

Três mantos tupinambás: estratégias miméticas para um comum partilhado

Marília Palmeira de Souza¹

Resumo: A partir das formulações de mimesis propostas por Lawtoo e Fausto, e da estética de um comum partilhado articulada por Rancière, empreende-se a análise de três conjuntos de versões contemporâneas que indexam os mantos tupinambás do Brasil do século 16, relacionando produções de Lygia Pape, Daiara Tukano e Glicéria Tupinambá.

Palavras-chave: *Manto tupinambá. Mimesis. Neoconcretismo. Arte indígena contemporânea.*

Three Tupinambá mantles: mimetic strategies for a shared common

Abstract: Based on the formulations of mimesis proposed by Lawtoo and Fausto, and on the aesthetics of a shared common as articulated by Rancière, this text analyzes three groups of contemporary versions that index the 16th-century Tupinambá mantles from Brazil, relating the works of Lygia Pape, Daiara Tukano, and Glicéria Tupinambá.

Keywords: *Tupinambá mantle. Mimesis. Neoconcretism. Contemporary indigenous art.*

1 Doutoranda em Discursos: História, Cultura e Sociedade do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES/UC) em cotutela com o Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ). E-mail: mariliapds@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9870-5043>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3946087435303863>. Serra Grande, Bahia, Brasil.

Três mantos tupinambás e variações de *sensus communis*

A primeira vez que se exibiu um manto tupinambá do século 17 no Brasil independente foi em 2000, durante a Mostra do Redescobrimento Brasil+500, que ocupou os edifícios do Ibirapuera, em São Paulo. Na ocasião, apresentou-se um dos exemplares mais bem conservados dos 11 pertencentes a coleções museológicas europeias.¹ Antes daquele momento, em que um exemplar do manto se deu como presença física real num espaço musealizado, os mantos constavam na memória oral e nos relatos dos indígenas, além de nos documentos dos brancos, de diferentes maneiras. No ano da efeméride, os Tupinambá, ainda declarados extintos, estavam prestes a ser reconhecidos pela Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai) como povo, conformando cerca de 23 aldeias com mais de cinco mil habitantes legítimos de um território de 47,3 mil hectares. Esse reconhecimento aconteceu no ano seguinte ao da mostra, 2001. Em 17 de novembro de 2025, a União reconheceu oficialmente a Terra Indígena Tupinambá de Olivença.²

Este texto analisa três mantos tupinambás, entre os quais não consta nenhum dos 11 originários do período colonial de que se tem notícia. O que chamarei de primeiro manto é o conjunto produzido por Lygia Pape, que elaborou ao menos três versões (1996-2000), sendo a última delas relacionada a uma série de objetos que levam no título o nome “Tupinambá” (*Banquete Tupinambá, Memória Tupinambá, Mala Tupinambá, Concerto Tupinambá, Trono Tupinambá* etc.). O segundo grupo seria composto por aqueles produzidos por Glicéria Tupinambá a partir de 2006, tendo a primeira versão sido doada ao Museu Nacional no âmbito da exposição Os primeiros brasileiros (2006-2020), organizada pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira, professor titular de etnologia e curador das coleções etnográficas do Museu Nacional da UFRJ. Essa doação se deu sob a condi-

1 Havia um pavilhão dedicado às artes indígenas, com curadoria dos antropólogos Lúcia van Velthem e José Antonio Braga Fernandes Dias.

2 A portaria declaratória da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, distribuída nos municípios baianos de Ilhéus, Buerarema e Una (portaria no 1075/2025 do Ministério da Justiça e Segurança Pública), foi uma das dez anunciadas durante a 30a Conferência das Nações Unidas sobre Mudança do Clima, a COP 30, em Belém. Após a declaração, sucedem-se a demarcação física com a instalação de marcos e placas, o decreto presidencial de homologação e, finalmente, o registro, pela Funai, na Secretaria de Patrimônio da União.

ção, imposta pelo encantado,³ de que Glicéria produzisse mais três mantos. O terceiro foi apresentado na ativação *Morî' erenkato eseru' – Cantos para a vida*, realizada por Daiara Tukano e Jaider Esbell no contexto de Véxo: nós sabemos (2020). O mesmo objeto da ativação foi apresentado na 34ª Bienal de São Paulo (2021), sob o título *Tukano é Kahtiri Eörö – Espelho da vida*.⁴

Na análise dos três mantos, que têm como protótipo os emplumados encarnados dos séculos XVI e XVII, busco evidenciar as estratégias miméticas dos artistas e desses artefatos, ao recortar a experiência sensível conformando diferentes comunidades estético-políticas. Rancière (1995, 2009) aponta para uma contradição inerente e produtiva do sentido de partilha, que abarca tanto a participação num conjunto comum quanto a divisão em quinhões ou partes exclusivas:

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum compartilhado e a divisão de partes exclusivas (RANCIÈRE, 1995, p.7).

3 Não há uma definição unívoca do que venham a ser os “encantados” aludidos pelos Tupinambá na contemporaneidade. Pode-se inferir de Alarcon (2020), entre outros estudos, que sejam entidades não humanas relacionadas à ancestralidade e imprescindíveis para a aldeia, ocupando um papel central na identidade desse povo, que os tem como mediadores das relações entre diferentes esferas, comunicando-se por sonhos, conferindo proteção e guiando decisões práticas e políticas.

4 Segundo Caffé e Gontijo (2023), há uma tentativa anterior a essas de reprodução dos mantos históricos. No final dos anos 1990, a professora Ana Belluzzo encomendou a indígenas do Maranhão uma réplica do manto, a fim de a expor no Museu Aberto do Descobrimento, em Porto Seguro, o que não chegou a se realizar. O Conselho Indígena Tupinambá de Olivença também divulgou em rede social que, após ter contato com o manto em posse da Dinamarca na Mostra do Redescobrimento Brasil+500, Amotara – mãe da primeira cacique, Jamopoty – produziu “[...] o primeiro Manto (ou réplica do Manto) especialmente para a Primeira Caminhada em Memória dos Mártires do Massacre do Cururupe. Outros mantos foram confeccionados por ela, junto com mulheres-símbolo de nosso povo e com apoio coletivo, para momentos importantes da vida tupinambá. Por orientação espiritual ao nosso povo, contudo, ela interrompeu o processo de feitura dos mantos” (Portal de Comunicação..., 2025). As imagens compartilhadas no post exibem o manto que lideranças da aldeia de Olivença (município de Ilhéus) chamam de contemporâneo. Ele aparece na caminhada mencionada e no casamento de Edna Juerana, em 2006. Na publicação, entretanto, não é revelada de modo claro a autoria desse primeiro manto, ainda que sejam mencionados por outras pessoas tupinambás, nos comentários, quem o fez e quem o portou em diversas ocasiões. É inegável que o manto fabricado pelas mãos de Glicéria Tupinambá e por sua comunidade de origem, a aldeia da Serra do Padeiro (município de Buerarema), é o primeiro a circular em espaços expositivos dos mais variados tipos. É relevante questionar a quem interessa disputar a anterioridade na autoria do manto contemporâneo e em que grau essas disputas poderiam estar vinculadas, por exemplo, a interesses fetichistas do circuito de arte ou às dinâmicas de luta pela terra.

A interpretação contida nessa passagem é, por um lado, tributária de desenvolvimentos teóricos kantianos. Por outro, decorre da falência de uma teoria estética cujo fundamento é um belo que compraz sem finalidade, é desinteressado e universalmente comunicável sem a mediação de conceitos. Kant (1995) só pôde explicar essa pretensão de universalidade, no que tange aos juízos sobre o belo, por meio de uma sensibilidade apriorística, unânime, imputada indistintamente a qualquer um. Ao postular que, empiricamente, o belo interessa somente em sociedade, o que pressupõe um *a priori*, um sentido comunitário ou *sensus communis* (*das Gemeinschaftliche*), Kant forneceu um grande legado à sociologia da arte. Ao mesmo tempo e, com o perdão da exigência anacrônica, ofuscado pelas luzes da razão, não pôde enxergar o agonismo indissociável da “partilha” apontado mais de dois séculos depois por Rancière, cujo significado o filósofo alemão restringiu unicamente ao compartilhamento, sem prever as partes exclusivas.

Hannah Arendt interpretou na utilização da expressão em latim *sensus communis*, em vez do alemão *Gemeinschaftliche*, a intenção de designar um sentido como os outros, exclusivamente humano, uma capacidade propriamente humana de compreensão ou do entendimento:

o termo está trocado. ‘Senso comum’ significava um sentido como nossos outros sentidos – os mesmos para cada um em sua própria privacidade. Utilizando o termo latino, Kant indica que, aqui, ele quer dizer algo diferente: um sentido extra – como uma capacidade extra do espírito (em alemão: *Menschenverstand*) – que nos ajusta a uma comunidade. (...) É a capacidade pela qual os homens se distinguem dos animais e dos deuses. É a própria humanidade do homem que se manifesta neste sentido (ARENDRT apud KALSING, 2012, p. 63).

Em *Lições sobre a filosofia política de Kant*, Kalsing (2012) cita Arendt para apresentar sua interpretação de que o *sensus communis* seria apenas condição de comunicabilidade dos juízos estéticos, em que “podemos apenas ‘cortejar’, ‘pretender’ a concordância de todos. E nessa atividade persuasiva apelamos, na verdade, para o senso comunitário” (ARENDRT apud KALSING, 2012, p.64), já que “nunca podemos forçar ninguém a concordar com nossos juízos” (p.64). A leitura que Arendt fez de Kant no trecho citado demonstra também a cristalização da separação entre animais, deuses e humanos, em um esquema de pensamento intransponível às realidades ameríndias, que o giro pós-humanista ajudou a compreender.

De todo modo, a ideia de um belo desinteressado, sem utilidade e universal provou-se insuficiente diante de artefatos mais equívocos que ambíguos, de múltiplas valências, que, investidos da intencionalidade de seus autores e do que lhes escapa, ingressam em diferentes biografias, carreiras e relações, atuando de diferentes modos para gerar comunidades diversas e específicas, transitando entre o humano e o não humano, entre os vivos e os mortos, reunindo em si múltiplas funções, entre outras, políticas, religiosas, utilitárias e estéticas, para forçar um sentido estrito do termo. É o caso do manto tupinambá, para generalizar, ou dos muitos mantos tupinambás em suas diferentes temporalidades e espacialidades. Ao referir o “manto” no singular, sem considerar um objeto específico, é como se nos remetêssemos a um objeto ideal, no sentido platônico, fora de um *hic et nunc*.

Três mantos tupinambás, título deste artigo, guarda uma ambiguidade. Refere-se aos mantos Pape (1996-2000), Tupinambá (2006-) e Tukano (2020-), mas também permitiria imaginar, pela perspectiva não indígena, um sistema de três ordens hierárquicas para o manto, que corresponderia a uma fetichização idealista. A primeira corresponderia o manto verdadeiro inatingível, localizado no plano ideal, que povoa o imaginário, da ordem do impossível do sensível. Esse primeiro seria mediado por um segundo, as sombras do manto, aqueles 11 objetos espectrais e auráticos, cuja aparição única de algo longínquo por mais *longe* que esteja (invertendo a frase benjaminiana, já que são, em sua maioria, patrimônio europeu), reforça o modo umbrático de presença desses artefatos históricos que Tupinambá e Valente (2021) denominaram “joias do colecionismo”.

Essa aparição foi de tal modo auratizada pela musealização e pela imobilização do objeto por séculos em seu mausoléu,⁵ que mesmo a reconstituição da feitura é marcada por uma impensabilidade, já que sequer se cogita reconstituir o fazer. Essa impossibilidade de reprodução, esse “o que restou” reforça a unicidade e raridade. Aparição aurática é o obje-

5 Por sua fragilidade, muitos desses artefatos se encontram frequentemente em reservas técnicas e têm acesso ainda mais restrito que os objetos museológicos em exposição permanente. Glicéria Tupinambá enfatiza essa dificuldade de acesso, referindo-se ao Musée du Quai Branly: “A gente foi ver o manto, e o interessante lá era que o manto estava me esperando. E esse manto – quando a gente passou por várias portas, vários seguimentos lá que é complicado, tem toda uma fiscalização, toda uma identificação, todo um num sei o quê. E quando a gente chegou lá nesse local, que o manto estava sendo higienizado, analisado, sendo fotografado, uma coisa assim...” (Tupinambá, 2023b, p.7).

to feito, quase um *trouvée* arqueológico cujo fazer está enclausurado. O tempo se encarregou não apenas de fragilizar o corpo ancião da matéria, mas contribuiu para esfacelar a origem do fazer; a “performance técnica e imaginativa”, para usar a expressão de Gell (2018, p.117), que permitiria apreciar mentalmente o processo de criação artística, não é rastreável com facilidade. Os criadores autênticos do manto, aqueles que estariam autorizados a fabricá-lo, fariam parte de uma distante cultura perdida. Tampouco haveria pássaros suficientes para a feitura do manto, sempre vermelho, já que a população de guarás diminuiu ao longo dos tempos.

Finalmente, há o único chão que pisamos e onde permanecerei, uma terceira ordem, que seria vista como plano do esforço mimético com relação à segunda, à qual os 11 mantos ascenderam ao sair de seus contextos biográficos primeiros. Na contemporaneidade, esses planos que se acreditavam superiores caem uns sobre os outros, sobre o horizontal contínuo indistinto, arruinando o edifício hierárquico (RANCIÈRE, 2009). Na terceira ordem, de acordo com esse modelo platônico, restaria a criação dos mantos contemporâneos Pape-Tupinambá-Tukano, a que alguns adjetivam artística, e outros acrescentam prefixo, re-criação, reforçando o vínculo com um original ou referente que informa a representação.

Glicéria Tupinambá destaca a ênfase na relação cópia/original realizada por não indígenas para questionar a autenticidade não apenas de seu trabalho, mas, em última análise, da própria identidade tupinambá de sua comunidade:

Recentemente os fazendeiros começaram a desconstruir tudo de novo. E no olhar deles, o único manto que é original, que é indígena, seria esse manto que está na Europa. Que é dos povos indígenas. Nesta lógica, o que eu estou construindo é uma fraude (TUPINAMBÁ, 2023b, p.11).

Assim, ao afirmar que há uma atitude mimética no processo de criação dos mantos contemporâneos, a fim de separar meu argumento daquele dos fazendeiros, segundo o qual o manto de Glicéria é uma cópia fraudulenta do manto indígena verdadeiro, é urgente especificar de que noção de mimesis e de suas equivocidades estou tratando.

Teorias da mimesis e representação mimética como isca (*utoho*)

Na célebre disputa descrita por Plínio, o Velho entre os pintores Zêuxis e Parrásio, as uvas de Zêuxis foram pintadas com tal realismo, que pássaros voavam até a superfície da tela, exposta na feira, para as bicar. A Parrásio foi pedido que erguesse o tecido que encobria sua tela para que a revelasse. O pano, porém, era pura pintura: nada havia atrás. Ele foi declarado, então, vencedor, pois, enquanto Zêuxis logrou enganar aves, Parrásio iludiu os próprios homens (cf. Mäckler, 2009). Nessa ode à ilusão, a régua usada para medir valor artístico foi a semelhança óptica entre o artefato produzido e seu referente, estabelecendo clara hierarquia entre cópia e original, ao tempo em que premiava a boa cópia como aquela capaz de enganar o espectador, confundir sua discernibilidade. No mesmo ato de construção da hierarquia cópia/original, estabelecia-se o par hierárquico humano/animal – dicotomias entre as muitas que vêm sendo desarmadas na atualidade, como natureza/cultura, mente/corpo, presença/representação, para citar três das arroladas por Carlos Fausto (2023) no prefácio de *Ardis da arte: imagem, agência e ritual na Amazônia*.

A compreensão expressa na anedota do naturalista romano encontra sua genealogia, como é sabido, na antiguidade clássica. Retomar as origens da mimesis remete à divergência entre Platão e Aristóteles: enquanto o primeiro defendia um projeto estético moral e condenou a arte mimética por gerar falsas aparências, localizando-a num terceiro grau de distanciamento com relação à verdade; seu discípulo redimensionou a arte como técnica, contra a ideia platônica de inspiração divina, reconhecendo o caráter purificador da mimesis, sobretudo, da ação trágica, que considerava superior às outras formas poéticas e tinha a função de provocar no espectador o processo catártico. Assim, para Aristóteles, o objeto da mimesis é a ação (Lawtoo, 2022). Isso que chamamos, em grego, *mimesis*, e que é frequentemente traduzido como representação, imitação ou representação imitativa, não tem, portanto, um sentido inequívoco sequer entre os sustentáculos clássicos do pensamento ocidental. Também para Rancière (2009), a representação imitativa é apenas uma parte do processo mimético, mais abrangente.

Para Nidesh Lawtoo (2022), que surpreendentemente associa mimesis à originalidade, o que une ambos os filósofos é o reconhecimento de que os seres humanos são animais imitativos. Essa característica seria tão definidora da espécie humana, que Lawtoo propõe designá-la *homo mimeticus*, em substituição a *homo sapiens*. Lawtoo fala em giro mimético e afasta a mimesis da simples semelhança visual para reconhecê-la como um pro-

cesso. Ao fazê-lo, soma-se às vozes que colocam em xeque o antigo conceito estabilizado de mimesis, correspondente à representação realista. Para tal, apoia-se em diferentes tradições do pensamento ocidental que a entenderam como condição necessária para o desenvolvimento humano, mesmo em seu estado pré-histórico.

Retoma, por exemplo, a genealogia da linguagem nietzschiana, fundada não na arbitrariedade do signo, mas no afeto que produz o espelhamento de expressões faciais e corporais. Assim, advoga a ideia de que os “humanos são, para o bem ou para o mal, vulneráveis à experiência compartilhada de um *pathos mimético* que distribui a consciência em uma rede de comunicação”⁶ (LAWTOO, 2022, p.67).

O autor defende que o fantasma da mimesis estaria de volta, não mais reduzido a uma metafísica do mesmo ou às oposições arte/realidade, verdade/falsidade, original/cópia (LAWTOO, 2022). A mimesis estaria relacionada a um ego fantasmático que, como um mímico, é o ninguém que pode tornar-se qualquer um, em meio aos algoritmos, ao consumo, às *fake news*, às patologias, às ideologias totalitárias. Não seria um conceito estável, mas antes um processo, que pode assumir uma natureza antropológica, estética, social e política. A mimesis como processo dinâmico teria, portanto, um papel essencial no estabelecimento de comunidades. Imitamos para sobreviver, pertencer e criar; é a pretensão de um comum que nos possibilita o pertencimento a uma comunidade humana. Mimesis é sobrevivência e originalidade.

Um curso de estética que adentrasse, entre outros sítios, as praças xinguanas ou as cavernas de São Raimundo Nonato, e não apenas a de Platão, talvez começasse de modo diferente ao que estamos habituados. Nele se falaria em *hutoho* e não apenas em *mimesis*; e em isca, ao lado de representação imitativa. A isca revela intenção de captura ou captação, termo utilizado por Alfred Gell (2018) em sua antropologia da arte. Segundo Carlos Fausto (2023), ao descrever o ritual Quarup, baseado em sua etnografia do povo kuikuro, *X-hutoho* é uma das expressões utilizadas para denominar a efígie que representa o morto a ser celebrado (em que X

6 Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é minha. No original: “[...] humans are, for better and worse, vulnerable to the shared experience of a mimetic pathos that distributes consciousness on a network of communication.”

corresponde ao nome do morto). Fausto (2017, p.666) explica que

Hutoho designa qualquer expressão visual figurativa com evocação mimética, em duas ou três dimensões. Aplica-se a esculturas, miniaturas e efígies, bem como a desenhos figurativos e à fotografia (mas não à imagem em movimento).

Se a obra de arte, como propôs Gell (2018), funciona como uma armadilha, Fausto descreve a semelhança – que diz, parafraseando o título da obra de Belting (cf. 2010), convocar presença – como isca:

Todo *hutoho* age como uma espécie de isca, pois a semelhança convoca a presença. Assim, por exemplo, os feiticeiros moldam estatuetas de queixada e enterram-nas na roça de seus inimigos, a fim de atrair uma vara de porcos para comer a mandioca. Com uma disposição mais benéfica, podem-se confeccionar também pequenos peixes de argila e deixá-los dentro de armadilhas de pesca, a fim de favorecer a captura. Ou ainda, durante o ritual do pequi, esculpem-se diversos pássaros em madeira, com destaque para o beija-flor que é o dono (*oto*) dos pequizais, a fim de que compareçam à festa (FAUSTO, 2017, p. 666).

A evocação mimética de que trata Fausto, portanto, difere mais uma vez do conceito clássico, já que se constitui em uma visualidade com função de captura de um outro. Outro não apenas porque não autor, não artista ou não produtor do artefato – entenda-se o observador/receptor/paciente como o outro agônico, oposto e complementar ao artista, simultaneamente não autor e coautor (cf. ECO, 2006) –, mas porque de outra espécie: os exemplos mencionados por Fausto são todos de animais envolvidos algumas vezes, mas nem sempre, em contexto de caça. Jaider Esbell (2021) também reforça essa ideia ao dizer que a arte indígena contemporânea talvez seja um ato de caça.

Um componente interessante é que esses objetos mencionados por Fausto necessitam de ativação, como palavras cantadas ou sussurradas, para que exerçam sua eficácia. Assim acontece com a operação de fabricação da efígie da cerimônia funerária do Quarup, por exemplo, que tem o propósito de ser semelhante para atrair a alma do morto. Esses artefatos, depois de produzidos, são adornados e investidos de eficácia por meio de palavras a eles entoadas. Ao final da cerimônia, os troncos são abandonados, lançados ao solo sem qualquer cuidado, para depois ser jogados ao lago,

demonstrando que eles não fazem sentido enquanto corpo de visualidade pura, cópia estática a ser contemplada, lago plácido que reflete o original a ponto de confundir com sua cópia, quando se encontram fora do contexto carregado de intencionalidades que os engaja em ações específicas.

O manto de Lygia Pape

A já mencionada Mostra do Redescobrimento Brasil+500, realizada em 2000 pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, iniciativa conjunta de Brasil e Portugal, exibia não apenas o manto tupinambá emprestado por Copenhague, mas também a última versão realizada por Lygia Pape. Naquele mesmo ano, Lygia declarou, em entrevista a Angélica de Moraes, que havia produzido três versões do manto. A primeira foi realizada para a mostra individual no Centro Cultural São Paulo, em 1996, e estava localizada numa sala vermelha, de cujo centro pendia uma corda trançada. Embaixo havia um espelho com baratas em que o observador poderia ver sua própria imagem refletida.

O manto de Lygia indexa o manto impossível de ser reconstituído atrelada à própria “impossibilidade do índio brasileiro” (PAPE apud FIORAVANTE, 1996). Resta a experiência, entre outras, da perda, do nojo, do desconforto, da impossibilidade produzida no corpo de quem participasse da obra, de quem nela adentrasse e se refletisse. Lygia (apud FIORAVANTE, 1996) assim comentou sua versão inicial:

É o que restou do manto tupinambá. A ideia é resgatar a impossibilidade do índio brasileiro, mas sem muita retórica. E a barata não tem retórica alguma. Você olha e tem aquela repulsa. É um pouco a relação que em geral as pessoas têm em relação ao índio.

Embora sua fala revele uma imagem idealizada dos indígenas, no singular, matriz cultural encerrada no passado, que só sobreviveria dissolvida no brasileiro – pensamento comum naquela década –, Lygia adotava uma postura crítica à forma com que os indígenas eram percebidos pela sociedade brasileira.

É preciso, além disso, separar discurso e obra a fim de observar que há diferença na proposta fenomenológica de Lygia, que protegia o todo de sua

produção de sua própria retórica explicativa em prol da imprevisibilidade da experiência vivida pelo corpo no espaço. A abordagem neoconcreta se contrapunha ao representacionalismo da pintura de tela modernista brasileira da década de 1920, ainda sustentada por certa relação de semelhança óptica direta com um referente idealizado e insuflada pelo discurso antropofágico, denunciado como apropriação espúria pelos artistas indígenas contemporâneos.

A segunda obra é uma imagem manipulada, nuvem vermelha que paira sobre a cidade do Rio de Janeiro vista da Lagoa Rodrigo Teixeira de Freitas, como um imenso manto tupinambá que a envolvesse (1996/1999). Em um momento de menor visibilidade das questões indígenas, se comparado ao atual, Lygia sustentou essa temática que ocupou seu trabalho desde a década de 1960, afirmando o Rio de Janeiro como território indígena, ainda que apenas num passado histórico e mítico:

Olhando para a floresta debaixo do Cristo, imaginei uma fumaça vermelha pairando lá flutuando sobre a cidade. As pessoas não entendem, mas o Rio de Janeiro é onde os Tupinambá viveram. Onde o cacique Cunhambebe viveu. É uma parte mítica da cidade e ninguém fala sobre isso (PAPE, 2021).



Figura 1
Lygia Pape, *Manto Tupinambá*, 1996-1999,
fotografia
Fonte: Huber (2022).

A temática indígena não surge como interesse oportunista de mercado, tendo ocupado Lygia durante décadas, tanto em sua obra quanto em suas pesquisas teóricas e em sua prática pedagógica, estando presente em sua dissertação de mestrado *Catiti-Catiti, na terra dos brasis*, de 1980. Sommer (2023) menciona também uma bolsa de pesquisa da Guggenheim Fellowship, “Arquitetura indígena e favelas do Brasil”.

Além disso, a artista atuaria como curadora adjunta na mostra irrealizada *Alegria de viver, Alegria de criar*, ambicioso projeto de Mário Pedrosa que ocuparia o MAM-Rio em 1978 com mais de 1.500 artefatos de 13 povos indígenas e apresentaria espécimes naturais, incluindo um viveiro de pássaros. Para essa exposição, “Pedrosa havia estabelecido tratativas com o Museu do Homem, em Paris, para trazer o manto tupinambá de seu acervo” (CHIARELLI, 2023, p.67; PALADIO, 2020). A 34ª Bienal de São Paulo (2021), que ficou conhecida como Bienal dos Índios, mostrou não apenas o manto da artista indígena Daiara Tukano, mas também a obra gráfica *Amazônia*, apresentada no *Jornal da Tarde* de 20 maio de 1989 como parte do Projeto Arte em Jornal, realizado por ocasião da XX Bienal de São Paulo. Havia também uma das bolas vermelhas emplumadas que integravam a série dos objetos tupinambás, além da série de *Amazoninos vermelhos*, de 1989-2000, arranjos de chapa de ferro pintados com tinta automotiva que ocupavam uma grande área da parede, expandindo-se para além dela e formando abstrações que evocavam a flora da floresta. Três meses antes da abertura da Bienal, a série de objetos tupinambás integrou a mostra Lygia Pape: Tupinambá, apresentada na galeria Hauser & Wirth de Los Angeles, de 24 de abril a 1º de agosto de 2021, sinal da demanda de mercado por arte contemporânea de apelo indígena, duas décadas depois que essas obras foram produzidas.

A imagem do Rio envolto na bruma encarnada do manto da segunda versão é a obra, mas também um projeto de arte ambiental que o curador-geral Nelson Aguilar planejava que a artista executasse para a mostra comemorativa dos 500 anos (PAPE, 2021). Ocupar a cidade é aqui operação mimética, camaleão que se esgueira sobre a terra indígena carioca e dela assume o Tupinambá, incorporando a cor de sua cultura originária. A própria obra, ao tocar a cidade, também se desfaz do estado de arte, finge esvaziar sua identidade de arte para mimetizar um acontecimento no espaço urbano e natural do Rio de Janeiro. A dificuldade em obter autorização do Exército para importar os foguetes de sinalização de segurança e os custos envolvidos inviabilizaram a execução. Em uma abdução possível,

fumaça é índice de indigenização, mas também sinal de alarme para povos cuja existência em estado de exceção se tornou a norma.

A obra comissionada acabou sendo uma terceira versão do manto, instalação composta por um tecido vermelho quadrangular esticado na sala escura, suspenso no espaço, não muito longe do chão. Pela foto, poderia remeter a uma rede. Sobre ele, havia esferas recobertas de plumas vermelhas, que mimetizavam as do guará, frequentemente utilizadas na confecção dos mantos remanescentes dos séculos XVI e XVII. Na variação dessa obra exposta na Hauser & Wirth, em 2021, de algumas dessas esferas saíam membros decepados e ensanguentados de corpos brancos. Abaixo do grande tecido, havia outras bolas de igual tamanho, essas recobertas por baratas, que compunham um padrão circular simetricamente organizado. Os membros cortados remetem, de modo estereotipado, ao relato de Hans Staden. A obra indexa relatos dos brancos, objetos, imagens e registros escritos que permaneceram disponíveis para a sociedade não indígena, questionados por Glicéria Tupinambá em sua pesquisa sobre o artefato.

O manto de Glicéria Tupinambá

Em 20 de maio de 2000, dona Nivalda Amaral de Jesus e Aloísio Cunha Silva, lideranças tupinambás, visitaram a Mostra do Redescobrimento e, com base nos relatos orais de seus mais velhos, reconheceram o manto tupinambá emprestado do acervo do Nationalmuseet, em Copenhague. O modo como a *Folha de S.Paulo* anunciou o acontecimento, sob a chave do desinteresse pelo outro – numa estratégia de inversão, porque a socieda-

Figura 2
Lygia Pape, detalhe do *Manto Tupinambá* apresentado na Mostra do Redescobrimento Brasil+500, 2000, técnica mista, 150 x 800 x 800cm
Fonte: Aguilar (2000, p.166-167), Arquivo Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.



de era quem, em geral, pouco se interessava pelos indígenas –, reproduz o modo como a imprensa tratou a visita do cacique Aritana Yawalapíti à XIII Bienal de São Paulo, 21 anos antes⁷: “Não conheceram praticamente nada da maior exposição de arte já promovida no país. Interessaram-se apenas em olhar o módulo indígena, com 600 peças” (ANTENORE, 2000).

Esse encontro emotivo com o manto – enquanto materialização de um relato oral em um objeto capaz de mediar relações de pertencimento, isca, *hutoho* para que os Tupinambá nele se vejam, refletidos, reunidos, num momento em que buscavam se afirmar como povo dotado de territorialidade (TUPINAMBÁ, 2023b) – provocou uma mobilização que reivindicava o repatriamento da peça por meio de uma petição que envolveu toda a comunidade e propunha judicializar as tratativas. Em 2001, o povo antes declarado extinto foi oficialmente reconhecido e, em 2004, foi iniciado o processo de demarcação da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, processo narrado pelo cacique Babau em sua aldeia, e por sua irmã Glicéria, na Serra do Padeiro, sul da Bahia. Em paralelo, os Tupinambá decidiram, por conta própria e contra a orientação da antropóloga que desenvolvia estudos na área (BABAU, 2023), realizar um processo de retomada bastante conflituoso, em que se intensificaram as constantes ameaças de morte e a criminalização de lideranças. No mesmo ano, foi criada a Associação dos Índios Tupinambá da Serra do Padeiro (AITSP), inaugurando uma etapa de autorrepresentação e independência financeira da Funai.

O cacique Babau (2023), irmão de Glicéria, explica que a retomada foi guiada pelos encantados, que orientaram o grupo a manter as pequenas propriedades e a incorporar as maiores de cinco hectares no processo de demarcação e criação de roças, numa luta por justiça fundiária que incorporou não indígenas e considerava flora e fauna sujeitos de direito. De 2005 em diante, caiu a mortalidade infantil, “a natureza se refez e os índios antes desnutridos têm hoje automóveis e motos na garagem e internet via satélite em casa” (BABAU, 2023, p.36). Não apenas por meio do manto, mas por sua prática e discurso, os Tupinambá de Olivença construíram sua imagem de indígenas contemporâneos do Nordeste, contra as frequentes

7 Em sua matéria para O Estado de S.Paulo de 14 de outubro de 1975, intitulada A arte do Cacique Aritana na Bienal: sua vida, o crítico Olney Krüse destacou a suposta fala de Aritana ao visitar a XIII Bienal de São Paulo (1975): “Isso tudo não me diz nada”.

tentativas de acusá-la de cópia infiel.

Foi nesse momento que Glicéria identificou como de “calmaria” que, para a artista, “o manto se permitiu” (TUPINAMBÁ, 2023b, p.10): “Nós temos o território, nós estamos bem, nós temos água para beber, os animais estão bem, então vou fazer o manto” (p.6). A partilha de que trata Rancière (2009) está também relacionada a fatores aparentemente externos à obra de arte, que participa do mundo em suas complexidades sociais, políticas, cosmotecnológicas, epistemológicas. Rancière cita Platão, que justifica o fato de os artesãos não poderem participar das coisas comuns por não terem tempo para fazer outra coisa que não seja o seu trabalho:

Eles não podem estar em outro lugar porque o trabalho não espera. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Desse modo é que as relações estético-políticas se encontram imbricadas, “como o sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (Rancière, 2009, p.16). O que se vê, quem pode ver, o que se pode dizer sobre o visto, quem tem competência para dizer, como o tempo e o espaço são recortados determinando maneiras de fazer e visibilidades, ordenando a experiência sensível, é o que diz respeito ao regime estético da política (Rancière, 2009). Fazer o manto é um ato político e estético, separá-los e submeter um ao outro é reduzir a obra ou a dimensão política tupinambá. Assim é que o manto indexa o céu, a terra, o sagrado, o político, o feminismo indígena, o território, a história, a memória, as demarcações, as ameaças de morte, os repatriamentos. Ao afirmar “Hoje fui colocada no lugar de artista, mas a única coisa que realmente sei fazer é lutar pelo meu território” (TUPINAMBÁ, 2023a, p.186) – assim Glicéria expressa a primazia de sua identidade de liderança e ativista tupinambá.⁸ Sua trajetória se cruza com a de antropólogos, pesquisadores e professores, que lhe aproximaram ima-

⁸ Atualmente, Glicéria é protegida pelo Programa Federal de Proteção aos Defensores de Direitos Humanos. Sua inclusão se deu em 2010, quando ela chegou a ser presa por dois meses com seu filho de dois meses de idade, após denunciar episódios de violência policial contra seu povo.

gens de referência e facilitaram seu acesso aos acervos.

A história de luta por reconhecimento como comunidade que ocupa uma territorialidade específica se entrelaça com a criação do manto contemporâneo. Nas palavras de Glicéria, “O manto traz as mesmas cores da terra e nos permite falar da luta pelo território” (TUPINAMBÁ, 2023b, p.9). Enunciando uma lógica analogista,⁹ faz a trama do manto equivaler à malha do céu estrelado, como cosmografia de uma cosmoagonia – termo usado pela artista. Evoca-se a ideia do manto como ser mimético, que ora “avulta” na mata, perde sua alteridade, tornando-se nada e ninguém na natureza que o incorpora, ora ressurgue como artefato que demarca a identidade coletiva tupinambá. Ele não é, segundo o pensamento que reifica o original, rele cópia dos mantos dos séculos XVI e XVII – que Glicéria tem visitado nas reservas técnicas com o objetivo de os ouvir¹⁰ e os retirar da impossibilidade de que tratou Pape –, mas a corporificação da mimesis como processo de formação identitária, imitação que produz linguagem e originalidade do fazer. A postura assumida pela artista é diferente daquela de seus parentes diante do manto da Mostra do Redescobrimento. Ela estrategicamente não explicitou demandas por restituição de parte de sua aldeia, entendendo a conservação do manto como pena das instituições que o mantêm (TUPINAMBÁ, 2023b).

O primeiro manto de Glicéria, com o objetivo de presenteá-lo ao encantado, coincidiu com o pedido do professor João Pacheco de Oliveira. Nas palavras da artista e pesquisadora, tratou-se de um esboço. Foi apresentado pela primeira vez em 2006, em *Os primeiros brasileiros*, exposição curada e montada por João Pacheco pela primeira vez no Forte das Cinco Pontas, em Recife. A mostra seguiu em itinerância até chegar, em 2019, ao Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, salvando-se do incêndio do Museu Nacional, ao qual esta primeira versão havia sido doada, com a condição, imposta pelo encantado, de que fossem produzidas mais três versões do manto.

9 Sobre esse assunto, ver Descola (2023).

10 Dos 11 mantos existentes em acervos pelo mundo, Glicéria afirmou, em mensagem pessoal à autora em 6 de março de 2024, que ainda restava “fazer a escuta” de três. Após viagem à Europa para apresentar-se na Bienal de Veneza, a artista publicou em 20 de maio de 2024 em rede social que o ciclo de 11 mantos havia se completado.

É no processo de fabricação do segundo manto – para vestir o cacique Babau na cerimônia de recebimento do título de doutor *honoris causa* concedido pela Universidade do Estado da Bahia (Uneb) em 2021 – que Glicéria descobre, por intermédio de pesquisadores vinculados a universidades federais na Bahia, a existência de 11 mantos originários do período colonial sob a guarda de instituições europeias e começa a pesquisá-los, tanto por meio de registros fotográficos quanto pela observação dos objetos em reservas técnicas. O segundo manto participa da exposição *Kwa yepe turusu yuriri assojaba tupinamba: essa é a grande volta do manto tupinambá*, de 2021,¹¹ em sua passagem inicial por Brasília, e coincide com a 2ª Marcha das Mulheres Indígenas e com a mobilização contra o marco temporal (PL490), o que possibilitou ao povo tupinambá participar da abertura dançando um toré e amarrando outras camadas de coletividade e luta à trama do manto.

11 Contemplada com o Prêmio Funarte Artes Visuais 2020/2021, a mostra ocorreu em Brasília e em Porto Seguro. A equipe da exposição também foi composta por indígenas, tendo Glicéria como parte da equipe curatorial, Gustavo Caboco como designer gráfico, Naine Terena na comunicação e o escritor indígena Yaguarê Yamã Aripunãguá como tradutor para o nheengatu.



Figura 3
Vista da exposição
Kwa yepe turusu yuriri
assojaba tupinamba:
essa é a grande volta do
manto tupinambá, de
2021, em Brasília
Fonte: Gontijo (2021).
Foto: Lucena de
Lucena.

Em Kwa yepe turusu yuriri assojaba tupinamba: *essa é a grande volta do manto* tupinamba, além do manto finalizado, com 4.500 penas, foram expostos a malha de fio de algodão encerado, a malha com algumas fileiras de penas e um capuz emplumado (CAFFÉ, GONTIJO, 2023). Esses artefatos em diferentes estágios de construção, revelando a trama, possibilitavam a abertura do pensamento para a *performance* imaginativa de reconstituição do fazer. As peças estavam em suportes de madeira, mobiliários construídos para sua exibição e que permitiam circundá-las. A exposição apresentou ainda um núcleo histórico com documentos e imagens e obras de artistas contemporâneos em torno do manto. Com o encerramento da mostra, as obras foram doadas à aldeia da Serra do Padeiro, mesmo quando poderia ter sido feita uma escolha pela comercialização. O manto, como anuncia o samba-enredo feito para ele pela Acadêmicos do Tucuruvi no carnaval de São Paulo, em 2025, “não foi feito para vender” – ainda que já tenha sido exposto em uma galeria comercial.¹² Essas opções curatoriais e expográficas, ao passo que representavam uma inserção do objeto no espaço expositivo, com todas as suas implicações, contribuíam para inserir o artefato num possível histórico, no fluxo da vida, em vez de o contrário, como é mais comumente enfatizado pela tradição crítica.

Assim como no primeiro manto de Lygia, o discurso sobre a impossibilidade de reconstrução aparece também durante uma entrevista de Glicéria Tupinambá (2023b, p.6) não mais como objeto de uma cultura encerrada, mas mediando relações ativas em uma comunidade viva:

Porque até então as histórias que a gente escutava eram de que as pessoas que faziam o manto, elas morreram, então não tinha como fazer o manto. Era impossível fazer o manto, uma vez que a gente também não tinha contato com o manto. Era uma coisa muito difícil de ser resgatada. Em 2006, eu começo a pensar no manto, aí eu falei: “Vou fazer o manto, só que eu vou fazer o manto diferente. Vou fazer o manto para presentear o Encantado Tupinambá.” Em homenagem.

O manto tem valor ritual, mas não o mesmo dos séculos XVI e XVII, porque todo objeto cultural é alvo de transformação. Ele reingressa hoje no sistema cultural dos tupinambás com outras funções, em outro complexo

12 Um dos mantos contemporâneos produzidos por Glicéria foi apresentado na exposição Céu Tupinambá, de 2025, na Galeria Ricardo Fernandes, em Paris, ao lado de outras produções da artista.

de relações, sendo isca para um povo. Quando Glicéria se deixa filmar e fotografar, vestida com seu manto diante de outro musealizado, que é seu ancestral, produz uma fissura na ideia de mimesis como reflexo plácido. O espelho convexo presente no manto de Daiara – em que aparecemos diminutos, talvez para caber num conjunto, em vez de nos refletir como senhores de nossa individualidade única – está implícito no de Glicéria. Nele, o povo tupinambá se reconhece, ensaia gestos, se refaz e redimensiona. Glicéria afirma começar a fazer o manto sem nunca o ter visto: “quando começamos a fazer o manto, a professora Patrícia Navarro veio dar um curso de antropologia e história. Ela trouxe a primeira imagem do manto que eu nunca tinha visto antes” (TUPINAMBÁ, 2023b, p.6).

Não se trata, portanto, de uma mimesis no sentido de semelhança óptica, mas como processo de formação de comunidade e relações de pertencimento, uma reorganização do sensível que, obviamente, difere daquela dos séculos XVI e XVII, sem, por isso, ser menos autêntica. Ignorar esse fato seria pressupor uma arte indígena estática, sempre ocupando o início dos manuais de história da arte brasileira.

Glicéria rompe com o manto idealizado referido na primeira seção deste texto ao questionar a cor sempre vermelha dos mantos e o lugar das mulheres em sua feitura:

As mulheres, com seus mantos coloridos, feitos de penas de pássaros de diferentes texturas, foram sendo diluídas e apagadas da história. No imaginário das pessoas, formou-se um padrão no qual o manto é sempre de uma cor: ele é vermelho e feito com penas de guará, um pássaro raro. Isto porque as imagens que circularam amplamente e se tornaram mais conhecidas foram aquelas publicadas na versão em preto e branco do livro, feita por outro editor, que desistiu de fazer os desenhos coloridos, como conta a pesquisadora Mariana Françaço (TUPINAMBÁ, 2023a, p.182).

Contra a ideia de um manto de cor única, Glicéria produz a partir das aves do território. No manto nomeado Raio de sol, publicizado por ela em 2025, destacam-se as plumas amarelas. Ao passo que desconstrói a impossibilidade do manto, rompendo com a idealização fetichista, Glicéria determina, por meio de sua comunicação com os encantados, quem pode fazê-lo e como ele deve circular, numa política de organização do sensível em que a perspectiva feminista ocupa um lugar central. Para ela, que recusa o manto como objeto, dona Nivalda “foi conduzida, foi levada pelos Encantados, pelo próprio manto” (TUPINAMBÁ, 2023b, p.6). Na exposição Kwa yepe turusu yuriri assojaba tupinamba, em que Glicéria integrava

a equipe curatorial ao lado do pesquisador Augustin de Tugny, de Juliana Caffé e de Juliana Gontijo, ela frequentemente compartilhou seus sonhos, em que os encantados se comunicavam com ela dando orientações curatoriais (CAFFÉ, GONTIJO, 2023). Um dos exemplos dados por Caffé e Gontijo (2023) foi a desistência da ideia inicial de apresentar o manto inacabado e convidar o público a tecê-lo coletivamente, desistência com base na orientação de Glicéria, em contato com os encantados, visando resguardar o saber tupinambá.

Não cabe discutir aqui a real intencionalidade dos objetos, mas admitir que há intencionalidade e comunicabilidade imputadas ao manto, ao encantado tupinambá e aos materiais e ferramentas, como a tesoura utilizada por um dos filhos de Glicéria, Ory, na ocasião em que ele realizou, na ausência da mãe, um corte na trama do segundo manto que ela produzia.¹³ Essa intencionalidade imputada traduz-se em agência ao causar uma modificação no meio. Ao conferir agência e intencionalidade ao próprio índice ou obra, para usar a terminologia de Alfred Gell, Glicéria Tupinambá (2023b, p.11) afirma que seu trabalho não é arte, recusando a tradição eurocêntrica do belo que produz complacência e enfatizando uma comunicabilidade e sociabilidade entre diferentes: “*O manto não é uma arte. Ele é uma linguagem entre o céu e a terra, entre povos. Não tá falando do belo, do bonito*”.

A arte contemporânea tampouco está. Como anunciou Ferreira Gullar (1975) no início dos anos 1950, “Não se trata mais de erguer um espaço metafórico, num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço do real mesmo”. O não objeto¹⁴ feito por Glicéria consegue ingressar nas mais variadas relações – podendo ser vestido, dançado, olhado, trajado, dentro e fora de cerimônias, projetado, feito, com a participação da comunidade, das abelhas, das plantas, das crianças, dos mais velhos, dos pescadores e dos pássaros de seu território. Essa ênfase participativa e relacional o vincula ao neoconcretismo não por filiação ge-

13 Igual atitude está presente em outros artistas indígenas. Por exemplo, em Gustavo Caboco, que no livro *Conversas com a Pedra*, de 2021 – produzido para a instalação Kanau’Kyba (Caminhos da Pedra), exibida na 34a Bienal de São Paulo –, o afirma de autoria compartilhada (pelo artista e a pedra).

14 Teoria do não-objeto, que surgiu vinculada às pesquisas neoconcretas, foi publicada por Ferreira Gullar pela primeira vez no Suplemento do JB em março de 1959.

neológica hierárquica, fragmento de percurso teleológico em que um provém do outro, mas via processo mimético que não é representação visual realística, mas modo de criar identidades e estar em comunidades que se interseccionam, em que cópia e original se retroproduzem. O manto, entretanto, não é objeto por outras razões:

Então, o manto... pra mim já começa não sendo um objeto (risos). Ele vem de um presente de um céu, de um lugar sagrado e ele é a ligação entre o céu e a terra, igualmente ao cosmo. O cosmo da constelação indígena é a representação da Terra no Céu. Então o manto é essa ligação porque o manto são penas de aves, e as aves voam, e voam aonde? Nesse espaço que é o céu, né? Nessa imensidão, o pássaro pousa, precisa do solo, ele precisa de um chão, aí vem a terra e como Tupinambá, ele é um... eu acho que ele é um eterno pesquisador, ele tem essa habilidade de pensar dos tempos e além do pensamento que a humanidade pensa (TUPINAMBÁ, 2023b, p. 5).

Nessa passagem Glicéria afirma que o manto não é objeto porque é um sujeito, um sujeito pesquisador. A compreensão desse termo que medeia relações como sujeito, e não como objeto, poderia ser vista como uma radicalização, embora antigenealógica, do pensamento neoconcreto. Afasta-se dele em seu conteúdo espiritual e anímico. Há também algo na identidade desse manto que partilha a identidade dos espaços expositivos e que neles lhe garante o trânsito. Algo na identidade do manto e para além do objeto, diferente de outros artefatos considerados etnográficos, que permite a Glicéria ser anunciada com centralidade para representar o Brasil no pavilhão deste país na Bienal de Veneza de 2024, que apresentou a exposição Ka'a Pûera: nós somos pássaros que andam.¹⁵ Obras de arte que estabelecem um comum, mas também partes exclusivas ao adentrar o museu – enfatizando seus elementos de alteridade –, conseguem ingressar em um maior número de relações, envolvendo diferentes indivíduos e comunidades, indígenas e não indígenas, apresentando múltiplas valências.

O manto de Daiara Tukano

15 O Pavilhão Hãhãwpuá, de origem pataxó (termo usado pelos Pataxó para se referir ao território que corresponde ao Brasil), teve curadoria de Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco Wapichana. A alteração do nome do Pavilhão do Brasil seguiu a abordagem adotada em 2022 para o Pavilhão Sámi, renomeação do antigo Pavilhão Nórdico. Ao lado das produções de Glicéria Tupinambá junto com a comunidade da Serra do Padeiro, foram apresentadas obras de Olinda Tupinambá e Ziel Karapotó.

Figura 4
Carmela Gross, *Tupi*,
2014, 114 placas de
ferro esmaltado, s.d.,
expostas em frente ao
bronze de Rodolfo Ber-
nardelli, *Moema*, 1895,
s.d., na Pinacoteca de
São Paulo
Foto do autor.



Em 2020, Daiara Tukano e Jaider Esbell fizeram a ativação *Morî' erenkato eseru'* – Cantos para a vida, na área externa da Pinacoteca de São Paulo, na ocasião da abertura da exposição coletiva *Véxoa: nós sabemos*, curada por Naine Terena. Durante a cerimônia (termo empregado por Daiara), que continuou com a entrada no edifício museológico e a confrontação com as obras do acervo permanente, ambos entoaram cantos tukanos. A artista vestia o manto de plumas vermelhas, de sua autoria, e tocava um maracá. Jaider trajava uma bata branca confeccionada por ele, que ostentava desenhos de serpentes. O artista macuxi segurava uma grande pena e incensava o ambiente com resina queimada em uma vasilha.

Daiara (Esbell, 2021) menciona essa ativação como um trabalho espiri-

tual de libertação de almas de um certo tipo de representação, em uma primeira exposição com curadoria individual indígena em uma instituição que não possuía arte de autoria indígena em seu acervo:

É um trabalho espiritual muito grande, não é? Caramba, quando passamos na frente da Moema, para mim foi assim... Eu pensei, nossa, eu senti, temos que rezar para libertar essas almas dessa representação (ESBELL, 2021, p.34).

A artista e ativista pelos direitos indígenas denuncia a violência da representação que se exime da representação da violência. A docilidade do verniz clássico de um Debret ou o erotismo de Bernardelli também podem violentar ao se sobrepor a conteúdos violentos, escamoteando sua expressão, quando o indígena se torna temática:

Tendo estudado história da arte – eu até iniciei o mestrado em história da arte, mas tive que abandonar – eu fiquei tão emocionada vendo aquela escultura da *Moema* na Pinacoteca. Se vocês foram na Pinacoteca, bem na entrada tem aquela estátua de bronze que é a *Moema*... Que é uma menina de uns 15 anos afogada, morta na praia. Ela não chama muita atenção de quem passa pela Pinacoteca. O pessoal não entende muito, não é? Mas quando eu vi, eu chorei, eu me arrepiei, me emocionei, dá um aperto no peito ver esse fetichismo e esse erotismo com a mulher indígena assassinada durante o processo de 1500, não é? É violento. É muito violento (ESBELL, 2021, p.33-34).

Quando Daiara e Esbell se encontram diante de uma representação como *Moema*, depois de ingressar na Pinacoteca de São Paulo pela porta dos artistas, enxergam o ato como ativação, cerimônia, trabalho espiritual. Há a perspectiva do “enfrentamento entre os cânones”, na formulação de Anderson Arêas (ESBELL, 2021, p.32), ou do enfrentamento consigo mesmo contido no outro, alteridade constitutiva, já que o manto exhibe, no lugar do rosto, um espelho convexo que projeta o corpo do espectador no corpo de um outro tupinambá (na perspectiva não indígena). O manto de Daiara participa da Bienal de São Paulo¹⁶ com o título *Tukano é Kahtiri Eõrõ – Espelho da vida*. Foi disposto sobre um pedestal circular de pouca

16 *Tukano é Kahtiri Eõrõ – Espelho da vida* não foi a única referência de Daiara Tukano aos mantos na 34ª Bienal. No verso do conjunto de quatro pinturas suspensas *Festa no Céu*, em que representou pássaros sagrados, havia um manto de penas entrelaçadas em padrões geométricos.

altura, levemente levantado do solo. Completamente fechado, não remete apenas a uma vestimenta, mas a uma entidade coberta que indexa uma dimensão espiritual e ritual. Ele está imóvel, mas há a memória de uma ativação, ocorrida em Véxoá, para os que dela participaram ou viram seus registros. Daiara, assim como Pape e Glicéria, cada uma delas em seus próprios termos, enfatiza a necessidade de uma ativação dos objetos, de

Marcar uma presença distinta. Viva, em vários níveis, viva mesmo. Um manto tupinambá vivo. Que anda, que tem autonomia, que tem liberdade para entrar e para sair daquele lugar... E poder principalmente reverenciar com muito respeito os trabalhos de cada povo, cada parente, cada representante que participou da Véxoá (ESBELL, 2021, p.37).

Note-se que o manto, mais uma vez, não é o objeto, mas o índice que media relações. Relações entre os mantos, entre povos, entre museus e governos de países, já que está implicada uma questão de repatriamento.¹⁷ Seja em Véxoá, na Bienal de São Paulo de 2021 ou na individual Pamuri Pati – Mundo de transformação, em 2023 no Museu Nacional da República, em Brasília, realizada em parceria com a Galeria Millan, em suma, quando o manto pousa em qualquer instituição museológica, é exibido como se fosse um objeto do qual se eviscerou o uso, como frequentemente ocorre com a musealização de *performances* ou de obras neoconcretas, como os *Parangolés*.

Conclusão

O manto indexa, sobretudo no caso de Glicéria Tupinambá, a comunidade envolvida na sua feitura e entrama o político, se considerarmos que sua retomada se dá após a retomada do território ou que a decisão comunitária de retorno da prática de extração do mel se alia à possibilidade de encerar o fio de algodão com o qual é feita a trama. Além disso, o manto repatriado da Dinamarca surge no discurso das lideranças políticas tupinambás – e do próprio presidente da República – conformando a evidência jurídica para a

17 Um dos mantos mais bem preservados foi doado pelo Nationalmuseet (Museu Nacional da Dinamarca) ao Museu Nacional no Rio de Janeiro.

efetivação do direito ao território em busca de homologação, posto que é prova material da existência dos Tupinambá no Brasil seiscentista, da continuidade de sua identidade numa extensa perspectiva temporal e espacial.

A pesquisa de Glicéria destitui o manto idealizado e conecta temporalidades e espacialidades distintas ao vestir (seu) manto e tênis na visita aos exemplares musealizados, ao deslocar o Quai Branly à beira do rio Una, ou o inverso, quando percebe que o ponto do manto salvaguardado naquele museu é o mesmo do jereré, instrumento de pesca confeccionado pelo seu pai. Assim, os mantos de Daiara e Glicéria surgem como objeto (ou, antes, sujeito) real – para os Tupinambá, para os povos indígenas, e todos em geral – como espelho de se ver ou de se estranhar, isca (*hutoho*) para se reunir.

Discutir apenas a materialidade dos mantos, encerrados em seus próprios limites físicos, em seu pedestal ou suporte – algumas vezes utilizados em ocasiões de exibição museológica –, esquecendo que a obra se faz na mediação de relações, remeterá às questões da mimesis clássica. Ao se permitir aprisionar pela mera semelhança visual entre os mantos de Pape, Daiara e Glicéria, esquecendo-se de sua dimensão relacional vital, promove-se um processo de perverso silogismo apropriacionista que apresenta as duas últimas como usurpadoras de suas próprias culturas originárias e seus mantos como cópias imperfeitas dos antecedentes cronológicos – seja diante do manto ideal, dos 11 mantos que são patrimônio europeu ou mesmo do manto de Pape.

Por isso, o conceito de mimesis como processo plástico que resulta na originalidade e permite ao indivíduo que representa – artista, ator, mímico, ninguém, ego fantasma (LAWTOO, 2022) – o pertencimento e a criação de comunidades sensíveis possibilita uma visão mais adequada sobre os mantos contemporâneos. A materialidade dos mantos é claramente parte inextricável da obra, mas não é índice de perda, por exemplo, de autenticidade, se considerarmos que a versão de Daiara é feita com penas de pato posteriormente coloridas de vermelho e não naturalmente vermelhas (SAAVEDRA, 2023), o que também é um técnica ancestral dos povos tupis. Essa crítica sobre a autenticidade confunde os estatutos dos objetos, já que pretende estabelecer-se sobre uma obra de arte, mas partindo do pressuposto implícito de que aquele deveria ser um objeto etnográfico original.

Essa confusão está, muitas vezes, presente na confrontação com o próprio objeto, que não é apenas obra de arte e tampouco exclusivamente artefato que medeia relações da vida social. Assim como Glicéria, Daiara recusa a catalogação simplista de sua produção e busca controlar a circulação dos discursos qualitativos sobre sua obra. Ao enfatizar epistemologias próprias, a obra de arte indígena contemporânea constrói sua impermeabilidade à crítica de arte não indígena, enquanto legitimamente disputa o estatuto de obra de arte e ocupa espaços hegemônicos historicamente construídos por não indígenas. A crítica não dá ponto sem nó, isto é, não há crítica desinteressada, mas sempre mais ou menos comprometida com interesses diversos, sejam eles de mercado ou de luta social.

Cabe perguntar-se qual a crítica possível a esses entes – já que seus autores não os compreendem como meros objetos – na atual divisão do sensível. Ela frequentemente assume uma dimensão ativista importante, embora demasiadamente celebrativa e reprodutiva dos discursos do artista, que incorpora sem reflexão. Na tentativa de separar esses objetos, que possuem suas histórias e agências específicas, da tradição brasileira ou eurocêntrica, pode-se acabar evitando aproximações importantes entre as obras de arte indígenas contemporâneas e outras produções. Abordagens comparativas podem complexificar-se ao incorporar a consciência de que reivindicar para essas obras lugares próprios na história da arte não necessariamente obriga à conversão em ventríloquo do artista, indígena ou não.

Referências

AGUILAR, Nelson (org.). *Arte contemporânea. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000 (catálogo).

ALARCON, Daniela Fernandes. *O retorno dos parentes: mobilização e recuperação territorial entre os Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

ANTENORE, Armando. “Somos tupinambás, queremos o manto de volta”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1 jun. 2000. Ilustrada, p. E1. Acervo do Instituto Socioambiental. Disponível em: <https://documentacao.socioambien->

tal.org/noticias/anexo_noticia/37708_20160919_095340.PDF. Acesso em: 6 mar. 2024.

BABAU, Cacique. Retomada. In: CARNEVALLI, Felipe et al. (orgs.). *Terra. Antologia afro-indígena*. São Paulo/ Belo Horizonte: Piseagrama/Ubu, 2023. p. 31-42.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

CAFFÉ, Juliana; GONTIJO, Juliana. Expor o sagrado: o caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v.7, n.1, p.23-47, jan. 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670562>. Acesso em: 2 jun. 2023

CHIARELLI, Tadeu. O manto Tupinambá como matéria e símbolo: algumas anotações. *Arte & Crítica*, São Paulo, ano XXI, n.66, p.64-83, junho 2023. Disponível em: <https://abca.art.br/revista/arte-critica-ano-xxi-no-66-junho-2023/>. Acesso em: 17 nov. 2025.

DESCOLA, Philippe. *As formas do visível: uma antropologia da figuração*. São Paulo: editora 34, 2023.

ECO, Umberto. The poetics of the open work [1962]. In: BISHOP, Claire (Ed.). *Participation*. Cambridge: The MIT Press, 2006. p.20-40.

ESBELL, Jaider. Na sociedade indígena, todos são artistas. Entrevista com a participação de Anderson Arêas, Clarissa Diniz, Daiara Tukano, Livia Flores, Paula Berbert, Pedro Cesarino e Ronald Duarte. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v.27, n.41, p.14-48, jan.-jun. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/45021>. Acesso em: 11 mar. 2024.

FAUSTO, Carlos. *Ardis da arte. Imagem, agência e ritual na Amazônia*. São Paulo: Edusp, 2023.

FAUSTO, Carlos. Chefe jaguar, chefe árvore: afinidade, ancestralidade e memória no Alto Xingu. *Mana*, Rio de Janeiro, v.23, n.3, p.653-676, set. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/Ctx9DnbM-Z9XMXWkPhpbQxL/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

FIORAVANTE, Celso. Lygia Pape corre os riscos da invenção. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 8 out. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/08/ilustrada/22.html>. Acesso em: 8 mar. 2024.

GELL, Alfred. *Arte e agência. Uma teoria antropológica*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: UBU, 2018.

GONTIJO, Juliana. Exposição | Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá | Essa é a grande volta do manto tupinambá. *Juliana Gontijo*. [S. l.], nov. 2021. Disponível em: <https://juligontijo.wordpress.com/2021/11/18/kwa-yepe-turusu-yuriri-assojaba-tupinamba-essa-e-a-grande-volta-do-manto-tupinamba/>. Acesso em: 2 mar. 2023.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, p.26-27, set.-nov. 1975.

HENNION, Antoine; LATOUR, Bruno. L'art, l'aura et la technique selon Benjamin ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... *Les cahiers de médiologie*, [s.l.], n.1, p.235-241, 1996/1. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1996-1-page-235.htm>. Acesso em: jan. 2020.

HUBER, Cécile. Lygia Pape. *Dasartes*, [s.l.], n.119, ano 14, 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/lygia-pape/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

KALSING, Rejane M. S. Sobre o conceito de *sensus communis* em Kant. *Revista Húmus*, [s. l.], v.2, n.5, p.54-67, 2012. Disponível em: <https://periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/1596>. Acesso em: 7 mar. 2024.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2 ed. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LAWTOO, Nidesh. *Homo Mimeticus: a new theory of imitation*. Leuven: Leuven University Press, 2022.

MÄCKLER, Andreas (org.). *1460 Antworten auf die Frage: was ist Kunst?* Köln Köln: DuMont Buchverlag, 2009.

PALADIO, Luiza Mader. *A opção museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte, USP, São Paulo, 2020.

PAPE, Lygia. Conversations. Manto Tupinambá: Memories. Entrevista concedida a Angélica de Moraes, 2000. *Ursula*, Zurich, 8 jun. 2021. Disponível em: <https://www.hauserwirth.com/ursula/34929-manto-tupinamba-memories-lygia-pape/>. Acesso em: 8 mar. 2024.

Portal de Comunicação do Povo Tupinambá de Olivença. Com a aproximação de um ano do retorno do Manto... [foto e texto]. Instagram, 13 abr. 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DIZAt44xfPD/?igsh=M2pueGYxb3ZtanMw>. Acesso em: 17 nov. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

SAAVEDRA, Carola. Sonhos, transe e mirações. *Quatro cinco um*, São Paulo, edição 72, 26 jul. 2023. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/artigos/ciencias-sociais/sonhos-transe-e-miracoes>. Acesso em: 12 mar. 2024.

SOMMER, Michelle F. Lygia Pape, professora: práticas pedagógicas como práticas artísticas. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v.7, n.1, p.468-489, maio 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671367>. Acesso em: 4 jan. 2024.

TUPINAMBÁ, Glicéria. O território sonha. In: CARNEVALLI, Felipe *et al* (org.). *Terra. Antologia afro-indígena*. São Paulo/ Belo Horizonte: Ubu/ Piseagrama, 2023a. p. 180-191.

TUPINAMBÁ, Glicéria. Uma mulher indígena questionando o legado colonialista dos museus: Conversa com Glicéria Tupinambá. Entrevista concedida a Bruno Brulon Soares em 1 abr. 2022. *Museum International*, v.74, n.3-4, p.10-23, 2023b. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2023/09/Interview_portuguese.pdf. Acesso em: 4 mar. 2024.

TUPINAMBÁ, Glicéria; VALENTE, Renata. Manto Tupinambá. Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. *Museu Nacional*. [S. l.], set. 2021. Disponível em: https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos_manto_tupinamba.html. Acesso em: 7 mar. 2024.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

