcellino e a perseguição aos indígenas, levaram a uma interiorização dos Tupinambá no seu território. Nesse sentido, é preciso mencionar a Serra do Padeiro, uma região interior da terra indígena, que começou a ser ocupada no final do século XIX, principalmente, por plantações de cacau. Esse nome se aplica tanto a aldeia da Serra do Padeiro quanto a serra propriamente dita, que é mencionada como a morada dos encantados, tema que será tratado mais a frente. Foi na aldeia da Serra do Padeiro que Alarcon, Couto e Ubinger, antropólogas cujos trabalhos compõem o escopo teórico deste capítulo, realizaram suas pesquisas. Pensando na Serra do Padeiro, a década de 40 até os anos 90 são vistos como um período de relativo isolamento. Já nos anos 90 ocorre o início da reorganização dos Tupinambá, motivado, principalmente, por movimentos em torno da educação da população.

Figura 13: Serra do Padeiro, foto de Patrícia Couto



Fonte: COUTO (2008, p. 60)

Ainda no final dos anos 80 ocorreram dois marcos que precisam ser citados: a promulgação da Constituição Federal de 1988 que reconheceu os direitos territoriais dos indígenas e a decadência da economia cacaueira alavancada pela praga conhecida como vassoura - de - bruxa, gerando endividamento dos fazendeiros e consequente abandono de diversas fazendas (ALARCON, 2019, p. 94). A mobilização dos Tupinambá de Olivença, portanto, teve como pontos principais o seu reconhecimento étnico e a recuperação do seu território. Sobre a questão da identidade, João Pacheco de Oliveira menciona um aparente paradoxo sobre as populações indígenas do nordeste, “Na década de 50, a relação de povos indígenas do Nordeste incluía dez etnias quarenta anos depois, em 1994, essa lista montava a 23” (OLIVEIRA, 1998, p. 47). A questão das populações indígenas do nordeste possui algumas especificidades, principalmente, por elas terem sido tratadas durante muito tempo como uma única coisa, sob a alcunha “índios do nordeste”, sendo vistos apenas como “miscigenados”, dessa forma, foram inclusive preteridos pelos órgãos indigenistas em termos de formulação de políticas específicas.

A reorganização efetiva dos Tupinambá começou nos anos 90 através de atividades dos indígenas voltadas para a educação e em ações com a Pastoral da Criança, organização

vinculada à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Couto conta que nesse período Dona Nivalda e Pedrísia Dámasio percorriam as casas, auxiliando crianças, idosos, dentre outros (COUTO, p. 67, 2003). Alarcon narra que a retomada da terra já havia sido profetizada, através de narrativas dos seus interlocutores, ela escreve sobre a figura de Alfredo Catroca (1912-1994), indígena que nasceu na Serra do Padeiro e que contava histórias sobre como viviam os indígenas em Olivença e “Sobretudo, profetizava que a terra tornaria a ser dos indígenas: as brigas, isto é, o que se passara no tempo de Marcellino, voltaria a ocorrer” as previsões também incluíam a chegada da vassoura - de bruxa, esta feita por João de Nô, rezador conhecido na Serra do Padeiro (ALARCON, 2019, p. 271 e 297). Contudo, ainda nos anos 80 os encantados afirmavam para os Tupinambá que não era o momento de entrar no movimento indígena, para isso, seria necessário esperar a geração dos guerreiros (UBINGER, p. 54, 2012). Posteriormente, em 1999, Dona Nivalda e Pedrísia procuraram informações sobre a etnia a qual a comunidade de Olivença pertenceria, em visita a Serra do Padeiro elas receberam o veredito de Sr. Lírio de que eles eram Tupinambá.

Os Tupinambá aderiram às manifestações do movimento indígena nos anos 2000 e como resultado das suas mobilizações em 2002 foram oficialmente reconhecidos pela FUNAI, e em 2004 se deu o início do processo de demarcação do território, processo esse que ainda não foi concluído. Em 2004 também ocorreu a primeira retomada, segundo Alarcon “as retomadas consistem em processos por meio dos quais coletividades indígenas recuperam áreas tradicionalmente ocupadas que se encontravam em posse de não indígenas” (ALARCON, 2019, p. 19). Na figura 14 é possível ver uma ilustração representando a Caminhada Tupinambá em Memória dos Mártires do Massacre do Rio Cururupe, momento de reivindicar as demandas da população e relembrar o episódio conhecido como “Batalha dos Nadadores” que ocorreu no século XVI onde por ordem de Mem de Sá os Tupinambá foram atacados.

Figura 14: Ilustração presente no livro “Os donos da terra”



Fonte: ALARCON; PACIORNIK; SILVA (2020, p. 63)

Aqui é importante ressaltar a relação dos indígenas com a terra. Como já mencionado, no passado, à medida que os não indígenas foram se apossando do território Tupinambá, os indígenas vivenciaram o adoecimento da terra. Existe uma relação intrínseca entre o bem estar da terra e da população que nela reside, que passa pela questão da subsistência, mas não se resume a apenas isso. Um dos componentes fundamentais desse cenário são os encantados, a luta pela retomada da terra não é para os indígenas, mas para os encantados. Em entrevista a Ubinger, Glicéria Tupinambá afirmou:

Eu luto pelos encantados, eu luto por aquele povo, os nossos povos, nossos antepassados, que foram assassinados; pelos pajés, que foram assassinados e que, hoje, precisam de uma terra, para poder 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).

Existem muitas definições sobre o que seriam os encantados, para Jéssica Tupinambá “Até agora, não defini exatamente o que representam para nós os Encantados. É difícil poder explicar quem eles são[...]”(p. 10, 2020), contudo, é possível vislumbrar algumas informações nos depoimentos dos Tupinambá da Serra do Padeiro como o de Maria da Glória “Encantado é uma benção, é uma luz que Deus deixou [...] Não existe aldeia sem Encantados”, nesse sentido, o cacique Babau afirma que “ O Encantado é algo de muita criação. [...]Todas as aldeias, todas as nações não vivem sem Encantados. O que mantém o homem de pé é sua fé e sua crença, e o Encantado é o que faz isso para os povos indígenas.” (TUPINAMBÁ, p. 10, 2020). Já Ubinger fala em “entidades vivas que habitam a esfera divina”, em conversa com a autora, o cacique Babau afirma que essas entidades mediam as relações entre divino e terrestre, através de incorporações pelos iniciados (UBINGER, p. 62, p. 2012). Por isso, é importante ressaltar a figura do Sr. Lírio, pajé da Serra do Padeiro e conhecido rezador, cujo dom atravessou as gerações, começando com seu pai, João de Nô. Seu filho, o cacique Babau, antes de qualquer ação política pede que o seu pai consulte os encantados.

Figura 15: Sr. Lírio na casa do santo, foto de Daniela Alarcon, 2012.



Fonte: ALARCON (2019, P. 300)

Além das incorporações, os encantados também se comunicam através de sonhos, sensações físicas ou aparições de aves como caburé e o beija-flor (ALARCON, p. 319, 2019). Os encantados protegem e aconselham os indígenas nas suas ações políticas, por exemplo, as decisões sobre como proceder nas retomadas são tomadas mediante a autorização dos

encantados. Para além do papel de proteção, os encantados também relembram com os indígenas histórias e cantos de períodos anteriores. Dentre os encantados de origem indígena, Couto cita alguns como, Tupinambá, Sultão das Matas, Beri, Erú, Lavriano, Laje Grande, Gentio, dentre outros (COUTO, p. 161, 2008).

Os Tupinambá lutam pelo território dos encantados os “donos da terra” (UBINGER, p. 69. 2012), em vários relatos a relação entre os indígenas e esses seres aparecem como algo recíproco, a luta pela terra fortalece os encantados e eles, por sua vez, protegem os indígenas nas mais diversas situações. Os encantados atuam diretamente no território e alguns possuem domínios territoriais específicos, assim como algumas entidades, como Laje Grande e Lasca de Pedra (pedra), Sultão das Matas (matas), os ventanias (ventos) e mãe d'água (água) (ALARCON, p. 299. 2019). Dessa forma, os encantados conseguem interceder em favor dos Tupinambá através de manifestações na natureza, São vários os relatos que envolvem indígenas sendo salvos em operações policiais porque se perderam na mata, o que seria obra da Caipora, ou pedras que se levantaram para abrigar alguém em fuga e, principalmente, a ocorrência de chuvas e ventanias que aterrorizavam e dispersavam os policiais (ALARCON, p. 322 e p. 323, 2019)

Percebe-se, portanto, uma intensa ligação entre os Tupinambá, aqui incluso também seu corpo físico, os encantados e o seu território, incluindo elementos da fauna e da flora. Enquanto os trabalhos de Couto e Ubinger abordam questões mais voltadas para a religiosidade, o trabalho de Alarcon aborda extensivamente as retomadas, importante mecanismo de resistência dos indígenas. Em todos, os encantados aparecem como figuras únicas e indissociáveis das ações dos Tupinambá, dessa forma, é importante relembrar a atuação desses seres na dimensão da recuperação de elementos culturais adormecidos. Com isso, as questões que envolvem o manto, serão retomadas a partir de movimentos dos Tupinambá sob orientação dos encantados nos últimos anos.

3.2 O retorno do Assojaba

Na ocasião da Mostra do Redescobrimento (2000), duas lideranças Tupinambá foram convidadas a visitar o pavilhão das artes indígenas, Nivalda Amaral de Jesus e Aloísio Cunha Silva, ambos já falecidos. Ao se depararem com o manto que até aquele momento estava no Museu Nacional da Dinamarca, relembraram falas de parentes mais velhos sobre ele e decidiram se articular em prol da permanência do Assojaba no país. Naquele momento, essa movimentação somou-se a outras reivindicações já mencionadas, como a luta pelo reconhecimento deles enquanto Tupinambá e pelo início do processo demarcatório. Contudo, o manto foi novamente levado para a Dinamarca e ainda se passariam muitos anos até o movimento aqui entendido como “o retorno do Assojaba”.

Quando a gente fala assim, “temos o território em nossas mãos, então a gente tem que buscar o que [mais] tiraram da gente”. Trabalhar junto à escola na revitalização da língua, da cultura. Buscar o que os mais velhos faziam antes, que era negado, que não era permitido. Então a gente foi atrás desse proibido. Que era antes, que na verdade era nossa cultura. Aí a gente chegou no manto. (TUPINAMBÁ, 2020)

Figura 16: Dona Nivalda reencontra o manto Tupinambá na Mostra do Redescobrimento (2000)



Fonte: Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0106200006.htm> . Acesso em: 30/05/2022

O processo de retorno do Assojaba foi longo e cheio de pequenas questões a serem desvendadas. Em 2006 Glicéria confeccionou um manto para o encantado tupinambá utilizar

na festa de São Sebastião, essa é a principal data festiva na aldeia da Serra do Padeiro, momento de celebrar o santo que para os indígenas é o “médico de todas as aldeias” e consultar os encantados (COUTO, 2008, p. 102). Posteriormente, esse mesmo manto foi doado para a exposição itinerante Os Primeiros Brasileiros, Glicéria chama essa versão de um “esboço” (TUPINAMBÁ, p.8 , 2021). A mostra foi organizada por João Pacheco de Oliveira, e teve sua primeira edição no Recife. Nesse contexto, os encantados autorizaram a doação do manto para o Museu Nacional²¹, com a condição de que fossem feitos outros três exemplares, que deveriam permanecer na aldeia.

Figura 17: Reprodução da foto analógica de Glicéria confeccionando o primeiro manto, doado para o Museu Nacional



Fonte: Instagram Etno Museu (@etnomuseu) . Acesso em: 30/05/2022

²¹ O manto em questão sobreviveu ao incêndio que destruiu grande parte do acervo do Museu Nacional em 2018. Ver: ALARCON, Daniela. Mata queimada cresce; museu, não: cientistas indígenas avaliam perdas. 2018. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/ultimas-noticias/redacao/2018/09/11/mata-queimada-cresce-museu-nao-indigenas-avaliam-perdas-no-museu-nacional.htm> . Acesso em: 30/05/2022.

Como já mencionado, a primeira década dos anos 2000 foi um período de intensa luta para os Tupinambá, os movimentos em busca dos seus direitos sofreram inúmeras tentativas de repressão pelas forças do Estado, que atuaram tentando criminalizar as retomadas de terra na Serra do Padeiro e em outras localidades da terra indígena. O ápice das tentativas de coação foram as prisões arbitrárias de Glicéria e seu irmão Rosivaldo Ferreira da Silva, o cacique Babau, com o intuito de coagir a luta dos indígenas pela demarcação do seu território . A detenção de Glicéria ocorreu em 2010, na ocasião seu filho Tauã, que tinha dois meses, foi levado junto com ela e ambos permaneceram presos por dois meses.

Em 2018, Glicéria, sua sobrinha Jéssica Silva de Quadros e a antropóloga Nathalie Le Bouler Pavelic realizaram uma visita ao Museu do Quai Branly, em Paris, que abriga um dos mantos que está na Europa. Nessa ocasião, Glicéria pode examinar detidamente a peça.

Ao chegar lá, o que foi maravilhoso é que está aquela peça, parada, mas que ela tem uma memória e tem algo a dizer. Estava me esperando. Digo que estava me esperando porque me dá uma alegria, chega me faz cócega. Tinha uma energia lá, não sei o que, uma aura, uma energia que chega me fazia cócegas, me fazia feliz. É o encontro de alguém, de alguma coisa. Muito precioso. Era importante aquele encontro. Eu e o manto. (TUPINAMBA, 2020)

Nesse encontro, Glicéria observou atentamente a estrutura do manto e escutou o que ele tinha a lhe dizer, principalmente, percebeu a sua energia essencialmente feminina. O reencantamento do conhecimento sobre a confecção do manto passou pelas próprias impressões da Glicéria, pela sabedoria dos membros mais velhos da aldeia e pelos segredos revelados à Glicéria através dos seus sonhos, dessa forma, esse foi um projeto coletivo, guiado pelos encantados. Apesar da visita ter ocorrido em 2018, foi apenas em 2020, na ocasião do isolamento pela pandemia da Covid-19²², que Glicéria conseguiu dedicar plenamente sua energia ao projeto da confecção dos mantos, o processo durou de fevereiro a agosto de 2020 (ALARCON; SILVA, p. 27, 2020).

Dois elementos foram de extrema importância para o início da confecção, a descoberta dos pontos que formavam a trama do manto e a cera de abelha. Em sua observação, Glicéria percebeu que a trama era feita com cordão e linhas de tucum, a linha com folha de tucum com algodão e que a cera de abelha era utilizada para dar maior resistência a linha (TUPINAMBÁ,

²² Para um relato completo sobre as medidas de enfrentamento dos indígenas a pandemia do Covid-19 ver: ALARCON; SILVA, Das profecias à cura do mundo: território, autonomia e a mobilização dos Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia, face à Covid-19, 2020.

p. 12, 2021). As tentativas para acertar o ponto consumiram bastante tempo, até que Glicéria foi conversar com sua madrinha, Dona Dai, que vive a beira do rio Una e possui a sabedoria sobre a confecção das redes de pesca (ALARCON; SILVA, p. 27, 2020), ela lhe mostrou os pontos do jereré. Junto com a intuição, Glicéria contava com pequenas intervenções externas que lhe mostravam o caminho, em uma das primeiras tentativas, ao esticar os cordões em uma “moldura” como seu pai havia sugerido, ela não encontrou a tesoura em casa para cortar as aparas, saiu de casa para dar aula e ao retornar descobriu que seu filho Ory não só havia encontrado a tesoura como também cortara os cordões, seguindo instruções do objeto (TUPINAMBÁ, 2020). Através da sua intuição e conexão com o manto, Glicéria retomou o processo tecendo a trama e buscando soluções para dar forma a peça, como usar o tronco de uma árvore para moldar a parte do pescoço e uma pedra que seu filho encontrou para a cabeça²³.

Como já mencionado, outro ponto importante era a cera de abelha utilizada para encerar a linha. Em um primeiro momento, Glicéria tentou utilizar a cera industrializada, uma vez que poucas pessoas na aldeia ainda “furavam” abelha e a prática era esporádica, contudo, “o manto não queria” (TUPINAMBÁ, 2020) e toda a parte encerada sumiu. O retorno da prática de extração do mel veio por conta de uma orientação dos encantados em face da epidemia do coronavírus. Durante todo o período os encantados agiram orientando os indígenas, inclusive, recomendando como fazer um remédio para fortalecer o corpo. A receita, além de diversas ervas conhecidas pela população em geral, também levava o mel de abelha. Com a popularização do preparo, criou-se a necessidade de retomar a coleta do mel, levando os mais jovens a se empenharem na redescoberta da atividade, aprendendo sobre os tipos de abelhas e as formas corretas de se retirar respeitando a mata.

Além disso, faltavam as penas para serem inseridas na trama. Apenas o corpo do manto necessitaria de 2500 penas (TUPINAMBÁ, p. 13, 2021). Glicéria menciona a criação de aves como uma das atividades utilizadas para subsistência de diversas famílias, principalmente, “Aqui, destaco o trabalho de uma mãe de família com nove filhos que cria galinhas. Suas filhas a ajudam e é de lá que vem a maioria das penas.” (SILVA, p. 333, 2021), a criação é feita em uma área retomada²⁴. Outros membros da comunidade também se empenharam em coletar

²³ “...mas eu acho que eles devem ter feito com o crânio dos inimigos, eu tenho essa ideia!” (TUPINAMBÁ, p. 12, 2021)

²⁴ “Esse projeto funciona na área retomada, cuja posse veio para a nossa mão em 2012, a antiga UNACAU, que estava escravizando os trabalhadores. Esse império construído com recurso público, dinheiro do Banco Mundial e

penas, como o filho mais novo de Glicéria, Ory. Como em outros componentes do manto, a busca pelas plumas também veio atrelada a uma busca coletiva pelo redescobrimento de conhecimentos acerca do território Tupinambá.

Para que seja garantida a prática da feitura dos mantos sagrados, é imprescindível que as mulheres e as jovens que ali atuam sejam formadas a partir dos princípios básicos de saber quando devem colher as penas, quando as penas estão devidamente maduras para serem colhidas. Todos são sabedores de que as aves trocam de penas a cada seis meses aproximadamente, de modo que existem dois períodos no ano para a colheita. Portanto, essa concepção envolve os ensinamentos tradicionais, como algo próprio do ser tupinambá, conforme a nossa realidade, pois os pássaros também trocam de penas as velhas pelas novas. As penas novas chamamos as penas de sangue, ou simplesmente verdes. Na arte da pena, ela vai estar cheia de sangue, quando ela vai estar madura, ela vai ficar transparente e pode ser colhida. Os pássaros não sentem dor na hora da colheita ou deixamos eles mesmos retirarem e, quando olhamos no chão ou nas pedras na mata, achamos as penas. Para colher as penas, as aves têm que estar vivas, pois tem facilidades de sair. Se matar, a pena fica presa, só sai com água quente, aí não fica boa porque perde o brilho e a textura modifica. (SILVA, p. 335, 2021)

Em um primeiro momento, Glicéria pensou em tingir penas brancas de vermelho, mas depois veio a ideia de escolher penas com cores fortes que remetessem a mata e ao território (TUPINAMBÁ, p. 12, 2021). Dessa forma, o processo de feitura do manto avançava através da intuição da própria Glicéria, do empenho comunitário, da busca por saberes ancestrais e, claro, de recados através dos seus sonhos.

Aí eu sonhei de novo: o cacique queria saber como eu estava fazendo o manto. Eu falei: “Estou fazendo com pena de galinha, gavião, peru, arara. E as penas de gavião, eu vou botar na cabeça, para ter essa visão do gavião, a plenitude, voar bem longe e ter a visão de longo alcance e focar”. Aí, ele falou: “Não, você tem que colocar uma pena de pássaro que não voa. Porque você não vai ficar o tempo todo voando, vai ter que pousar e, nesse momento como você vai sair se estiver encerralado? Tem que colocar as penas de um pássaro que não voa, porque ele tem a sua própria defesa, sabe se camuflar. (TUPINAMBÁ, p. 13, 2021)

Dessa forma, o capuz, a parte que Glicéria considerava a mais difícil de ser feita, foi confeccionado com penas de tururim. A charada seguinte era como fechar a parte superior do capuz, mais uma vez, através dos seus sonhos, Glicéria viu sementes de Jatobá, ao acordar ela se recordou que um ancião da comunidade havia deixado as mesmas sementes com ela, e foi com elas que Glicéria conseguiu fechar o capuz.

do Banco da França, desapropriando as áreas das famílias indígenas ou matando e ameaçando afugentados, estava sendo destruído, pois tem uma grande infraestrutura abandonada. Atualmente moram muitas famílias ali, e sonhamos que esse local se torne uma universidade indígena, que atenda aos povos indígenas e comunidades tradicionais.” (SILVA, p. 333, 2021)

Figura 18: O manto em movimento, foto de Fernanda Liberti, Serra do Padeiro, 2020.



Fonte: Catálogo Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá, 2021.

Na leitura do processo de confecção do manto, é possível vislumbrar diversos personagens que compõem a sua trama, dentre eles, um dos mais predominantes é o filho mais novo de Glicéria, Ory.

Meu menino sentava junto de mim e cantava junto do manto. Ele saia no terreiro catando pena pra mim. E perguntando sobre o manto, queria saber a história do manto. Ele me incentivou muito, Ory. Queria saber do manto, como é que era. Uma criança, querendo saber de um manto que tem mais de quinhentos anos. E eu dizer como é que era, pra que servia, e ele dizia que quando o cacique Babau usasse o manto ele ia virar um super - herói e curar o mundo. “Ele vai curar o mundo, não é minha mãe? Quando ele usar o cocar ele vai curar o mundo”. (TUPINAMBÁ, 2020)

O empenho das crianças da aldeia no projeto de confecção dos mantos contemporâneos, que aparecia principalmente no ato de procurar penas para levar para Glicéria, se desdobrou em dois outros projetos, uma possível animação com um super herói Tupinambá que utiliza o

manto e um livro de história infantil que conta a história do manto Tupinambá, esse, motivado pela curiosidade de Ory. Importante ressaltar que Glicéria afirma enxergar as artes visuais como uma possibilidade de transmitir conhecimento de forma mais eficaz, nesse sentido, ela se vê como artista e professora²⁵.

Figura 19: Glicéria e seu filho Eru, foto de Fernanda Liberti, 2021.



Disponível em: <https://www.fernandaliberti.com/tupinambacape> . Acesso em: 31/05/2022

Para além da integração comunitária e a recuperação de diversos saberes, o manto também gerou outras repercussões. Glicéria foi uma das artistas indígenas premiadas pelo projeto Um Outro Céu, projeto criado por pesquisadores da UFBA (Universidade Federal da Bahia), Felipe Milanez e Mary Menton. Além disso, também foi uma das artistas indicadas ao prêmio PIPA na edição de 2022. E no ano passado recebeu um convite de pesquisadoras da UFSB (Universidade Federal do Sul da Bahia) para criar uma exposição com o manto contemporâneo e mostrar um pouco do processo de confecção dele.

²⁵ Essas informações foram partilhadas comigo por Glicéria durante conversa informal pelo aplicativo WhatsApp em 09/05/2022.

A exposição “Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá | Essa é a grande volta do manto tupinambá”, fez parte do projeto “Os artistas viajantes europeus e o caso dos mantos tupinambás nas cidades do Rio de Janeiro e Porto Seguro” e ocorreu em 2021. Contou com obras dos artistas Edimilson de Almeida Pereira, Fernanda Liberti, Glicéria Tupinambá, Gustavo Caboco, Livia Melzi, Rogério Sganzerla e Sophia Pinheiro, e teve como curadores Augustin de Tugny, Glicéria Tupinambá, Juliana Caffé e Juliana Gontijo. E esteve em duas cidades distintas: Brasília, Galeria Fayga Ostrower/ Funarte Brasília, entre 16 de setembro e 17 de outubro, e Porto Seguro, na Casa da Lenha, entre 28 de outubro e 27 de novembro. Os textos curoriais foram escritos em português e nheengatu a “língua boa”, que deriva do tupi antigo e foi muito utilizado no século XIX por diversas populações indígenas na região amazônica. A mostra marcou “a grande volta do manto Tupinambá”, apesar de Glicéria afirmar que o manto, na verdade, nunca saiu de fato do território.

Figura 20: A exposição Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá | Essa é a grande volta do manto tupinambá, foto de Lucena de Lucena, 2021.



Fonte: Catálogo Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá, 2021.

O manto é a materialização da presença dos encantados na terra, ele é, como afirma Glicéria “um presente do céu para a terra, foi dado pelo velho, o criador” (2022). O Assojaba demanda que exista equilíbrio na natureza e nas pessoas, para que ele possa se comunicar e ser escutado, ele faz um chamado. Dessa forma, a natureza faz a sua contribuição com as penas de pássaro e os jovens se aproximam dos mais velhos buscando aprender a viver bem

(TUPINAMBÁ, 2022). Um ponto importante é sobre a relação dos Tupinambá com os mantos do período colonial que se encontram na Europa, existem diversas posições distintas entre os indígenas sobre a permanência ou não dos mantos na Europa, contudo, para Glicéria e a maior parte da população da aldeia da Serra do Padeiro, os mantos que estão nos museus europeus devem permanecer lá, já que isso significaria uma tomada desse território pelos Tupinambá e a imposição de uma “pena”(2021), que é o cuidado constante com a preservação dos mantos. Portanto, os europeus que aqui chegaram no século XVI e levaram para o seu continente as peças plumárias Tupinambá, impuseram aos seus descendentes a tarefa de manter, através desses objetos, uma parte da história Tupinambá viva.

4 Considerações finais

Ao longo deste trabalho, diversos desafios metodológicos surgiram, ter consciência de que não era possível esgotá-los, mas apesar disso, não negligenciá-los ao longo da escrita, não foi tarefa fácil. A primeira e principal questão era como abordar o manto Tupinambá através da história da arte, outro desafio foi pensar não apenas nos mantos coloniais, mas nos confeccionados contemporaneamente pela Glicéria, processo que acarreta no movimento que dá o título a este trabalho, o retorno do manto. Com isso, é proposto a noção de uma essência que se desdobra materialmente das mais diversas formas, isso diz respeito a entender as particularidades de cada manto, mas essas particularidades todas remetem a uma mesma essência. Para os Tupinambá o manto é um presente dos céus. Isso é nítido ao se examinar o retorno da confecção dos mantos pelas mãos da Glicéria, com a orientação dos encantados e de diversos outros membros da aldeia. Também parte dessa leitura a ideia do reencantamento dos saberes, os Tupinambá retomando a terra para os encantados e eles fortalecendo essa relação entre os indígenas e o território, auxiliando na recuperação de saberes. O manto vive através do cuidado dos Tupinambá para com o seu território.

Outras questões metodológicas passaram pelas nuances do próprio estudo da produção cultural dos povos indígenas e da história da arte brasileira. Muitas tramas compuseram este trabalho. Além disso, as referências utilizadas dialogam com diversas áreas, notadamente, a antropologia, mas também a museologia e a história. Isso ocorre devido à complexidade do tema e, com certeza, são esses diálogos que permitiram uma melhor compreensão do manto.

Dito isso, é importante mencionar o número cada vez maior de artistas indígenas contemporâneos brasileiros. Glicéria, por exemplo, afirma que seu trabalho artístico se relaciona com seu trabalho de professora e que a arte a ajuda a transmitir as coisas com maior impacto. Nesse sentido, ela tem alguns outros projetos em andamento, como uma história infantil contando a história do manto Tupinambá, feita para sanar a curiosidade de seu filho Ory e uma ideia de criar uma animação com um super herói indígena. Dessa forma, é possível pensar na apropriação da arte pelos indígenas para os mais diversos propósitos, das mais diversas formas. E é fundamental que a história da arte esteja atenta a essas produções, visto que o seu papel não é o de validar algo ou não, mas de propor diálogos.

Referências:

ABREU, Regina (org.) ; CHAGAS, Mário (org.) ; SEPÚLVEDA, Myrian (org.). **MUSEUS, COLEÇÕES E PATRIMÔNIOS: NARRATIVAS POLIFÔNICAS**. Rio de Janeiro: Garamond Editora, 2007, 256p.

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. CHAGAS, Mário (org.). **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**: Museus, Brasília, n. 3, p. 100 - 125, 2005.

ALARCON, Daniela Fernandes. **O Retorno Da Terra**. São Paulo, Elefante, 2019, 484p.

ALARCON, Daniela; SILVA, Glicéria. **Das profecias à cura do mundo**: território, autonomia e a mobilização dos Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia, face à Covid-19. 2020.

ANTENORE, A. “Somos tupinambás, queremos o manto de volta”. **Folha de S.Paulo**, 1 jun. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0106200006.htm> . Acesso em: 14/04/2022.

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BRASIL. Despacho FUNAI nº 24 de 17/04/2009. Norma Federal - Publicado no DO em 20 abr 2009.

BRESSAN, Maria Lúcia. Ricardo Severo e o Neocolonial: Tradição e Modernidade no debate cultural dos anos 1920 no Brasil. **Intellèctus**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intellectus/article/view/27692> . Acesso em: 11/05/2022.

BUONO, Amy. “Crafts of Color: Tupi Tapirage in Early Colonial Brazil.” *In: The Materiality of Color: The Production, Circulation, and Application of Dyes and Pigments 1400-1800*, edited by Andrea Feeser, Maureen Daly Goggin, and Beth Fowkes Tobin, 235-249. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012.

BUONO, Amy. Tupi Featherwork and the Dynamics of Intercultural Exchange in Early Modern Brazil. *In: Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence: The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art*, edited by Jaynie Anderson, 291-295. Melbourne: Melbourne University Press, 2009.

BUONO, Amy. Seu tesouro são penas de pássaro: arte plumária tupinambá e a imagem da América. **Figura: Studies on the Classical Tradition**. Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 13 - 29, 2018.

BUONO, Amy. Historicidade, acronia e materialidade nas culturas do Brasil colonial. *In: MATTOS, Cláudia (org); DALCANALE, Patrícia (org). Arte não europeia: conexões a partir do Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2020, 240p.

CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena. **O que nos faz pensar**, v. 18, p. 225 - 254, setembro de 2004.

Chicangana-Bayona. Visões de terras, canibais e gentios prodigiosos. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 35-53, jul.-dez. 2010.

Chicangana-Bayona. Do Apolo de Belvedere ao Guerreiro Tupinambá: Etnografia e convenções renascentistas. **HISTÓRIA, SÃO PAULO**, v. 25, n. 2, p. 15-47, 2006.

COUTO, Patrícia Navarro. **MORADA DOS ENCANTADOS**: Identidade e religiosidade entre os Tupinambá da Serra do Padeiro - Buerarema, BA. 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado em ciências sociais) - Programa de Pós - graduação em ciências sociais, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2008.

CUNHA, Manuela. Introdução a uma história indígena. *In: CUNHA, Manuela (org). História dos índios no Brasil*. São Paulo : Companhia das letras Secretaria Municipal de Cultura : fapesp, 1992. p. 9 - 26.

D'ABBEVILLE, Claude. **História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão**. Maranhão, 1874.

DIAS, José Antonio. ARTE E ANTROPOLOGIA NO SÉCULO XX: MODOS DE RELAÇÃO. **Etnográfica**, v. 1, p 103-129, 2001.

DIAS, José Antonio. Arte, arte índia, artes indígenas. In: AGUILAR, Nelson (org) . **Mostra do redescobrimento: Artes Indígenas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 36 - 57.

DUE, Berete. A shaman'a cloak? . **FOLK**, Kobenhavn, v. 21 - 22, 1980.

DUE, Berete. Artefatos brasileiros no Kunstkammer real. In: **Albert Eckhout volta ao Brasil 1644 - 2002**. Denmark: Nationalmuseet, 2002, p. 187 - 195.

FERREIRA, Carolin. O que é arte brasileira e como se estuda?. In: **Introdução Brasileira à Teoria, História e Crítica das Artes**. São Paulo: Edições 70, 2019, p. 279 - 310.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. Revista do programa de pós - graduação em artes visuais, EBA - UFRJ. 2001.

GONÇALVES, José. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2007. 256p.

Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá/ Augustin de Tugny..[et al.], coordenado por Juliana Caffé, Juliana Gontijo; traduzido por Yaguaré Yamã Aripunâguá; ilustrado por Gustavo Caboco - São Paulo: Conversas em Gondwana, 2021, 92p.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009, 128p.

LAGROU, Els. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. **ILHA**, Florianópolis, v.5, n.2, p. 93-113, 2003.

LÉRY, Jean. **VIAGEM À TERRA DO BRASIL**. BIBLIOTECA DO EXÉRCITO — EDITORA, 1961.

MARQUES, Luiz; MATTOS, Claudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURU, Roberto. Existe uma arte brasileira? . **Perspective**, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5543> . Acesso em: 11/05/2022.

MÉTRAUX, Alfred. **A religião dos Tupinambá**: E suas relações com as demais tribus Tupi - Guaranis. São Paulo: COMPANHIA EDITORA NACIONAL, 1950.

OLIVEIRA, João. UMA ETNOLOGIA DOS “ÍNDIOS MISTURADOS”? SITUAÇÃO COLONIAL, TERRITORIALIZAÇÃO E FLUXOS CULTURAIS. **MANA**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 44 - 77, 1998.

OLIVEIRA, João. **O nascimento do Brasil e outros ensaios**: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016. 362p.

PEDROSA, Mário. Arte dos Caduceus, arte negra, artistas de hoje. In: Mundo, homem, arte em crise. São Paulo; Perspectiva, 1986. p. 221 - 225.

QUADROS, Jéssica. PISANDO NA TERRA DE TUPINAMBÁ O ENCONTRO DO POVO BANTU NA MORADA DOS ENCANTADOS. **32a Reunião Brasileira de Antropologia**, 2020.

REINALDIM, I. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – Alegria de Viver, Alegria de Criar). **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n. 3, p.135-151, set. 2019.

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: a problemática do deslocamento/ descolamento. In: XXXVI Colóquio do comitê brasileiro de história da arte, 2016. Campinas. **Anais**. Campinas: UNICAMP, 2016. 10 f.

REINALDIM, I.. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 1, n.1, p.25-39, jan. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/727>

REINALDIM, Ivair. MÁRIO PEDROSA E AS PRÁTICAS DISCURSIVAS DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL: APONTAMENTOS PARA ‘UMA’ HISTORIOGRAFIA DA ARTE. *In: 26º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas: Memórias e Invenções*, 2017, Campinas. 14f.

SALLY, Price. Art, anthropology, and museums: Post-colonial directions in the United States.

SALLY, Price. Objetos de arte e artefatos etnográficos. *In: Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.

SILVA, Glicéria. Arenga Tata Nhee Assojaba Tupinambá. **Tellus**, Campo Grande, nº46, ano 21, p. 323-339, set./dez. 2021.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. L&PM, Porto Alegre, 2011.

THEVET, André. **Singularidades da França Antártica**: a que outros chamam de America. São Paulo, COMPANHIA EDITORA NACIONAL, 1944.

THOMPSON, Ana Lucia. Coleções Etnográficas e Patrimônio Indígena . *In: XXVII Simpósio Nacional de história*, 2013, Natal. **Anais**. ANPUH. 17 f.

TUPINAMBÁ, Glicéria. **Curar o mundo**: sobre como um manto tupinambá voltou a viver no Brasil. Entrevista a M. Lacerda e P. Cornils. São Paulo: n-1 edições, 2021. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/curar-o-mundo-sobre-como-um-manto-tupinamba-voltou-a-viver-no-brasil> . Acesso em: 10/05/2022

TUPINAMBÁ, Glicéria. O MANTO TUPINAMBÁ. **Revista ODÙ**: Contracolonialidade e Oralicultura. Bahia, 1ª edição, p. 8-15 , abril de 2021. Disponível em: https://issuu.com/revistaodu/docs/revista_od_-online_-vers_o_issuu . Acesso em: 05/05/2022.

UBINGER, Helen. **OS TUPINAMBÁ DA SERRA DO PADEIRO: RELIGIOSIDADE E TERRITORIALIDADE NA LUTA PELA TERRA INDÍGENA**. 2012. 189f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Bahia, 2012.

VAN VELTHEM, Lucia; RIBEIRO, Berta. COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS: Documentos materiais para a história indígena e a etnologia. *In: CUNHA, Manuela Carneiro. HISTÓRIA DOS ÍNDIOS NO BRASIL*. nº 2. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1998. p. 103 - 112

VAN VELTHEM, Lucia. Em outros tempos e nos tempos atuais: arte indígena. *In: AGUILAR, Nelson (org) . Mostra do redescobrimento: Artes Indígenas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 58 - 91.

VAN VELTHEM, Lucia . O objeto etnográfico é irredutível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan.-abr. 2012.